

N° 38 - Año 2024 | Distribución gratuita | ISBN 2525-0957

CUADERNO DE LA BN



Libros de artista y edición independiente



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.
Año 8 N° 38
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

Gentileza Fundación Calouste Gulbenkian

SUMARIO

4

Viaje por Lisboa a través de los libros

Libros de artista y edición independiente pertenecientes a la colección de la Fundación Calouste Gulbenkian se exhiben en el primer piso de la BN.



10

Martín Fierro en Alpargatas

Una exposición en la Biblioteca Nacional invita a redescubrir el *Martín Fierro* a partir de las icónicas ilustraciones de Mario Zavattaro para los almanques de Alpargatas.

12

"Arlt era un hombre de gran ternura"

El Fondo Alfredo Varela conserva entre sus papeles los apuntes que el escritor tomó durante una entrevista con Mary Elizabeth Shine, segunda esposa de Roberto Arlt.

16

Calendario de lecturas

Fechas emblemáticas celebran la importancia de la literatura infantil en la construcción de identidades y en la promoción de la imaginación.

18

Documentos de una barbarie

Una investigación ganadora de la beca Juan Calfulcurá desentierro historias detrás de los repartos masivos de indígenas en la Buenos Aires de 1880.

20

Plazas de Buenos Aires

Fotos históricas pertenecientes al acervo de la Fototeca Benito Panunzi.



22

Arturo Jauretche y la revista imposible

Los textos que Arturo Jauretche publicó bajo heterónimos paródicos fueron de lectura masiva durante la década del cuarenta.

26

Bajo el manto de la ley

La historia detrás de la Policía Federal Argentina en una investigación de la BN.

28

Heidegger en la sala de grabación

La inusual incursión del filósofo en la poesía de su compatriota Friedrich Hölderlin.

32

La digitalización como resguardo de la historia

La BN celebra la conclusión del proyecto de digitalización de los planos originales del edificio diseñado por Clorindo Testa.

34

Lecturas

38

Historieta

Petisul (1949-2022)

STAFF

El mundo que nos rodea

En el vasto lienzo de la experiencia humana, tres elementos se entrelazan de manera sorprendente: la literatura, los libros y las ciudades. Cada uno de estos componentes posee una vitalidad única, pero es en su interacción donde se revela una riqueza inigualable. En este espacio de intersección se teje la trama de nuestra cultura, donde las palabras se convierten en puentes que conectan mundos y tiempos, y donde los libros se transforman en brújulas que nos guían a través de las complejidades urbanas. Las ciudades, con sus calles bulliciosas y sus rincones tranquilos, han sido desde tiempos inmemoriales el hogar y la musa de incontables escritores. Desde las majestuosas torres de París hasta los callejones polvorientos de Buenos Aires, las ciudades han sido retratadas como personajes en sí mismas, llenas de historias esperando ser contadas. Los libros, por su parte, actúan como portales a universos paralelos, transportándonos a lugares lejanos y tiempos pasados, pero también nos ofrecen una mirada íntima a la diversidad de las ciudades que habitamos. A través de las páginas de novelas, ensayos y poemas, exploramos las capas ocultas de nuestras metrópolis, descubriendo sus secretos mejor guardados y desentrañando las complejidades de sus identidades culturales. Las ciudades inspiran la literatura, y a su vez, la literatura enriquece nuestra percepción de las ciudades, creando un ciclo virtuoso de creatividad e imaginación.

En este número de *Cuaderno de la BN*, nos sumergimos en la confluencia entre la literatura, los libros y las ciudades a partir del caso de Lisboa, ciudad invitada a la 48ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y objeto de una muestra que acaba de inaugurarse en la Biblioteca, donde puede verse la mayor y más relevante colección de libros de arte y de edición independiente de Portugal.



Map of the Southeastern United States showing state boundaries, major cities, and geographical features. The map includes labels for states such as Tennessee, Mississippi, Alabama, Georgia, Florida, and South Carolina. Major cities like Memphis, Birmingham, Atlanta, Jacksonville, and Orlando are marked. The Gulf of Mexico and Atlantic Ocean are also labeled. The map is overlaid with large, dark, stylized bird silhouettes.

MEMPHIS
MISSISSIPPI
BIRMINGHAM
ALABAMA
GEORGIA
FLORIDA
SOUTH CAROLINA
JACKSONVILLE
ATLANTA
ORLANDO
GULF OF MEXICO
ATLANTIC OCEAN
MEXICO
90° 88° 86°

VIAJE POR LISBOA A TRAVÉS DE LOS LIBROS

La Biblioteca Nacional inaugura en la Sala Leopoldo Marechal una muestra con libros de artista y de edición independiente pertenecientes a la colección de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Portugal, en el marco de la 48ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, que recibió a Lisboa como ciudad invitada.

Lisboa, la joya ribereña de Portugal, se yergue majestuosa a orillas del río Tajo, no solo como un monumento de piedra y azulejo, sino como una musa eterna que ha encendido la imaginación de escritores de todas las épocas. Desde la pluma melancólica de Fernando Pessoa hasta los giros misteriosos de José Saramago, Lisboa ha sido el escenario y también un personaje en el rico tapiz literario que se ha tejido a lo largo de los siglos. En las callejuelas empedradas y los cafés oscuros de esta ciudad, las palabras de Pessoa resuenan como un eco eterno. Su heterónimo más famoso, Álvaro de Campos, la describe como un lugar de *saudade*, un término portugués que encierra un profundo sentido de nostalgia y anhelo. El ganador del Premio Nobel de Literatura en 1998, José Saramago, dotó a Lisboa de una dimensión casi mítica en sus obras. En novelas como *El año de la muerte de Ricardo Reis*, la ciudad adquiere vida propia. Saramago convierte los callejones sombríos y las plazas solitarias en escenarios donde lo mundano y lo divino se entrelazan. Sus descripciones detalladas de los barrios antiguos y los rincones oscuros de la ciudad invitan al lector a sumergirse en un mundo de misterio y maravilla.

Lisboa también ha sido un terreno fértil para la literatura criminal, con autores que eligen la ciudad como telón de fondo para sus tramas llenas de intriga y *suspense*. Desde las novelas del maestro del género, Camilo Castelo Branco, hasta los modernos *thrillers* de João Tordo, la ciudad ha sido retratada como un laberinto de callejones oscuros, donde los crímenes ocultos y los secretos enterrados salen a la luz. La Lisboa criminal es un universo paralelo, en el que la ciudad revela sus aspectos más turbios y perturbadores, desafiando la percepción idílica que muchos tienen de ella. Entre los extranjeros, Pascal Mercier, en su novela *Nocturne*, y Robert Wilson, en su serie protagonizada por el inspector Falcón, han explorado los bajos fondos de la ciudad y los secretos que yacen ocultos bajo su apariencia pintoresca. También el autor italiano Andrea Camilleri, famoso por su serie protagonizada por el comisario Montalbano, transportó al astuto detective siciliano a las calles lisboetas en *La danza de la gaviota*.

En el siglo XXI, Lisboa sigue siendo un faro para escritores de todo el mundo. Teolinda Gersão, con su novela *A mulher que prendeu a chuva*, presenta una Lisboa contemporánea, llena de contrastes y desafíos, mientras que Afonso Cruz, en *Flores*, propone un viaje surrealista a través de los jardines y las plazas de la ciudad. Dulce María Cardoso, con su novela *El retorno*, y Gonçalo M. Tavares, con su serie *El barrio*, ofrecen nuevas perspectivas sobre la ciudad, marcada por la inmigración, la gentrificación y la búsqueda de identidad en un mundo en constante cambio. Lisboa es mucho más que una ciudad de piedra y mar, es un poema en sí misma, una narrativa eterna que ha inspirado a generaciones de escritores para que capturen su esencia en palabras. Desde la melancolía de Pessoa hasta los laberintos de Saramago, Lisboa continúa sien-

do un faro de creatividad y un testimonio vivo de la poderosa conexión entre la literatura y el paisaje urbano. Como escribió el poeta Alexandre O'Neill: "Lisboa, con tus casas de varios colores... ¿Quién te pintó? ¿Quién te dibujó?". Lisboa, en respuesta, sigue susurrando sus secretos a través de las páginas de los libros, esperando ser descubierta una y otra vez por los amantes de la literatura en todo el mundo.





Edificio de la Fundación Calouste Gulbenkian en Lisboa.

Libros de Portugal en la BN

Para Calouste Gulbenkian, coleccionista de arte y bibliófilo, los libros fueron compañeros inseparables a lo largo de toda su vida, tanto como objetos de deleite y disfrute estético como herramientas de estudio.

Inspirada en el interés y amor de su fundador por los libros de arte, la Biblioteca de Arte inició, en la década de 1990, una colección de Libros de Artista y Edición Independiente. En continuo crecimiento, se trata de la mayor y más relevante colección en el panorama de las bibliotecas de arte en Portugal, contando actualmente con cerca de cinco mil títulos, de los cuales más de tres mil ya están referenciados en el catálogo en línea. Aunque de ámbito internacional, la mayoría de los títulos de esta colección son de artistas portugueses o extranjeros residentes en Portugal, de varias generaciones, que reflejan la creación artística portuguesa a partir de la década de 1960 y enlazan con la colección de arte moderno y contemporáneo del Centro de Arte Moderno (CAM) de la Fundación Calouste Gulbenkian.

En esta colección, que incluye la llamada “edición independiente” y la autoedición, hay tanto obras únicas como múltiples, de diferentes formatos y tamaños: libros impresos en *offset*, impresión digital y caracteres móviles, libros producidos totalmente a mano o en los que el artista ha intervenido directamente en su impresión, con tiradas que pueden ser de cientos de ejemplares o de no más de una docena, especiales, acompañados de dibujos y/o pinturas originales, grabados y/o serigrafías. También hay libros producidos por pequeñas editoriales alternativas, al margen del sistema editorial comercial.

Con esta selección de libros de distintos soportes, tipologías y materiales, la muestra que hoy se exhibe en la BN pretende mostrar no solo la diversidad de este tipo de objetos, sino también la de la propia colección.

sarrollo de las técnicas de reproducción tipográfica ayudó a artistas plásticos, fotógrafos, escritores y poetas a colaborar en la producción de libros, que se convirtieron así en soportes privilegiados de la experimentación colectiva de las llamadas primeras vanguardias del arte occidental. A partir de las décadas de 1960-1970, el libro volvió a utilizarse como soporte para ensayar y expresar rupturas estéticas, y pasó a ocupar un lugar significativo en la escena del arte contemporáneo.

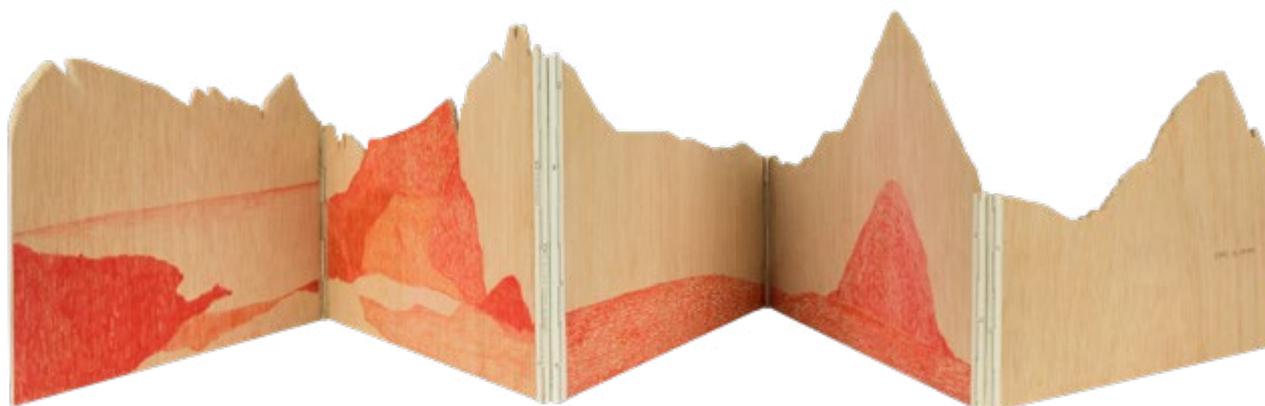
A menudo, “libro” no es más que un referente conceptual utilizado por los artistas para crear planteamientos plásticos más libres y experimentales, cuyo resultado son objetos que apelan a otras lecturas, visuales, táctiles, inesperadas, multisensoriales, en los que el contenido es parte inseparable de la forma. Este carácter híbrido, experimental y fluido hace que la definición de lo que es un libro de artista no sea clara ni unánime. En otras palabras, se considera “libro de artista” a cualquier libro que contenga la intervención de un artista, mientras que se excluyen de esta categoría los que solo reproducen la obra del artista o tienen ilustraciones de este. Entre las definiciones más consensuadas se encuentra la que considera que lo que distingue al libro de artista es su utilización como soporte de un proyecto artístico concreto, que no se limita al papel, la tinta y la escritura, sino que incorpora todos los materiales y técnicas que el artista desee. Estos libros suelen implicar la investigación en múltiples campos y sirven para explorar nuevas formas plásticas y ampliar los límites de la obra del artista, reflejando diferentes perspectivas sobre su creación. Los libros de artista no se limitan a los formatos tradicionales de publicación, ni se ajustan a la lógica comercial del mundo editorial. Este aspecto está relacionado con una dimensión más política, que cuestiona el mercado del arte, las prácticas institucionales y el propio sistema editorial comercial.

Los libros de artista traspasan las fronteras del arte, diluyendo los límites entre las artes visuales y la literatura, y representan una fascinante intersección entre arte y edición. Al combinar texto e imagen, ofrecen a quienes los leen/manejan una nueva forma de experimentar la narrativa y el propio objeto libro.



***Ilhas de pedra*, de Beatriz Horta Correia (1962)**

Caja-libro de cartón pintada de azul con páginas del libro *Mal tiempo en el canal*, papel dorado, tinta, grafito y piedras volcánicas del volcán Capelinhos (Azores).



***Livro de Caliope ou "Atlas de Ulisses"*, de Carla Rebelo (1973)**

Libro/escultura/paisaje. Madera con dibujos en ambas caras realizados con lápiz de color rojo y papel (mapas antiguos).



Grande Atlas Mundial, de Luis Silveirinha (1968)

Libro de artista con intervenciones de pintura, dibujo y collage en la obra *Gran Atlas del Mundo* (edición Reader's Digest, 1978).



Livro vermelho, de Alberto Picco (1950)

Libro de artista compuesto por un libro usado con encuadernación de plástico rojo; perforado por un clavo en el centro; cuerpo de la obra con las páginas recortadas, dejando solo los bordes en forma de marco; guardas con una X en cinta adhesivaroja.



Nynhã Aba = Coração de índio, de Ângela Berlinde (1975)

Libro de artista, dentro de una bolsa de algodón de color, compuesto por un cuaderno cosido a mano de 110 páginas en cuyo interior hay una moleskine de 8 x 12 cm de 16 páginas y un sobre con 8 fotografías sueltas; un cuadernillo de texto grapado de 10 páginas; 20 fotografías sueltas de diversos tamaños y una carpeta con 8 carteles serigrafiados de 30 x 43 cm. Edición de lujo limitada a 10 ejemplares.

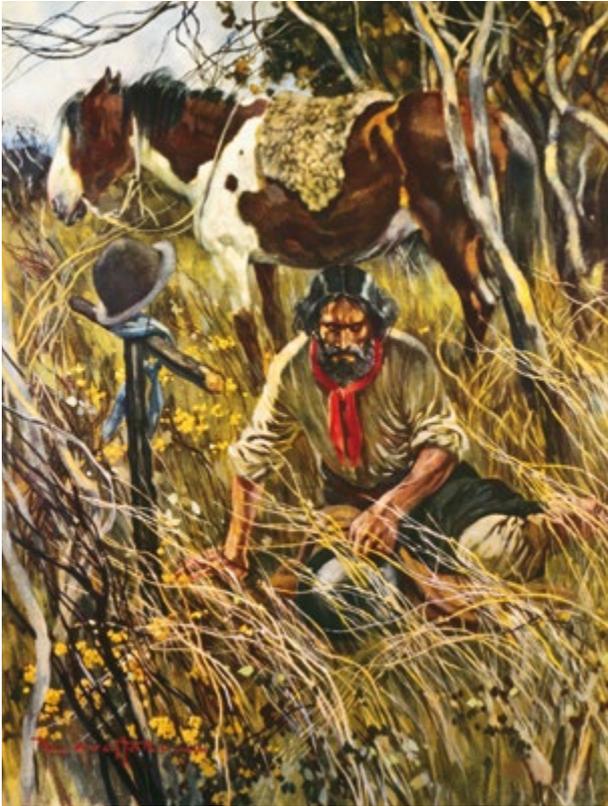
An illustration showing two men on horseback in a forest. The man on the left has long dark hair and a beard, wearing a brown poncho. The man on the right wears a hat and a light-colored shirt with a red scarf. They are both looking towards the right. The background features large trees and a bright, hazy sky.

MARTÍN FIERRO EN ALPARGATAS

El *Martín Fierro*, más que un libro, es un símbolo de la identidad argentina que ha permeado la imaginación colectiva y moldeado la historia del país. Una exposición en la Biblioteca Nacional invita a descubrir ese legado cultural a partir de las icónicas ilustraciones de Mario Zavattaro para los almanaques de Alpargatas.

Pocas veces en la historia de un país un libro se vuelve central para la constitución de su identidad. Sería difícil imaginar la Argentina sin el *Martín Fierro*: aun sus detractores, que ven en su personaje la encarnación de no pocos de los males del país —a los que oponen el programa ilustrado, sarmientino—, admiten su potencia en la construcción de la imaginación social, cuyas transfiguraciones —su mito— impregnan nuestra historia. Como en la tradición épica, en él se conjugan bajo el relato del honor las dimensiones que alientan el mito fundante de la nación.

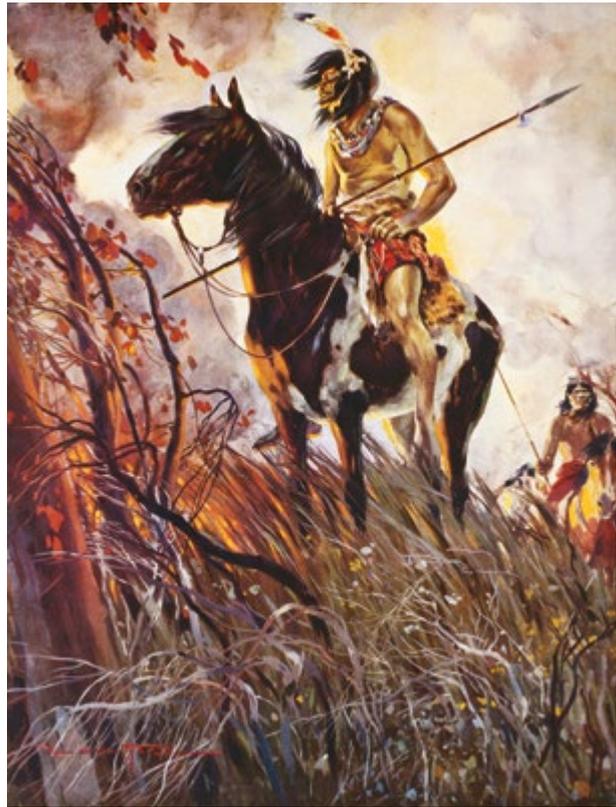
Pero no solo su texto, que forma parte del acervo colectivo, sino también las versiones visuales que lo interpretaron son sustancia de su vigencia. Empezando por los grabados de Carlos Clérico que ilustraron *La vuelta de Martín Fierro* en vida de José Hernández, han sido copiosos los artistas plásticos y audiovisuales que modularon el mito. Desde las estampas de Adolfo Bellocq, Luis Seoane o Carlos Alonso, o la versión cinematográfica de Leopoldo Torre Nilsson, hasta las infinitas ilustraciones que acompañaron cada edición del libro, conforman un haz imaginario de gran potencia expresiva que vuelve a narrar escenas inscriptas en la memoria popular. La obra de Mario



Zavattaro, difundida tras su muerte en los almanques de Alpargatas, es, sin duda, un mojón fundamental en la difusión del poema.

Por lo demás, allí obró una conjunción virtuosa: las alpargatas, noble calzado rústico de los trabajadores del campo, se conjugaban con el libro contradiciendo cierta antinomia ficticia que oponía cultura letrada y mundo laboral. Y además los almanques de la empresa que las fabricaban ofrecían por primera vez la posibilidad de inscripción hogareña del libro en narraciones visuales de preciosa factura. Popularizados por las viñetas naíf de Florencio Molina Campos, con las acuarelas de Zavattaro, de tinte realista y corte neoclásico, en las que las escenas cobraban vida de un modo dramático, el poema criollo pasó a formar parte de la vida cotidiana de los hogares populares, que accedían al disfrute de obras artísticas. Esa narración visual constituye un momento iluminador del devenir de las artes en nuestro país, que la Biblioteca Nacional, acogiendo la colección de Francisco Montesanto, ofrece en esta muestra a la reconsideración de los lectores.

Guillermo David



**“Arlt era un
hombre de
gran ternura”**

El Fondo Alfredo Varela conserva entre sus papeles los apuntes que el escritor tomó durante una entrevista con Mary Elizabeth Shine, segunda esposa de Roberto Arlt. Documento revelador sobre los entretelones de la vida íntima del autor de *Los siete locos*, aquí se ofrece una recreación de esa charla.

Alfredo Varela llega al bar cuarenta y cinco minutos antes de lo acordado: quiere asegurarse una mesa adecuada para evitar distracciones, lejos del baño y de los ventanales que dan a la calle. La mesa de madera está limpia, pero igual Varela le pasa una servilleta para sacar los rastros casi imperceptibles de quienes pasaron por ahí, quiere que Elizabeth Mary Shine se sienta cómoda, que no haya nada que la inquiete o la desvíe de lo importante. Abre la libreta y escribe lo que pretende de la entrevista, lo que quiere preguntar.

Biografía de Elizabeth, cuándo y cómo lo conoció, cuánto tiempo vivió con él, cómo era él entonces, mandarle la publicación en Contexto, dónde trabajaba, obras de esa época, lo que le contaba de sus recuerdos de infancia y juventud, y después (problemas con el padre, la tragedia a la que se refería la madre), qué pasó con "El pájaro de fuego", continuación de "Los lanzallamas", cuánto cobraba de derechos de autor (incluso teatro), las obras teatrales que preparaba en 1941, sus inquietudes políticas y sociales (si se las participaba), sus opiniones sobre los otros escritores argentinos (y sobre liter en general), antecedentes del mal al corazón que lo mató a los 42 años, los inventos y la confianza que les tenía, el hijo Roberto, ¿obras inéditas?, ¿Mirta?, si es la primera vez que habla de Arlt.

Deja la libreta porque escucha el ruido de la puerta al abrirse: es ella, más petisa de lo que pensaba, tiene el pelo enrulado y usa un vestido negro que la cubre entera, y

zapatos grises opacos que parecen sucios. Él sonríe. Ella no y apoya la cartera en el respaldo. Varela habla por primera vez: qué va a tomar, pregunta. Ella responde café y él llama al mozo.

Cuándo se conocieron. Ella responde.

—Arlt trabajaba principalmente en *El Mundo* pero en *El Hogar*, donde yo era secretaria del director León Bouché, también publicaba cuentos. Venía a menudo porque no tenía un céntimo y no podía esperar a que se publicaran sus cuentos. Yo era la encargada de atenderlo...

Elizabeth hace un silencio que Varela aún no rompe. Termina de escribir en la libreta y le pregunta cómo fue el primer acercamiento.

—Fue a propósito del casamiento de Wallis Simpson y Eduardo de Gales. Roberto estaba sentado en el escritorio de Bouché y decía que debía ser una mujer maravillosa para que él dejara todo su imperio por ella. Pero yo sabía que no era por eso y me metí en la conversación. Dije que no, que era por tímido y corto de genio. A Arlt le llamó la atención que una de 47 kilos y un metro cincuenta, con cara de colegiala saliera rebotándolo. Luego, cada vez que traía cuentos, se reía. Yo creo que a partir de ahí empezó a pensar en mí.

Elizabeth calla y mira fijo la pared marrón vacía detrás de Varela.

—El sábado 20 de mayo del 39 yo salía de trabajar de la redacción de *El Hogar*, que quedaba a una cuadra de la pensión en la que vivía Arlt, en Río de Janeiro al 200. Más adelante vi que un hombre frenó frente a una puerta

y pensé que iba a decirme algo, un piropo o una pavada de esas. Quería evitarlo y miré para otra parte cuando pasó a su lado. El hombre me preguntó adónde iba. Le conocí la voz, era Roberto, y cambié mi cara adusta. Ese mismo día me preguntó qué hacía, y cuando le conté que iba a hacer compras al centro, se propuso acompañarme. Acepté. Hablamos y me gustó, así que al día siguiente nos encontramos en Barrancas de Belgrano y fuimos a pasar el domingo a San Isidro. Esa tarde en el vagabundo, él se mantenía callado durante largo rato, ensimismado. De pronto notó que yo caminaba en puntas de pie y me lo remarcó. Para no romper el silencio, dije, y a él le gustó. Ese mismo día le dije a Roberto que no me interesaban los hombres casados, y él me dijo que no se separaba en ese mismo momento porque el estudio de abogados cerraba los sábados, pero que ya se iba a divorciar.

—Más adelante me contó que había pensado en mí, pero que estaba seguro de que no iba a llegar a nada porque creyó que éramos tres hermanas y que mis padres iban a querer casar primero a las otras dos: eso me hizo pensar que había leído *La fierecilla domada* de Shakespeare. Pero él estaba muy equivocado, la realidad es que yo era hija única y mi padre hacía cinco años que había muerto. Igual todas estas presunciones de él yo ya las conocía, hasta había jugado con eso. Una vez nos encontramos bajando los famosos escalones de Bogotá y Río de Janeiro, yo trabajando y él porque vivía ahí, y como no era un horario habitual, me preguntó qué hacía. Me pareció divertido embromarlo y le dije que había ido a ver a mi abogado porque estaba gestionando mi divorcio. Ni lo pensé, me pare-

ció inverosímil, todo el mundo sabía que era Miss Shine, pero él se lo creyó a pies juntillas. Encima lo debe haber relacionado con su idea de tres hermanas y en el medio una divorciada... era difícil, todo muy difícil. Después volvimos el otro fin de semana a vagabundear por San Isidro. Ese sábado Roberto se tomó un vermut, y eso y ponerlo del otro lado fue todo uno, así que borracho se animó a hablarme, parados en el ómnibus. Comenzamos a parlotear en contra del secretario de Redacción. Luego me acompañó hasta casa y al día siguiente fuimos de vuelta. Otra vez en silencio, caminamos hasta la plaza. De pronto, alegre, me dijo: “Me parece que me estoy enamorando”, y yo le respondí que me pasaba lo mismo.

[...]

—Al principio Roberto era un hombre de gran ternura, pero después en la relación hubo mucha pasión, violencia, separaciones, autodestrucción, destrucción del otro, y la ternura nunca volvió. Eso me dejó muy triste.

Varela pregunta si se peleaban mucho.

—Había algo dominante en Roberto, pese a que era juguetón, alegre, siempre había en él una gran angustia. Mientras yo vivía con mi mamá, venía a casa, charlábamos un rato y me decía “estoy angustiado”. Era una cosa dispersa, no sabía decir por qué estaba angustiado, pero entraba en estados depresivos tremendos. Más adelante compramos dos lotes en La Lucila, en Vicente López, sobre avenida Paraná. Pero incluso cuando pensábamos el proyecto de la casa, nos peleábamos por a quiénes íbamos a invitar más adelante. Al final nunca la construimos, pusimos los lotes en venta y recuperamos lo gastado.



Varela pregunta cómo era la vida en pensiones.

—Como ya le dije, nada era fácil para nosotros. Había poca intimidad, pero estábamos acostumbrados. Me llevé muebles, adornos, decoraba las habitaciones. Él llegaba refrito de todo el día y como no teníamos dónde cocinar, compré un pebetero; ahí le hacía las comidas. Una de esas noches lo esperé con la comida y cuando llegó dijo “Esto huele a pedo de elefante, ¿alguna vez oliste alguno?”. Esa fue la grosería que más me dolió, había hecho todo para él y me respondía así. Después me dijo que lo del pedo de elefante había sido para ver cómo reaccionaba. Le dije que yo no era ningún conejillo de indias y me fui a dormir.

Elizabeth termina la soda y mira el techo, por encima de la cabeza de Varela, con los ojos entrecerrados, como si ahí se escondiera algo.

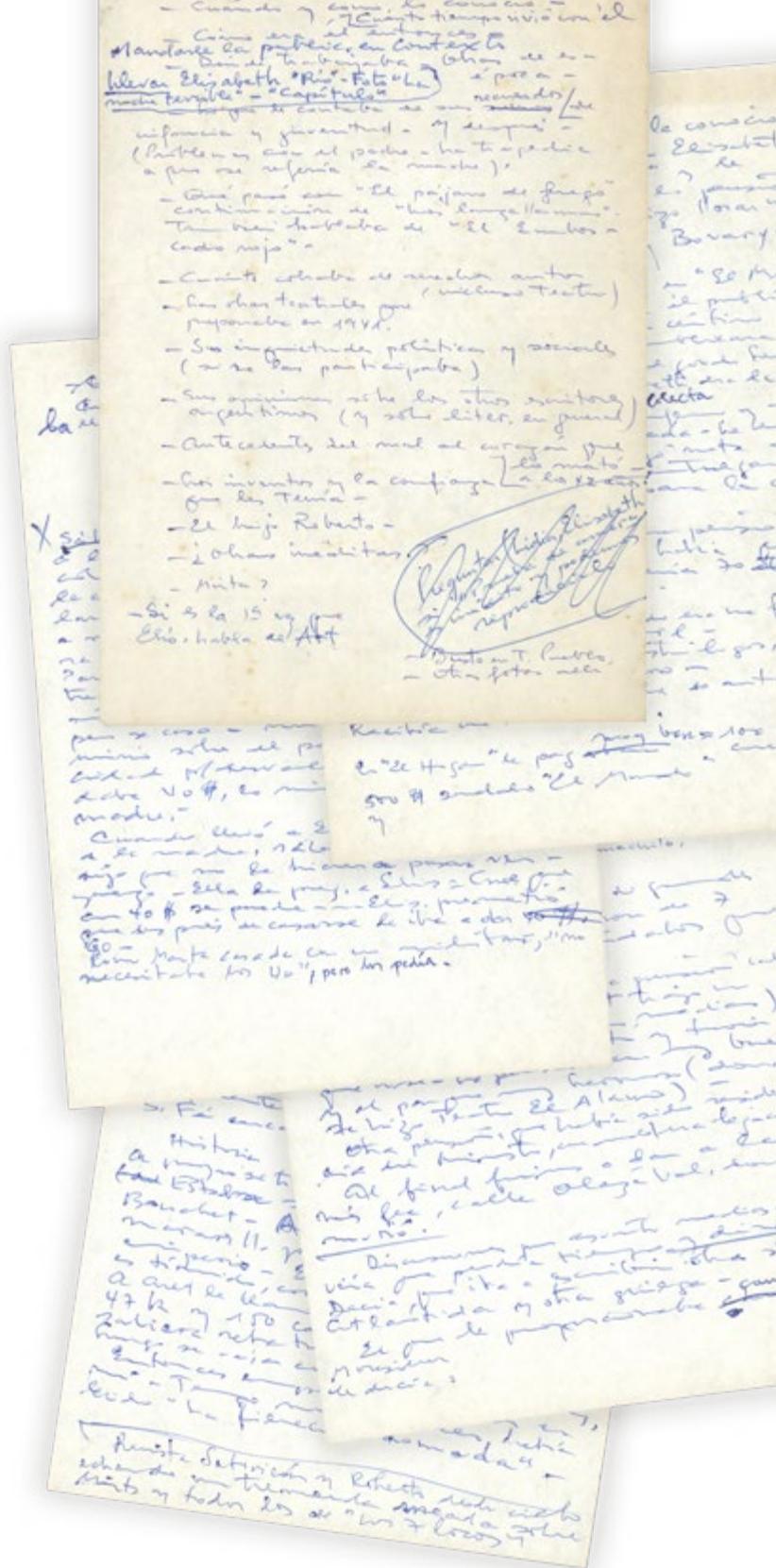
—Arlt era muy tierno al principio, como le dije. También me regalaba rosas y eso era romántico, pero a lo Arlt, siempre todo muy contradictorio... Le encantaban las flores, nosotros íbamos casi todos los sábados al Delta y una tarde, en un riacho, vimos una rosa salvaje. Él se largó de bruces al suelo para alcanzarla, la agarró y la puso más adelante en uno de los grandes ramos que me regalaba. Yo le dije que estaba desequilibrado, que se podría haber caído y ahogarse, como en una leyenda francesa. No sabría decirle si era romántico o no. Él estaba convencido de que íbamos a tener una hija y quería llamarla Cjema y lo pronunciaba Yema. Como se sabe, fue Roberto, un machito. Nosotros habíamos decidido que cuando yo pariera, nos íbamos a separar. Nos peleábamos mucho y no nos hacía bien.

Varela le pregunta cómo estaba Arlt de salud en esa época.

—La enfermedad a veces lo aplastaba; se le perlabla la frente. Íbamos caminando y se llevaba la mano al corazón: “¡Ya pasó! ¡Ya pasó!”; gritaba, se autoconvencía. Las primeras veces me asustaba, pero después me acostumbré porque le pasaba muy seguido. El doctor que empezó a tratarlo lo primero que le dijo fue que tenía que dejar de fumar. Roberto agarró el paquete que tenía en el bolsillo, lo partió en dos y dejó. Le recetó unas inyecciones que tenía que darse cotidianamente.

Varela le pregunta a Elizabeth si se acuerda del día de la muerte de Arlt.

—Claro que me acuerdo, como si fuera ayer... Domingo a la mañana. En la pensión de la calle Olazábal. Cuando a la mañana vino la chica que traía el desayuno, hablamos para demostrar que estábamos despiertos, pero como éramos haraganes, dejamos que se enfriara el desayuno, ni nos importó que fuera invierno. Apenas la chica salió, Roberto me contó algo del Círculo de Prensa. Yo seguía de espaldas a la pared, lo escuchaba. Me acuerdo que le pregunté la hora y él dijo “no sé”. Oí un ronquido espantoso... Tantas veces se quejaba diciendo: “me da el ataque...”. Pero al oír ese ronquido pensé que no era una queja, que era la muerte. Me precipité escaleras abajo, embarazada de seis



Fondo Alfredo Varela. Departamento de Archivos BNMM.

meses, para pedir que buscaran al médico. Cuando llegó, Roberto ya estaba muerto. Fue muy triste. Era el mes de julio y había que pagar la pensión, pero al morir, él solo tenía setenta centavos en el bolsillo.

Tomás Schuliaquer



La literatura para niños y jóvenes, arraigada en la diferenciación de las etapas de la vida y en los proyectos nacionales, ha evolucionado con el tiempo. Desde el surgimiento de las escuelas normales en el siglo XIX hasta la actualidad, se ha consolidado como un pilar en la formación de sujetos autónomos. A nivel global, fechas emblemáticas celebran su importancia en la construcción de identidades y en la promoción de la imaginación.

Dentro de la cultura occidental, la literatura para niños y jóvenes comenzó a ser abordada de manera específica hacia fines del siglo XVIII, como correlato de la diferenciación entre las “etapas” de infancia, juventud y adultez y, al mismo tiempo, en vínculo con los lineamientos morales y pedagógicos que exigían los proyectos nacionales, en función de dos asuntos nodales: su consolidación como Estados-Nación y el funcionamiento de los sujetos que formaban y formarían parte de ellos. En Argentina, la creación de las escuelas normales durante el siglo XIX se encargó de sistematizar las pautas educativas que harían de los niños y las niñas (siempre y cuando se adaptaran) futuros adultos ajustados al orden, las normas y las conductas que pretendían los Estados modernos. Sin profundizar en esta historización, resulta clave este preámbulo porque el acto mismo de leer, los espacios destinados a la lectura y los libros como objetos culturales no fueron ajenos al capital simbólico que se iba forjando, por un lado, y, por el otro, al desarrollo de las políticas que se desplegaron alrededor de los niños y jóvenes como sujetos de derecho. Es decir, la autonomía progresiva de las infancias y juventudes, la posibilidad de manifestar sus intereses y el derecho a expresar sus opiniones y a ser escuchados, entre otras cosas.

En este marco, que excede el alcance del siglo pasado y el actual, tanto las nociones de infancia y juventud como la propia historia de los libros y la literatura para estos públicos se fueron transformando, especializando y enriqueciendo, también en su diversidad, de manera saludable en cuanto a políticas educativas, culturales, éticas y estéticas.

Desde el siglo XX, a nivel global se instauraron fechas emblemáticas —el 2 de abril es el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil; el 23 de abril es el Día Mundial del Libro y el Derecho de Autor; el 15 de junio es la Fiesta del Libro o Día Nacional del Libro; y el 21 de julio, en Mendoza, es el Día Provincial del Libro Infantil y Juvenil— que recuerdan y celebran la importancia de la lectura y de la producción editorial de la LIJ como puntos cruciales para la constitución e integridad de las personas y para, desde la infancia, desarrollar la posibilidad de crear mundos, sentidos y representaciones plurales que cuentan y nos cuentan, que nos individualizan y, a su vez, nos colectivizan en la trama social que es también la lectura y la literatura, la imaginación y la imagen devenida poema, relato, forma, pincel y color. Como dice Graciela Montes, siguiendo a Donald Winnicott, en la articulación del mundo interior y el mundo exterior se construye el espacio poético, una región maleable y necesaria en la que se experimenta *vivir*, o, en otros términos, en donde la lógica del tiempo, del poder y de la felicidad se desplaza de la realidad pura y dura hacia otras zonas.

El Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil fue propuesto en 1966 por la alemana Jella Lepman, que eligió esa fecha en homenaje al nacimiento del escritor danés Hans Christian Andersen (1805), autor de más de doscientos cuentos como “El muñeco de nieve”, “Los cisnes salvajes”, “El cofre volador”, “El patito feo”, “Pulgarcita”, “El soldadito de plomo”, “La sirenita” y “El ruiseñor”, entre otros. Con un discurso inaugural a cargo de Lepman, este día se comenzó a celebrar oficialmente en 1967. Es un evento mundial promovido por la Organización Internacional para el Libro Juvenil (IBBY), fundada en 1953 por la mencionada Lepman, que cuenta con ochenta secciones nacionales (ochenta países) de las que Argentina forma parte a través de la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina (ALIJA). Todos los años se realizan eventos alrededor de esta fecha; desde IBBY se invita a un escritor y a un ilustrador de un país para elaborar un mensaje escrito e ilustrado dirigido a los chicos y las chicas del mundo y se proponen actividades para realizar en espacios de mediación y vinculados a la literatura. En 2024 el mensaje fue desarrollado por Eiko Kadono y Nana Furiya (Sección Japón) bajo el lema de Kadono “Surca los mares con las alas de tu imaginación” y una ilustración de Furiya. Por su parte, ALIJA, además de acompañar las propuestas internacionales de IBBY, recomendó libros sobre las islas Malvinas con la premisa “La LIJ argentina hace memoria”.

María Ragonese

Centro de Literatura Infantil y Juvenil Dailan Kifki



Sobre el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil y el Premio Hans Christian Andersen

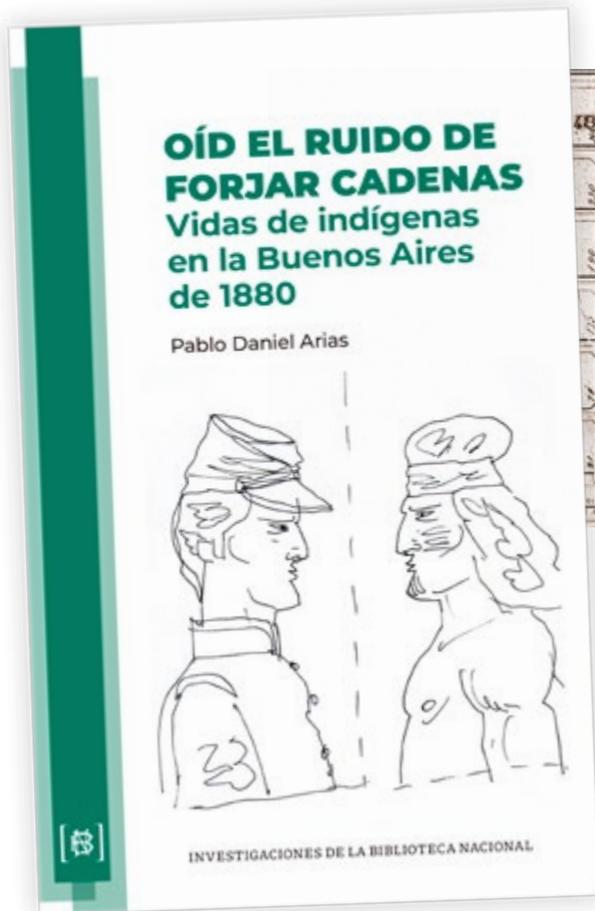
1. El 2 de abril es el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil.
2. Es un evento mundial promovido por la Organización Internacional para el Libro Juvenil (IBBY), fundada en 1953 por Jella Lepman, que cuenta con ochenta secciones nacionales de las que Argentina forma parte a través de la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina (ALIJA).
3. En 1966 Lepman propuso la fecha en homenaje a Hans Christian Andersen y se celebró por primera vez al año siguiente.
4. Se realizan actividades que promocionan el libro y la lectura, concursos y premiaciones (como el Premio bienal Hans Christian Andersen, conocido como el “pequeño Nobel”, el iberoamericano de la Fundación Cuatrogatos, o, en Argentina, los Premios Pregonero, entre otros).
5. Cada año, desde IBBY, se invita a un escritor y a un ilustrador de un país para trabajar en un mensaje dirigido a los chicos y las chicas de todo el mundo.
6. Este año la Sección estuvo a cargo de Japón y el mensaje fue desarrollado por la escritora Eiko Kadono y la ilustradora Nana Furiya.
7. Bajo el lema de Kadono “Surca los mares con las alas de tu imaginación”, el trabajo que elaboraron fue el relato de la escritora “Sobre las alas, los cuentos viajan. Deseando sentir el aleteo de tu corazón...” y un póster ilustrado por Furiya.
8. En el Premio IBBY-Asahi de Promoción de la Lectura, la organización candidata por Argentina fue Poesía en la Escuela, y para el Premio IBBY-iRead al Promotor de Lectura, el candidato argentino fue Waldemar Cubilla.
9. Premio Hans Christian Andersen 2024: los ganadores en escritura e ilustración fueron, respectivamente, Heinz Janisch (Austria) y Sydney Smith (Canadá).
10. Entre muchos candidatos de Argentina nominados desde hace años al Hans Christian Andersen, María Teresa Andruetto obtuvo el galardón en 2012, mientras que María Cristina Ramos y Gustavo Ariel Rosemffet (Gusti) fueron finalistas en 2022.



DOCUMENTOS DE UNA BARBARIE

Una investigación ganadora de la beca Juan Calfucurá desentierra las dolorosas verdades detrás de los repartos masivos de indígenas en la Buenos Aires de 1880. A través de un detallado análisis de documentos, el autor revela las brutales prácticas de sometimiento y arroja luz sobre las microhistorias olvidadas en los grandes relatos de la historia oficial.

Con el objetivo de promover la indagación de sus fondos patrimoniales, la Biblioteca Nacional lanzó en 2021 las becas Juan Calfucurá para la presentación de proyectos de investigación que tuvieran como eje temático el estudio de la historia y las representaciones de los pueblos originarios, tanto del territorio nacional como de la totalidad del continente americano. Uno de los trabajos seleccionados fue el del investigador Pablo Arias, titulado *Oído el ruido de forjar cadenas. Vidas de indígenas en la Buenos Aires de 1880*, en el que se propone historizar y analizar los repartos masivos de indígenas tomados como prisioneros en las diferentes campañas militares entre 1878 y 1886. En esos repartos, efectuados principalmente para engrosar las propias filas militares o la servidumbre doméstica, Arias pone de manifiesto el sometimiento sobre las poblaciones indígenas a través de “un sistema para quitar la libertad a las personas que fueron arrancadas de sus tierras”. Para demostrarlo, lleva a cabo un estudio minucioso y exhaustivo de una gran cantidad de documentos que incluyen notas periodísticas, cartas, informes policiales y judiciales, entre muchos otros. Estos documentos le permiten presentar, además de una visión panorámica del proceso de apropiación de indígenas,



En rojo, zona destinada a los prostíbulos de las chinas criollas. Plano de la Ciudad de Buenos Aires (recorte). Mapoteca, Sala Manuel Selva. BNMM.

una visión de las microhistorias que quedaron afuera de los grandes relatos. En ese sentido, Arias reconstruye cuatro casos particulares a través de los cuales accedemos a la experiencia concreta y brutal de sus protagonistas: los rebencazos, las violaciones, la evangelización forzada, el cambio de nombres, las auscultaciones médicas plagadas de racismo, la expropiación de hijos e hijas, junto con un sinfín de otras prácticas brutales.

Los mercados a cielo abierto de esclavos indígenas convivieron armónicamente con el surgimiento del moderno Estado argentino, porque esa misma esclavitud ejecutada a través del sometimiento físico y espiritual era presentada como un salvataje realizado por la sociedad libre y moderna. Si, como plantea Walter Benjamin, todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie, el texto de Arias permite acceder a los documentos de la barbarie constitutiva del Estado nacional argentino, construido sobre el sometimiento y la aniquilación de aquellas otras naciones que habitaron desde mucho antes un territorio al que la civilización se esforzó en llamar “desierto”.

Diego Antico

Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios



El escultor argentino Lucio Correa Morales (1852-1923) resultó conmovido por las desgracias de las indígenas empleadas en su propia casa y especialmente con la tehuelche que fue modelo de su escultura. Para representar esta y otras obras de temática indígena realizó, además, un atento trabajo de campo que implicó viajes al sur y entrevistas en la propia ciudad a mujeres prisioneras que habían sido repartidas para servidumbre doméstica tras las campañas militares. La estatua se encuentra hoy en la cercanía de la esquina de las avenidas Pueyrredón y Figueroa Alcorta, en el barrio de la Recoleta, Buenos Aires.

27 S ALBERTI

26 S MATHEU

25 S PICHINCHA

PLAZAS DE BUENOS AIRES



1. Francia, ca. 1940.
Impresión fotomecánica,
blanco y negro, 14 x 9 cm.

2. Plaza Italia, ca. 1940.
Impresión fotomecánica,
blanco y negro, 14 x 9 cm.



HORNOS

CASEROS
PATAGONES

BOLIVAR

85

BALGARCE

89

DEFENSA

87

86

88

84

83

LUCJAN

82

OPRENZO

81

CHILE

PLA. MEXICO

VENEZUELA

BERGRANO

MORENO



BUENOS AIRES. — PL

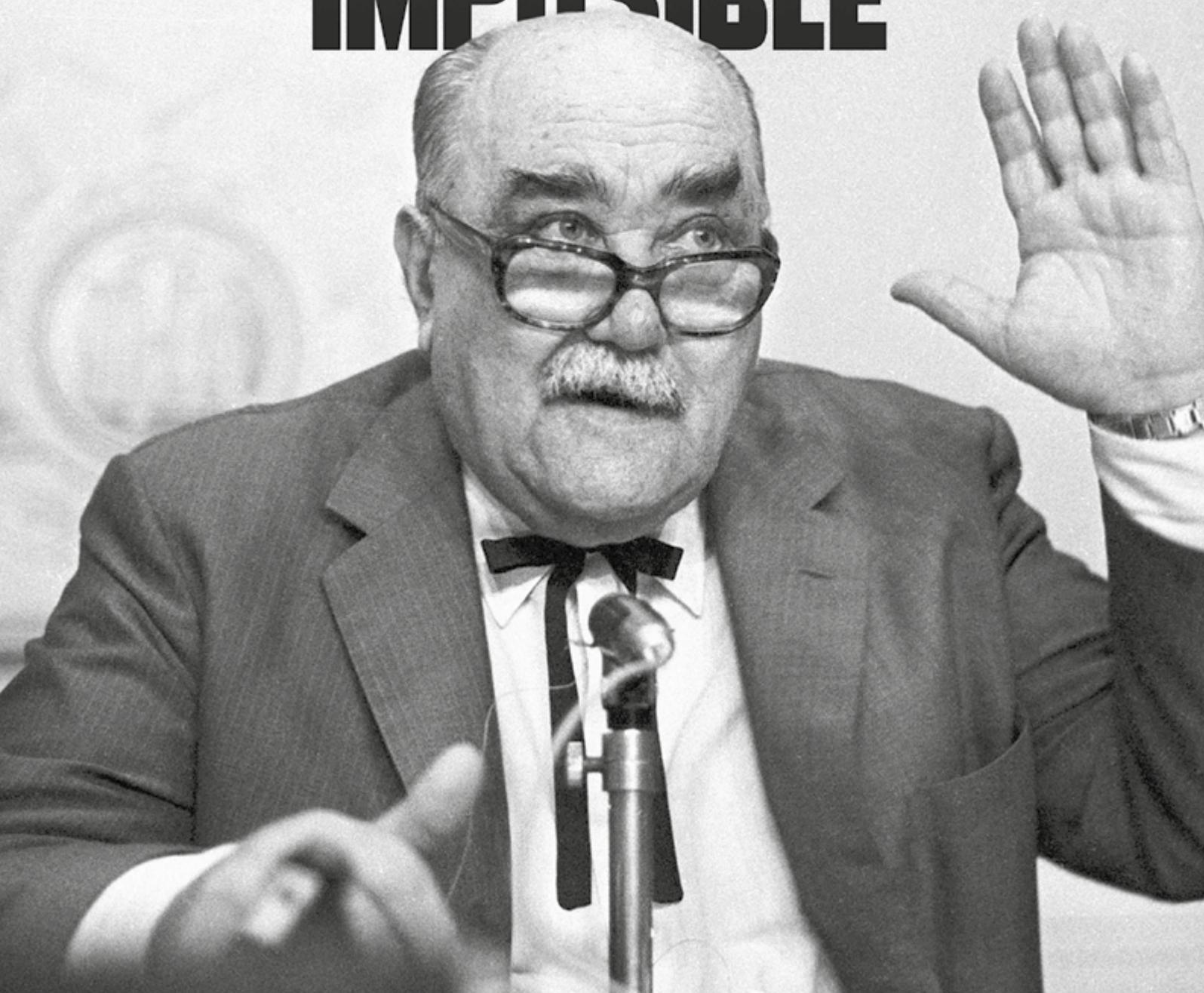


BUENOS AIRES. Parque Lezama

3. Plaza del Congreso, ca. 1940. Impresión fotomecánica, blanco y negro, 14 x 9 cm.
4. Plaza Lavalle y Palacio de Justicia, ca. 1940. Impresión fotomecánica, blanco y negro, 14 x 9 cm.
5. Plaza de Mayo, ca. 1940. Impresión fotomecánica, blanco y negro, 14 x 9 cm.
6. Parque Lezama, ca. 1930. Federico Kohlmann. Gelatina de plata, blanco y negro.

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

ARTURO JAURETCHE Y LA REVISTA IMPOSIBLE



La recopilación de los textos que Arturo Jauretche publicó bajo heterónimos paródicos y que fueron de lectura masiva durante la década del cuarenta ofrece una mirada única sobre la sociedad argentina de la época.

La Biblioteca Nacional planea, en conjunto con la editorial Corregidor, recopilar y editar por primera vez las “Cartas de un descamisado” y las “Cartas de un oligarca”, que el pensador nacional Arturo Jauretche, a través de dos heterónimos paródicos, Juan Fabriquero —como autor de las primeras— y Pochito Lastra y Lastra —como firmante de las segundas—, publicó en *Descamisada. La Revista Imposible* entre los años 1946 y 1948. Estos textos son, al día de hoy, prácticamente desconocidos y no suelen ser considerados dentro del conjunto de la obra escrita de Jauretche. Sin embargo, en la época de su aparición fueron leídos masivamente ya que *Descamisada* —sobre todo en sus primeros números— registró un gran caudal de ventas e impulsó, además, el origen de una estética y un humor peronistas.

Descamisada. La Revista Imposible (1946-1949)

Autoproclamada como la primera revista de humor peronista, *Descamisada* nació como una revista autogestionada el 22 de enero de 1946, en pleno proceso de campaña electoral que llevó a la presidencia, casi un mes más tarde, el 24 de febrero, al entonces coronel Juan Perón. La revista surgió por iniciativa del caricaturista y militante de FORJA Germinal Lubrano y floreció como eco fervoroso de los meses posteriores al pedido de liberación de Perón, por entonces secretario de Trabajo. Entre sus miembros, la mayoría también pertenecía o procedía de la agrupación FORJA y se destacaban integrantes como Juan Carlos Gianella (su director), Arturo Jauretche, José Gobello, Luis Alcobre y los dibujantes Arnoldo Franchioni, Jorge Palacio, Néstor González Fossat y Arístides Rechain. *Descamisada* salió a la venta todos los miércoles durante los primeros dos años. A partir de 1948, su frecuencia decreció hasta el último número publicado, el 6 enero de 1949. En total, durante ese período de cuatro años de

existencia (1946-1949), la publicación sumó un total de sesenta y seis números y alcanzó una gran tirada en sus primeros ejemplares.

En su origen, la revista adoptaba la voz de un sujeto hasta entonces invisibilizado: los y las descamisados y descamisadas. Aunque no había ninguna integrante mujer entre los miembros de la revista, y si bien la figura principal solía ser masculina, la publicación incorporaba la perspectiva de la mujer trabajadora. Esta figura, encarnada centralmente en secretarías y empleadas domésticas, aparecía en historietas y caricaturas satirizando a los patrones, a los hijos de los patrones (a los que generalmente identificaba como estudiantes de la Universidad de Buenos Aires) y, en ocasiones, a sus maridos (viriles y trabajadores, cuando eran peronistas, y amanerados y vagos, cuando eran comunistas o demócratas progresistas).

En las temáticas abordadas por la revista prevalecía la denuncia, la crítica satírica a los empresarios por su carácter de “oligarcas”, “cipayos”, y fundamentalmente por el aumento del costo de vida; también burlas al periodismo opositor a Perón, ya fuera hacia *La Vanguardia*, *La Razón*, *La Nación*, así como al naciente diario “aristocrático” *Clarín*, y a su fundador Roberto Noble. Además de la crítica y la parodia a los grupos de poder económico de la Argentina, representados por la Sociedad Rural y el Jockey Club (empresarios y bancos), *Descamisada* se burlaba y dirigía sus chistes fundamentalmente contra algunos miembros de izquierda de la UD, quienes a priori eran más cercanos ideológicamente al pensamiento de quienes escribían en la revista: el Partido Comunista (PC) (en particular, las burlas apuntaban a la Federación Juvenil Comunista), el Partido Socialista, los miembros del partido Demócrata Progresista y, principalmente, los estudiantes miembros de la FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires). Los chistes a estos sectores suponían una familiaridad estética y sobre todo ideológica

con respecto a los sectores populares a los que se aspiraba a representar: los trabajadores y las trabajadoras. Es por ello que gran parte de las chanzas hacían foco en la menor representatividad obrera que los socialistas y los comunistas tenían en comparación con Perón. Además, otro foco importante en el que se hacía hincapié era el carácter internacionalista, extranjerizante o “cipayo”, que las posturas del PC tenían para *Descamisada*.

Luego de transcurridos dos años de su aparición y tras la renuncia de su fundador Germinal Lubrano, *Descamisada* derivó en una publicación de propaganda del aparato comunicacional del gobierno peronista. A partir de 1948 fue cada vez más frecuente la aparición de comunicados y fotos gubernamentales a color, que les fueron ganando espacio a las secciones de la revista dedicadas al humor.

Juan Fabriquero y Pochito Lastra y Lastra (heterónimos de Jauretche)

Las “Cartas de un descamisado” de Juan Fabriquero y “Cartas de un oligarca” de Pochito Lastra y Lastra formaron parte de *Descamisada* desde su primer número, del 22 de enero de 1946. Desde esa fecha inicial se publicaron un total de cuarenta y dos “Cartas de un descamisado”, siendo la última la del 16 de abril de 1948, y tan solo nueve “Cartas de un oligarca”, la última del 27 de marzo de 1946. Aunque no fueron firmadas por Jauretche, se sabe que ambas fueron escritas por él a raíz de algunos testimonios que existen. Jauretche rememoraba en *El medio pelo en la sociedad argentina (apuntes para una sociología nacional)* esas intervenciones:

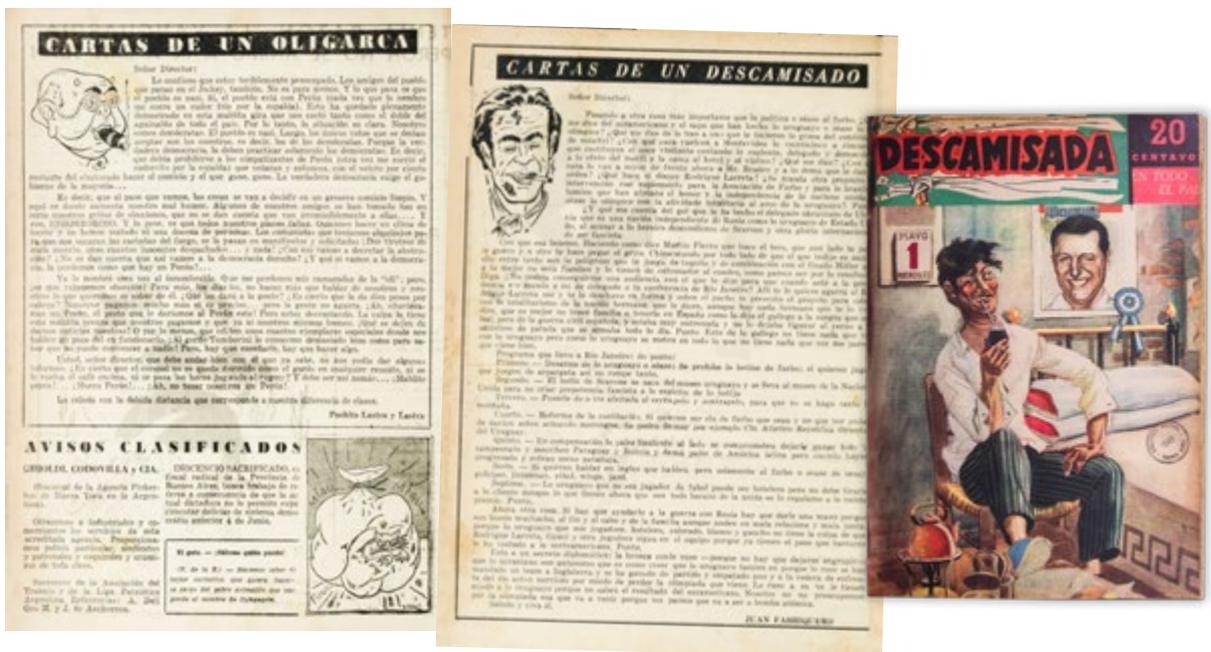
Para esa época escribía yo en una revista populachera y humorística que se llamaba *Descamisada*. Entre otras cosas, me divertía haciendo una sección social glosada de los grandes diarios y me esmeraba en describir la

presentación en sociedad de los variados miembros de la familia Ghioldi —el socialista y el comunista—, de Repetto, de Santander, Sanmartino y algunos dirigentes obreros, que entonces se entrevistaban con la alta clase.

Los personajes mencionados en la cita precedente son exactamente los mismos que fueron caricaturizados y satirizados por don Arturo en ambas cartas. Dada la polémica que existe entre los personajes —Fabriquero vs. Pochito Lastra y Lastra—, sumada a la contraposición de estilos de escritura y la similitud de temas de coyuntura que comparten y discuten ambos, es posible aventurar la hipótesis de que los dos personajes firmantes de las cartas son de autoría de Jauretche. Dicha hipótesis es la misma que sostiene la investigadora Marcela Gené:

Bajo el seudónimo de “Juan Fabriquero”, Jauretche dio voz al peronista en las “Cartas de un descamisado”, donde irónicamente adscribía al estereotipo del “bruto” o “cabecita negra” acuñado por la oligarquía, al distorsionar la ortografía y la sintaxis, materializado en la caligrafía pueril de Lubrano. Esta sección confrontaba en contenido y estilo con la “Carta de un oligarca”, firmada por “Pochito Lastra y Lastra”, seudónimo detrás del cual quizás se escudara el mismo Jauretche.

El personaje de “Cartas de un descamisado” es Juan Fabriquero, representado como un obrero morocho con un cigarrillo en la boca y un pañuelo al cuello. Con respecto al estilo de escritura de sus cartas, siempre dirigidas al director de la revista, la lengua que utiliza el personaje de Fabriquero adopta paródicamente la mimesis entre voz y escritura: se escribe tal y como se habla en el mundo obrero. La ausencia de “s”, la presencia constante del lun-



fardo sumada a las faltas de ortografía eran un modo de representar lo que en la visión de un oligarca es la carencia de “alta” cultura.

Me voy a acostar porque tempranito mañana tengo de ir a la frabica (*sic*) y no sea que lo confunda el pitido de la chimenea, si estoy endormido, con lo pitido que le metían al tren de la caravana trabajadore del norte, y que no eran pito de referee como lo de lo pituco aquí sino que con lo dedo en la boca: así... Me sale, pero no lo puedo poner al papel porque no se como se escribe el silbido. ¿Lo sabrán lo intelectuale que son contrario de la alpargata porque son partidario de lo libro? ¡Partidario de lo libro de contabilida de lo capitalista extranjero y criollo como Colombo! (*Descamisada*, nro. 3, 6 de febrero de 1946).

De ese modo, se materializa algo por lo que Jauretche, mediante el gesto de adopción de la voz de un descamisado, apuesta fuertemente: la necesidad de que la opinión pública se proletarice cada vez más, a fin de que no solo tengan lugar en la prensa y el debate público los mismos actores de siempre, independientemente del capital material o intelectual que se cuente.

En oposición, las “Cartas de un oligarca” aspiraban a conservar el *statu quo* del lugar que las clases dominantes ya tenían. Su autor es Pochito Lastra y Lastra, dueño de una fábrica y *summum* del egoísmo, caricaturizado con un rostro calvo y regordete, portador de anteojos con el signo de pesos y un habano en la boca. Sus cartas también estaban dirigidas al director de *Descamisada*, a quien siempre advierte que no él es un par y que existe una distancia que los separa: “lo saluda con la debida distancia que corresponde a nuestra diferencia de clases”, o bien, “tiene Ud. el gusto de ser saludado por mí”.

El tono de estas cartas pretendía ser ya no emotivo como las del descamisado, sino demostrativo y racional, por eso apelaba a la construcción de argumentos, todos ellos falaces o fruto de una filología caprichosa o de dudosa procedencia, lo que provocaba el efecto humorístico.

En conclusión, con la publicación de “Cartas de un Descamisado” y “Cartas de un Oligarca”, la Biblioteca Nacional pondrá al alcance de los lectores, por primera vez, la totalidad de las cartas recopiladas luego de su publicación original a mediados de los años cuarenta. De forma temprana, Arturo Jauretche supo poner en evidencia debates políticos axiales, centrados en la lengua, que lejos de estar perimidos, mantienen vigencia a más de setenta años de su escritura. Debates sobre los distintos usos de la lengua, en los que ella será entendida como un campo de

disputa ideológica. La lengua de Fabriquero, que poco sabe de normativas ortográficas —aunque con el transcurso del tiempo se aceptará incorporarlas— expresa la lengua popular, que, para Jauretche, es la lengua nacional, y la que revela los intereses de los trabajadores. Pochito Lastra y Lastra, en el otro extremo, exhibe el conjunto de los ripios ornamentales de la oligarquía. La densidad política del humor es clave en esta formulación. Las dos caras enfrentadas, y en duelo, de estos personajes paródicos y desbordantes manifiestan tempranamente un mismo núcleo problemático que recoge antecedentes de la contraposición histórica entre la cultura popular y la cultura letrada y, a la vez, cimienta novedades en una coyuntura todavía incipiente.

Nicolás Reydó



Bajo el manto de la ley

La historia detrás de la Policía Federal Argentina en una investigación de la BN: desde sus orígenes en la Policía de la Capital hasta su consolidación como fuerza federal. Documentos y testimonios ofrecen una mirada profunda a la transformación de esta institución emblemática en el escenario argentino.

La federalización de la policía porteña a mediados del siglo XX coincidió con el surgimiento del peronismo, acontecimiento que dejó una huella profunda en el curso que tomaría la fuerza policial en Argentina. Cualquier análisis de los orígenes de la Policía Federal Argentina (PFA) inevitablemente nos lleva a examinar la evolución de esta relación. No obstante, el proceso histórico de formación de la fuerza federal tiene su propio desarrollo, que no puede reducirse únicamente a esta dimensión y requiere una exploración de momentos anteriores.

El principal antecedente de las modulaciones federales remite al período de la Policía de la Capital, que funcionó entre 1880 y 1944 con jurisdicción en la ciudad de Buenos Aires. Durante esa larga existencia como policía metropolitana, los límites de acción fueron poco precisos y en los hechos dicha agencia tuvo intervenciones en asuntos a escala nacional, constituyéndose en prototipo para otras policías locales y conformando una tradición de cooperación y asistencia con las policías provinciales. Sin embargo, no fue hasta la década de 1940 cuando se reforzó la idea de conformar una fuerza federal, en parte motivada por los límites alcanzados por las capacidades de esa

Departamento Central de Policía, ca. 1900.

policía de la ciudad, desafiada ante el nuevo escenario político y social que emergió en el mundo de posguerra. Entre los varios elementos convergentes figuran la fluida circulación de extranjeros de los diversos países en conflicto, el movimiento migratorio interno que desplazaba población trabajadora hacia los centros urbanos en proceso de industrialización y la expansión del comunismo, elementos que producen la emergencia de un novedoso escenario de potencial conflicto social que cristaliza como fundamento para un nuevo impulso de una policía centralizada y federal. Las demandas de un país en creciente desarrollo industrial, con un notorio movimiento interno de población, la extensión de la urbanización y redefinición ocupacional requerían una adecuación de sus fuerzas policiales. Esto llevó a repensar la manera en que la policía intervenía en un mapa de gestión de conflicto más amplio y de nuevos desafíos.

El recorte de esta investigación se da entre 1940 y 1960, arco temporal que permite mostrar el derrotero institucional y su articulación territorial con los cambios socio-culturales del período. La decisión de comenzar en esa fecha está vinculada con el comienzo formal de estructuración de la Policía Federal, enmarcada en los cambios políticos definidos por la emergencia del peronismo. Finalizar la investigación en 1960 tiene por objetivo mostrar el largo alcance de la Policía Federal durante la década peronista, así como incluir los conflictos de implicación policial del proceso político que se abre a partir de 1955, etapa signada por la gravitación militar y la inestabilidad política. Si bien esta investigación se nutre de un heterogéneo corpus de fuentes y documentos identificados en diferentes bibliotecas y archivos, adquiere una dimensión significativa el material patrimonial de las diferentes salas de la BNMM, de las que hemos consultado diversas publicaciones periódicas en formato papel o microfilmadas de la sala Hemeroteca (*La Prensa, Crítica, Noticias Gráficas, Última Hora, La vanguardia*, entre otros); bibliografía del Fondo General de Libros con la orientación de la Sala de Referencia (bibliografía secundaria, publicaciones institucionales y material de la Editorial Policial, monografías inéditas, entre otros) y especialmente una serie de fondos documentales del Departamento de Archivos que han contribuido a ampliar los alcances de esta investigación revelando este repositorio con un material inédito y de alto valor documental.

El proyecto policial que se definió en los años cuarenta requirió de una reorganización institucional y de cambios relacionados con el proceso de formación de esta Policía Federal para encarar las particularidades de su transformación en el pasaje de una dimensión de carácter urbano a otra de alcance nacional con la conformación de circunscripciones y nuevas delegaciones en ciudades del interior del país. Un nuevo estatuto consagró la legalización de la policía existente, sumando a las viejas secciones el área vinculada con la coordinación de las acciones en

el interior del país mediante circunscripciones, delegaciones y subdelegaciones, con el objetivo de responder a las órdenes de la jefatura de policía y de la justicia para encarar operativos, detenciones, secuestros y traslados, y para intervenir en los casos de inmigración clandestina, contrabando y comercio, así como en el registro de extranjeros provenientes de los países en conflicto.

Las intervenciones de esta nueva policía estaban principalmente vinculadas con delitos de carácter federal, lo que dio inicio a un largo proceso de adopción de novedosas formas de competencia, reclutamiento y formación de su personal para abarcar esas nuevas tareas que permitieran encarar los desafíos del delito económico, político y la circulación migratoria de las décadas del cuarenta y cincuenta. En este escenario, Coordinación Federal, que se estableció a principios de 1944, se convirtió en una dependencia clave que se consolidó como una suerte de policía política encargada del control, la vigilancia e investigación de la disidencia política, gremial y estudiantil. Paralelamente, la célebre Sección Especial mantendrá su vigencia, ajustando sus funciones de acuerdo con la identificación de los sectores de oposición política, los nuevos sujetos privilegiados de las tareas de control y persecución (en los años posteriores al peronismo, Coordinación Federal fue marginada de la policía y pasó al control total de las FF. AA). En relación con estas tareas de policía política, en un corpus de documentos legislativos se halló una serie de pedidos de informes con denuncias de abusos policiales que apuntan de forma genérica a la Policía Federal, pero orientan la responsabilidad directa a sus oficinas políticas. La mayoría de los informes contienen denuncias y testimonios muy precisos sobre acciones represivas y parecen producidos en simultaneidad a los hechos denunciados. Para el análisis de estos temas, es clave el acceso al Fondo CEN del Departamento de Archivos de la BNMM. Allí se consultó una serie de documentos entre los papeles personales de Arturo Frondizi, testimonios de su actuación como diputado nacional por el radicalismo, impulsando denuncias contra la policía por las condiciones de detención de los presos políticos, tarea a la que dedicó, como abogado, gran parte de su gestión legislativa y tan fructífera como sus preocupaciones sobre temas energéticos, pero también documentos vinculados al funcionamiento policial durante sus años como presidente.

Otro aspecto de gran relevancia para la investigación aborda las transformaciones que moldearon una identidad policial renovada, especialmente en el contexto de la época, y las reformas impulsadas por el peronismo. Estas reformas no solo introdujeron nuevos derechos, sino que también ampliaron los beneficios, dentro del marco de políticas más amplias dirigidas a mejorar las condiciones sociales y materiales durante ese período de los hombres policía.

Viviana Barry

Beca Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Heidegger en la sala de grabación

La inusual incursión del filósofo en la poesía de su compatriota Friedrich Hölderlin y la relación con el nacionalismo alemán en un análisis sobre el controvertido legado que dejó al pensamiento del siglo XX.

Corre 1963: Martin Heidegger tiene 74 años. Pasa los días en Messkirch, su ciudad natal, en el estado de Baden-Wurtemberg, entre el Danubio y el lago de Constanza. Por ese entonces, se eriza cada vez que escucha nombrar a Günter Grass, quien acaba de publicar una novela, *Años de perro*, que osa burlarse de su lenguaje filosófico para describir, en forma de sátira, un friso de la Alemania arrebatada por el delirio del nacional socialismo. Sin embargo, existe algo que lo mantiene expectante. Un hecho curioso para la vida de un intelectual: se prepara para grabar un disco, en el que recitará algunos poemas del poeta romántico Friedrich Hölderlin (1770-1843), una obsesión que prácticamente lo acompañó hasta el último instante de su vida.

En julio de 1963, Heidegger viaja hasta Tübingen (una villa universitaria a orillas del río Neckar, a unos 40 kilómetros desde Stuttgart) y se encierra en un estudio de grabación para leer los once poemas de Hölderlin que seleccionó. La editorial Neske pondrá a la venta el disco pocos meses después bajo el título *Martin Heidegger liest Hölderlin*. Un disco que, por su reducidísima circulación, muchos expertos todavía desconocen.

Con todo, más allá del devaneo fetichista que convoca la curiosidad de los iniciados, el objeto se erige como testimonio vivo de uno de los trabajos de interpretación filosófico-literaria más profundos realizados jamás. En el disco Heidegger lee, entre otros poemas, el célebre himno “Der Ister” (antiguo nombre para el río Danubio), que fue

pieza basal de una serie de conferencias universitarias que el filósofo dictó durante 1942, año en el que también rompería una racha de seis años sin publicaciones de importancia, aunque invertidos en la placidez de sus cursos académicos. Sin embargo, sus meditaciones sobre Hölderlin se habían originado (o al menos puestas bajo la luz pública) hacia 1934, momento decisivo de la historia alemana, cuando Adolf Hitler asume el cargo de jefe de Estado y se autoproclama Führer.

No parece ser nada inocente esta circunstancia cronológica, pues cuando Heidegger elige a Hölderlin lo hace para enfatizar la peculiaridad del idioma alemán a la hora de desempeñar un rol privilegiado hacia el descubrimiento de “la verdad del ser”, capacidad que también atribuye al idioma griego. Para Heidegger existen “lenguas auténticas” y otras que no lo son, y esa cualidad tiene que ver con la “profundidad y el poder de la existencia de un pueblo y de una raza que habla esa lengua y escribe en ella”, explica Aníbal Romero, docente de Teoría Política en la Universidad Metropolitana de Caracas. Y añade: “Hölderlin sirve a Heidegger de instrumento en la ruta de esbozar una suprema ‘misión histórica’ para el pueblo alemán en la sombría confrontación global en que se juega el destino de Occidente”.

Compañero de seminario de Hegel y Schelling, y traductor de las obras de Sófocles y Píndaro, Hölderlin reconoce sus temas entre aquellos que abrevan en la literatura griega clásica, de allí que sus himnos suelen estar consagrados

al amor o la belleza. “Bajo la influencia de Schiller, los primeros poemas de Hölderlin expresaban la omnipresencia griega frente a la aridez moderna y, en consecuencia, una profunda nostalgia de Grecia constituía su tonalidad dominante”, escribe el filósofo belga Jacques Taminiaux, autor del ensayo *Hölderlin en Jena*.

Lo cierto es que, hasta principios de la primera década del siglo pasado, Hölderlin fue un poeta olvidado que precisó de los auxilios del legendario crítico alemán Norbert von Hellingrath para convertirse en clásico. Su vida, rubricada por la enfermedad mental (se supone que padecía lo que hoy llamaríamos una “esquizofrenia catatónica”), acrecentó el mito del poeta iluminado, casi oracular, que a Heidegger le sentó como anillo al dedo para utilizarlo como interlocutor ejemplar de su propia filosofía.

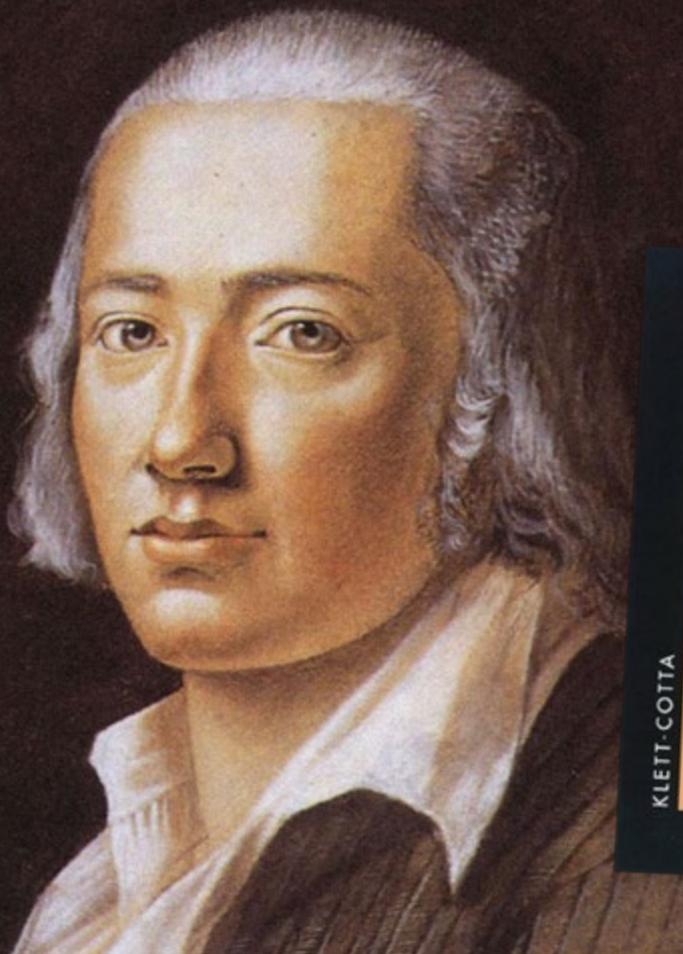
El filósofo Bernardo Aibinder (UBA-Conicet) reconoce que la utilización de la obra poética de Hölderlin como un intento de recuperar las fuentes de la identidad alemana en paralelo con la adhesión de Heidegger al nazismo, es una hipótesis que tiene sentido. “Sobre todo cuando uno observa la forma en que el nacionalismo de Heidegger se va desarrollando”, dice. En rigor, Heidegger fue antisemita muchos años antes de la institución del Tercer Reich, y su remisión a las raíces del mito germánico a través de la obra de Hölderlin tal vez haya formalizado buena parte

de su posicionamiento teórico frente al problema judío. En una carta a su mujer Elfride Petri, fechada hacia 1916, sentenciaba: “La judaización de nuestra cultura y de nuestras universidades es sin dudas espantosa, y creo que la raza alemana debería procurarse aún otro tanto de fuerza interior para llegar a la cima” (*¡Alma mía!*, Manantial, 2008). En este sentido, el filósofo estadounidense de origen alemán, Leo Strauss, escribe que la conversión al nazismo de Heidegger en 1933 “no se debió a un mero error de juicio”, ya que “cualquiera que haya leído su primera gran obra y no hubiera perdido de vista el bosque tras los árboles, habría podido ver la afinidad de temperamento entre Heidegger y los nazis” (*Sobre Heidegger. Cinco voces judías*, Manantial, 2008).

En “Hölderlin y la esencia de la poesía”, un escrito de 1936 dedicado a la memoria de Von Hellingrath, Heidegger se pregunta: “¿Por qué se ha escogido la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la poesía? ¿Por qué no Homero o Sófocles, por qué no Virgilio o Dante, por qué no Shakespeare o Goethe?”. Y responde que la poesía de Hölderlin “está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía [...] Es para nosotros, en sentido extraordinario, el poeta del poeta”. Siguiendo esa línea, Eduardo Aibinder elige alejarse de la insistencia extendida que relega a una mera cuestión racial la *liaison* entre el filósofo y su poeta de cabecera: “En la poesía de Hölderlin, Heidegger busca una forma de lenguaje que no sea predicativa —en el sentido aristotélico del término—, sino otra que alcance un matiz revelador o revelativo. Un lenguaje que, ante todo, muestre. Que no diga tanto, sino que, en su decir, muestre”.

Aibinder sostiene, en este sentido, que la relación entre Heidegger y Hölderlin se funda sobre la necesidad del primero de pensar la lengua alemana como filosófica. Es decir, como “un lenguaje que sea capaz de ir más allá de las capacidades expresivas y de desvelamiento de la dimensión ontológica”.

Friedrich Hölderlin.



MARTIN
HEIDEGGER
LIEST HÖLDERLIN

KLETT-COTTA

En total, Heidegger dictó a lo largo de su vida, tres cursos sobre Hölderlin y cinco estudios breves más, entre los cuales se cuenta el ya mencionado “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En *Über den Anfang*, conocido como *Sobre el comienzo* en la modélica traducción de Dina V. Picotti (Biblos, 2007), Heidegger apunta que “cada vez cada poema es para interpretar en lo único, como un dicho de lo sagrado”. Añade que “cada poema dice respectivamente todo y no obstante no satisface a ninguno. Porque ninguno puede asir lo inmediato, es decir, ser inmediatamente”. Picotti apunta que quizá la voluntad de Heidegger de grabar en registro fonográfico una selección de los poemas de Hölderlin tenga que ver con ese afán de encontrar nuevos visos interpretativos a una obra que no cesó de interpelarlo, aun cuando los ideales del nazismo quedaron al descubierto en toda su magnitud de impudicia y horror. Cuando Heidegger grabó el disco ya no cabían dudas acerca de la dimensión de Holocausto tras los Procesos de Núremberg. Para el caso, recuérdese la película *Judgement at Nuremberg*, de 1961, éxito arrollador en las pantallas del mundo, que reunió a un reparto inaudito que incluía a Spencer Tracy, Judy Garland, Montgomery Clift y Marlene Dietrich, entre otros. En fin, que para ese momento el estado de las cosas no favorecía en lo más mínimo la reivindicación de la lengua alemana que Heidegger pretendía a través de la obra de Hölderlin y muchísimo menos su concluyente noción de “raza (*Stammes*) elegida”. No obstante, es ese el contexto que elige el filósofo para su interpretación final de los himnos del poeta romántico. Y elige el formato del disco para que toda la corporeidad de su voz se coloque al servicio de lo que antes había expuesto en sus trabajos académicos.

“Yo no me quedaría con la idea lineal de que el tipo quiere construir un discurso mítico para la construcción de la nacionalidad alemana”, dice Ainbinder. “De esa manera, no queda resuelta la pregunta de por qué lee a Hölderlin como lo hace ni por qué desplaza hacia esa lectura una serie de tópicos de Kant o de Hegel”. Ainbinder cree que la grabación de este disco por parte de Heidegger es la prueba efectiva de algo más profundo. Observa que “derrotado, expulsado de la universidad, proscrito, el filósofo sigue defendiendo el texto político de Hölderlin que, evidentemente, no tiene que ver con la ideología nacional socialista, vencida al fin”.

La experiencia de escucha del disco, teñida por este sentido en el que abunda Ainbinder, resulta por demás desoladora. A Heidegger se lo percibe envejecido, rendido a su propia megalomanía tal vez, esgrimiendo aún las lanzas de un pensamiento que hasta hoy capea las impugnaciones. Sin ir más lejos, Mario Bunge declaró que Heidegger “era un pillo que se aprovechó de la tradición académica alemana según la cual lo incomprendible es profundo. Y por supuesto, adoptó el irracionalismo y atacó a la ciencia porque, cuanto más estúpida sea la gente, tanto mejor se la puede manejar desde arriba. Por esto es que fue el filósofo de Hitler, su protegido”. Ainbinder, en cambio, sostiene que existe “una operación contra Heidegger. Su adhesión al nazismo es el caballito de batalla del que muchos se sirven para impugnar su obra *in toto*”.

Así las cosas, la obra de Heidegger aguarda que las reservas de carácter político que la afectan se diluyan en pos de sus aportaciones al pensamiento del siglo XX. “Todos los días pienso en las palabras de Hölderlin: ‘largo es el tiempo, pero acontece lo verdadero’”, había escrito a su mujer en noviembre de 1939. Tal vez en esa expresión —casi un deseo lanzado como botella al mar de la posteridad— se encuentre la verdadera razón de las luchas de Heidegger.

Diego Manso



EN ACERVO

- **Aclaraciones a la poesía de Hölderlin**
Martin Heidegger, Alianza.
- **La poesía es la fundación del ser por la palabra**
Martin Heidegger, Alianza.
- **Hölderlin y la esencia de la poesía**
Martin Heidegger, Anthropos.
- **Hölderlin y Heidegger**
Beda Allemann, Los libros del mirasol.



La digitalización como resguardo de la historia

La Biblioteca Nacional celebra la conclusión del proyecto de digitalización de los planos originales del emblemático edificio diseñado por Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga. Con la utilización de avanzada tecnología de escaneo, se preserva este invaluable patrimonio que ofrecerá nuevos recursos para el estudio e investigación del legado de estos destacados arquitectos argentinos.

En el marco del convenio firmado por la Biblioteca y la Fundación Clorindo Testa, se completó el proceso de digitalización de los planos originales del edificio, diseñado por los arquitectos Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga. Joaquina Testa, hija del reconocido arquitecto, y Julio Suaya, director ejecutivo de la Fundación Clorindo Testa, se reunieron con las autoridades de la Biblioteca para celebrar la concreción definitiva del proyecto que amplía el patrimonio cultural histórico de nuestro país.

Para dicha tarea se utilizaron escáneres planetarios de barrido aéreo (i2S SupraScan Quartz) A0 y 2XA0, que generan una imagen sólida de alta resolución en materiales de gran formato y permiten escanear con profundidad, pudiendo registrar cuadros y obras de arte. Estos aparatos fueron adquiridos por la institución durante el año 2023 a través del préstamo otorgado por el banco de desarrollo FONPLATA. Se digitalizaron un total de 302 planos (algunos de más de dos metros de largo) identificados como planos de “proyecto” y de “proyecto e instalaciones”. El proceso duró cuatro meses y medio. El desafío más complejo que enfrentó esta tarea fue diseñar la logística de traslado de los planos desde la Fundación Clorindo Testa hacia la Biblioteca,

que se concretó en catorce entregas a través de rollos de cartón de veinte centímetros de diámetro.

Acerca del proyecto de digitalización habla Pablo García, director nacional de Coordinación Bibliotecológica de la BN.

—¿Cuál es la importancia de esta digitalización, en términos de conservación y valor histórico?

—Asegurar su conservación y la posibilidad de su consulta a nivel mundial, socializando el material. Se trata de planos de 1967 en papel calco que se seca y resquebraja con facilidad, lo que implica una potencial pérdida de partes y, por consiguiente, información valiosa. La digitalización, entonces, minimiza la manipulación y además permite abordar un proceso de guarda en carpetas con materiales libres de ácido, respetando los estándares de conservación adecuados. El valor histórico está ligado al hecho de la trascendencia de la obra de Testa y al edificio en sí, que es patrimonio histórico nacional. Además, sirve como material complementario de los planos de obra que posee la Biblioteca Nacional para realizar las diferentes tareas de mantenimiento o reformas edilicias.

—¿Qué características materiales tienen estos planos?

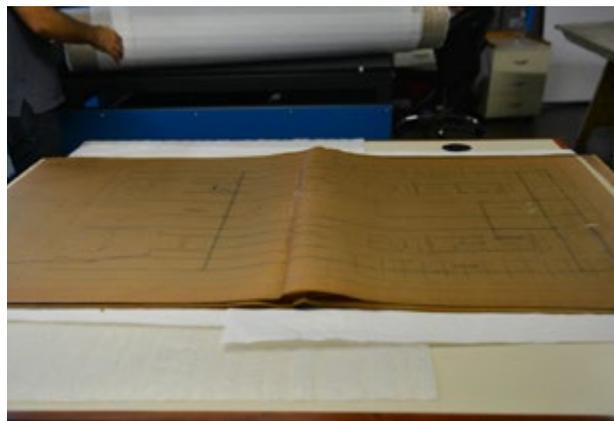
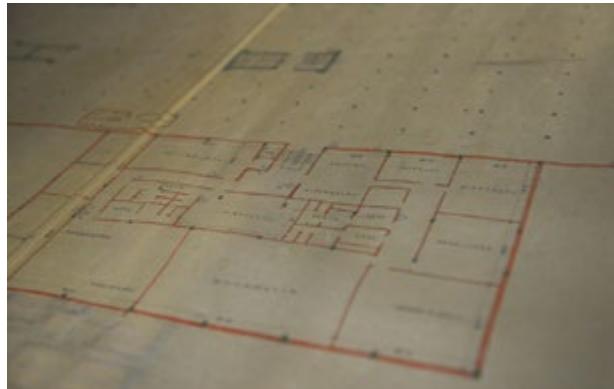
—Se trata de planos que están físicamente en la Fundación Clorindo Testa en soporte de papel calco, ilustrado y diseñado con tinta y grafito, en forma manuscrita. Son planos de proyecto, previos a los planos de obra y no son los que se presentaron al concurso de 1962, que suelen ser más generales. Estos son posteriores, con mayor detalle y están asociados al desarrollo del proyecto. En cuanto a sus medidas, son mayormente rectangulares y van desde los 80 cm hasta 180 cm de ancho (lado más largo) y de 50 cm a 120 de alto, aproximadamente. Se trata, en su mayoría, de planos sobre papel calco y algunas copias heliográficas.

—¿El proceso de digitalización permitió observar algún detalle o dato desconocido?

—Los planos han sido escaneados, pero no analizados o estudiados todavía. Igualmente, el proceso mismo condujo a la necesidad de hacer un relevamiento pormenorizado de cada plano, que permitió organizar, discriminar, cuantificar y entender lo que había en ellos.

—¿Qué características tiene el instrumental utilizado para la digitalización? ¿Qué otros materiales se procesaron o van a ser procesados?

—Se realizaron con un escáner planetario SupraScan Quartz 2A0 de la marca i2S. Son de origen francés y los adquirimos a través del distribuidor en Argentina BASESIDE con financiamiento del organismo FONPLATA. Cuentan con una mesa metálica donde pueden colocarse objetos de hasta 190 cm de largo (ancho) y 120 cm de alto (profundo), que luego son capturados por barrido aéreo con una cámara de 150 megapixels ubicada en una columna que va desplazándose e iluminando al material. Se han digitalizado publicaciones periódicas de gran formato, planos del ArPaHiCo BN y láminas originales del archivo de historietas, y se ha conversado con las salas de Mapoteca



y Tesoro para incluir mapas y cuadros de la pinacoteca respectivamente.

—¿Cómo podrá el público acceder a estos archivos digitales?

—Se están evaluando distintas posibilidades de trabajo en conjunto entre la Fundación Clorindo Testa y la BNMM para dar acceso a este material y también para difundirlo a investigadores y público general.

Fuente: Ministerio de Capital Humano.

"Llegó alguien del mundo de las sombras"

Poemas de Carlos Martínez Rivas

Los amores

Una vez que un amor nace en uno, crece.
Y no deja de crecer.
Y no muere.
Y al término de la vida se halla uno atado
por esos amores que crecieron como bejucos.
Morimos asfixiados por estos bejucos, enrollados,
apretando el cuello, el pecho, los lomos.
De nada nos servirá podarlos regularmente
con las grandes tijeras jardineras a dos brazos
para impedir su inexorable crecimiento.
Se nos irá la vida en ese esfuerzo; esfuerzo
como el de Sísifo o el de la Danaides, vano.
El único remedio contra los amores
sería matarlos.
¡Matarlos antes que nacieran!

Canastas

Esas mujeres viejas y voluminosas
que pasan ida y vuelta todos los días
temprano y al oscurecer, amontonadas
en el depósito trasero de camiones,
entre grandes canastas llenas y vacías:
las reconozco.

Esas mujeres fueron niñas. Niñas de rodillas
puntudas y renegridas, que yo pude haber visto.
Sí, que de seguro vi pasar,
allá por los mil novecientos treintaisiete,
con la pasión mórbida de la infancia.
Pasión que pierdes una vez y ya no recuperas.

Esas mujeres —te decía— que veo pasar
temprano y al oscurecer de ida y de vuelta
entre canastas llenas y vacías;
igual ahora hasta morir antes que nazcan,
no conocerán de la vida más que eso:
el bregar diario que despierta antes
que sus párpados, desgarrándoles el sueño.
Las madrugadas implacables. Los traseros
de camiones. Las eternas canastas.

Cucarachas

Las cucarachas son como nosotros
aunque las repelemos como insectos
más repulsivos y dañinos que nosotros mismos.
Pero tanto como nosotros,
ellas, las cucarachas, están solas. Solitarias
en las rancias descuidadas cocinas.
Porque observé esta noche, como tantas otras,
que cuando llego y prendo la luz se apresuran amorosas
en busca mía y de mi mano
que enjuaga el vaso en el chorro.
Porque llegó alguien del mundo de las sombras
(así llaman ellas al mundo de los hombres)
a darles compañía, unión y vida compartida
—aunque no sea sino para destriparlas.

Horno

El horno de mi cocina, una cocina nueva
de fábrica cubana, es un intrigante lugar.

No es el horno arcaico de ladrillos. Oscuro,
hondo como laberinto, de los tiempos —digamos—
de aquella recia Reina de Castilla, Doña Urraca,
que guerreó contra su esposo y su propio hijo.

No. Yo me refiero a un horno vulgar, aún sin usar.
Sin haber sido aprovechado ni siquiera para
hornear un pollo o hacer un pudín con pasas.

Pero
su frío vacío de metal, cuando alguna vez,
por jugar con ella, la hago asomarse dentro
un instante —su hálito helado pasma a mi gata,
la espanta.

Los gatos padecen una aversión cervical atávica
contra el vacío frío del metal. Y escapan,
huyen de ahí como del mismo horno del Infierno.

Carlos Martínez Rivas. Considerado entre los mayores poetas nicaragüenses, aunque nacido en Guatemala en 1924, destacó desde joven por su talento, comparado con el de Rubén Darío. Tras estudiar en Madrid, publicó su influyente poema “El paraíso recobrado” y se sumergió en la vida nocturna. Su obra más importante, *La insurrección solitaria*, se publicó en 1953. Luego se dedicó principalmente al servicio diplomático. Vivió enfrentamientos familiares y problemas de salud. Murió en 1998 en Managua.



LETRAS ORIGINARIAS

Viviana Ayilef

Nació en Trelew en 1981, fecha del Wiñoy Xipantü en la cultura mapuche, cuando la existencia se renueva. Es profesora, licenciada y magíster en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB), donde se desempeña como docente. Además, es poeta y ensayista. Entre sus libros de poemas se encuentran *Agua de otoño/Kelleñü*, *Cautivos*, *Meulen (Lo que puede un cuerpo)* y *Mailen*. También publicó *Malvinas en fragmentos*, una compilación de narrativa histórica, y *Los Cositos*, anecdotario infantil. Sus poemas formaron parte de distintas antologías nacionales e internacionales.

Presentamos aquí dos poemas de su libro *Ayün / Memorias del agua* (Buenos Aires, Espacio Hudson, 2023) que mezclan el castellano con el mapuzungún para contar y cantar la memoria viva del pueblo mapuche.

Las mujeres de mi pueblo se saludan con dos besos y detienen el abrazo

lo sostienen por un largo rato
se sonríen
a veces lloran también de alegría luego de ese abrazo
y vuelven a mirarse
lento
sonríen desde los ojos
y las ancestras también se sonríen
en ese momento danza la memoria
la sangre se mueve y un único útero trabaja de nuevo
un niño nace por acá
otro más allá
la alegría de un pueblo se mece en las aguas
los hijos son la memoria
el tiempo
mantiene
allí su equilibrio.

No estamos aquí puestas solas
caminamos con los hombres
los ancianos
las ancianas
las piedras que dicen y el árbol
que acompaña desde arriba
idéntico corazón mueve el hilo de nuestros caminos
mar y río
agüita de la montaña que baja y da vida



menuco
trayenco

mari mari kushe
mari mari fucha
mari mari ullcha zomo
mari mari weche wentru
mari mari ngen co
mari mari pu ngen
kom.

A veces en ese abrazo sacamos también nuestra pena
quedamos ahí suspendidas juntando los corazones
la pena de nuestro pueblo es muy vieja
pero es siempre nueva
muy larga para contarla
muy presente para no nombrarla
la pena de un genocidio
de una violencia racial que no cesa
en lo cotidiano
la pena de no poder estar
existiendo como pueblo.

El abrazo junta todo
se pasa urgente la pena y la alegría se levanta.
Las mujeres de mi pueblo sacan fuerzas del abrazo
útero su corazón
pensamiento su mirada.

Las mujeres de mi pueblo
ese abrazo
que teje.

Selección: Diego Antico.
Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios

Recomendación Siglo para chicos

Este año, la editorial Siglo XXI lanzó “Siglo para Chicos”, su primera colección de libros para niños. Dirigida por Laura Liebeker, se trata de una propuesta interesante de parte de una editorial orientada desde su fundación a las humanidades, las ciencias sociales y el ensayo, ya que busca una continuidad entre su catálogo tradicional y el nuevo catálogo infantil, y hace hincapié en la formación cívica de sus pequeños lectores.

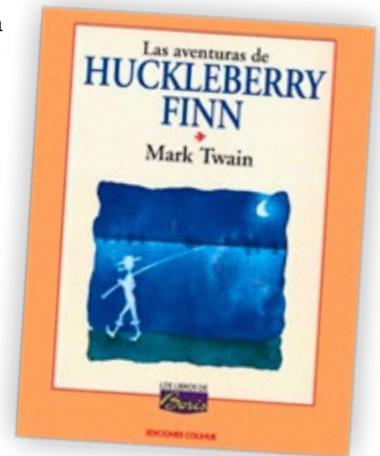
Así, ya han publicado tres títulos de no ficción: *¿Qué es esto de la democracia?*, de Graciela Montes, con ilustraciones de Penélope Chauvié, que busca explicar cuestiones vinculadas a nuestro sistema político y nuestra historia; *El chiste de leer*, de Luis Pescetti, con chistes, poemas, diálogos y acertijos destinados a niños y niñas que se están iniciando en la lectura, y *¿Cómo se hace justicia?*, un diálogo entre Paula Bombara y Graciela Montes, también ilustrado por Penélope Chauvié, que busca explicar el funcionamiento del sistema judicial; y un título en el umbral de la ficción y la no ficción, *Los mocos de la furia*, de Liliana Bodoc, con ilustraciones de María Wernicke, un cuento que es una reelaboración de un recuerdo de infancia (una niña de 9 años contempla y reacciona ante la humillación de su familia cuando invitan al jefe del padre a comer a la casa) con un posfacio del hijo de la escritora fallecida en 2018.



Rescate **Las aventuras de Huckleberry Finn, de Mark Twain, traducido por Graciela Montes (Colihue, 1997)**

Desde su publicación en 1884, *Las aventuras de Huckleberry Finn* se ha convertido en un clásico indiscutible de la literatura infantil y juvenil. La novela, secuela de *Las aventuras de Tom Sawyer*, está ambientada en el sur prebélico de los Estados Unidos y sigue las peripecias de Huck (un chico de 13 años que huye de su padre alcohólico) y Jim (un esclavo fugitivo que busca recuperar su libertad para evitar que su familia sea vendida a otro dueño) a lo largo y ancho de la costa del río Mississippi. Su estatus de clásico, no obstante, no debería oscurecer la revolución que supuso para la literatura en general y para la literatura infantil y juvenil en particular. Por un lado, ofrece un relato muy profundo y vívido de la infancia y la entrada en la adultez, no exento de profanidad e irreverencia y, sobre todo, cargado de ironía y sátira (contribuye particularmente a esto último que el narrador sea el mismo Huck Finn, prácticamente analfabeto y criado al margen de todas las comodidades domésticas de la “civilización”). Por el otro, Twain intenta plasmar los modos de hablar de los personajes (sus acentos, entonaciones y vocabularios particulares) y así produce una de las primeras obras estadounidenses en “lengua vernácula”.

Esto último siempre supuso un problema para los traductores de Twain a otros idiomas: ¿cómo plasmar usos del lenguaje y modos de hablar tan idiosincráticos, donde la variedad dialectal es central para la caracterización? ¿Cómo replicar el efecto del original sin caer en la caricatura? La traducción de Graciela Montes es de las pocas que no solo se lo propone, sino que también lo consigue. Cabe mencionar, también, que es una versión completa, sin adaptaciones ni resúmenes de capítulos y episodios, que posibilita el contacto de los niños con el texto completo en toda su complejidad.



Eugenia Santana Goitia

Centro de Literatura Infantil y Juvenil Dailan Kifki

ARCHIVO DE HISTORIETA Y HUMOR GRÁFICO ARGENTINOS

Petisuí

(Buenos Aires. 1949-2022)

Licenciada en Psicología, periodista y humorista gráfica, María Alicia Guzmán, bajo el seudónimo Petisuí, comenzó a publicar sus trabajos en 1981. Colaboró con artículos, tiras y páginas de historieta y viñetas humorísticas en *Caras y Caretas* (segunda época), *Rico Tipo* (última etapa), *Satiricón* (tercera época), *Gaceta Psicológica*, *Actualidad Psicológica*, *Eroticón* y, particularmente en varias de las revistas de Ediciones de la Urraca. Es en ellas, y primero en *SexHumor*, título que amplió sus páginas para las humoristas argentinas, y luego también en la *Humor*, donde logró mayor reconocimiento. Su experiencia como psicóloga nutre sus obras como humorista. Con un estilo sintético, despojado, inscripto en la línea abierta por Claire Bretécher en primera instancia, que seguirían colegas suyas como Marta Vicente y luego Maitena, Petisuí ha dejado una interesante obra que revela la ampliación temática y las nuevas miradas aportadas por las humoristas a medios antes cerrados para ellas. Fruto de la donación de su amigo



Julio Idayola, a mediados del 2022 la BNMM incorporó para su clasificación, conservación y difusión un gran archivo de documentación y trabajos originales que permitirán recuperar su obra.

José María Gutiérrez

Petisuí

"Mostacillas. Hoy: catarsis"

Técnica mixta, 30 x 23 cm,

Humor, nro. 563, septiembre de 1999

Petisuí

"¿¿Dónde??"

Tinta, 21 x 25 cm,

Humor, nro. 294, julio de 1991

~ MOSTACILLAS. POR PETISUI
HOY: "CATARSIS"



Petisui

EDIÇÕES
DA SALA
5

VOL. VI