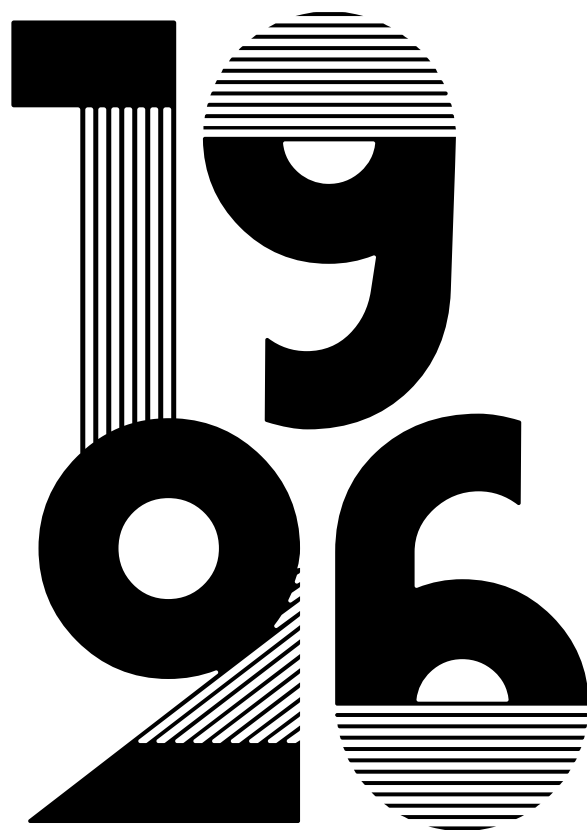




**MEMORIAS
DEL FUTURO**



**MEMORIAS
DEL FUTURO**

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

1926 : memorias del futuro ; Coordinación general de Andrés Tronquoy. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2026.

104 p. ; 27 x 19,5 cm.

ISBN 978-987-728-230-6

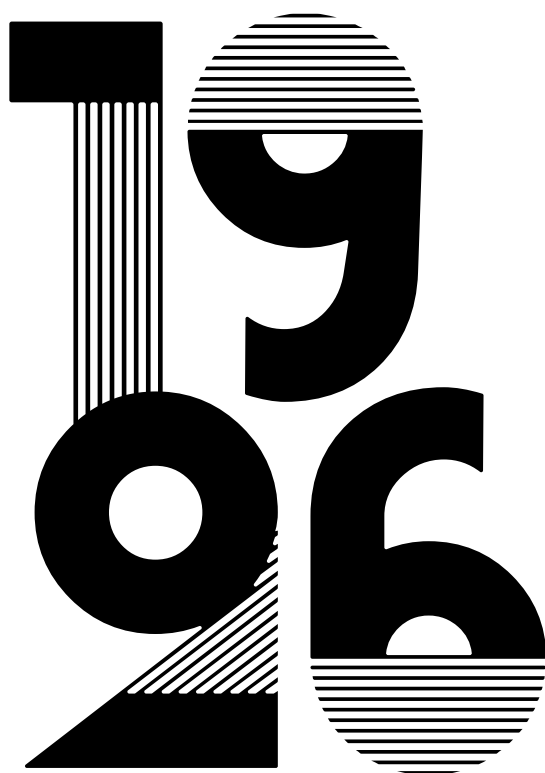
1. Literatura Argentina. I. Tronquoy, Andrés, coord.

CDD 800

© 2026, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425EID) CABA
www.bn.gob.ar

ISBN 978-987-728-230-6

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723



MEMORIAS DEL FUTURO

BIBLIOTECA
NACIONAL
MARIANO MORENO
BUENOS AIRES
MMXXVI



ÍNDICE

»	TIEMPO RECOBRADO	7
	Guillermo David	
»	POR UNA LITERATURA FUTURA	11
	Andrés Tronquoy	
»	SUCESOS ARGENTINOS	27
	Federico Boido	
»	AL VER VERÁS. IMÁGENES DEL 26	37
	María Redondo	
»	LA MUJER MODERNA	51
»	MEMORIAS DEL FUTURO	
	BORGES HACIA 1926: ESPERANZA Y ÉNFASIS	50
	Aníbal Jarkowski	
	LA CAL HIERVE CUANDO LA MOJAN. <i>EL JUGUETE</i> SEGÚN SILVIO	59
	losi Havilio	
	LOS DESTERRADOS. <i>TIPOS DE AMBIENTE</i>	63
	Selva Almada	
	ACTUALIDAD DE <i>DON SEGUNDO SOMBRA</i>	67
	María Rosa Lojo	
	POEMAS DE AMOR: POR UNA MAYOR LIBERTAD EXPRESIVA	71
	Alicia Salomone	
»	UN VISITANTE VANGUARDISTA Y LAS REACCIONES	
	DE ALGUNAS REVISTAS INTELECTUALES ARGENTINAS	75
	Eduardo Romano	
»	NUEVOS EDITORES PARA NUEVOS LECTORES	83
	Fabio Esposito	
»	ORILLAS DEL PORVENIR. FUTUROS NACIONALES	89
	QUE NO LLEGARON A 1926	
	Mariano Buscaglia	
»	VANGUARDIA Y REALISMO EN 1926	95
	Pablo Bardauil	
»	SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA 1926	100



ROYAL-HOTEL

Cigarrillos

EXISTENCIAS

S
MO

fer

TIEMPO RECUPERADO

PROPORCIONADA por la coincidencia cronológica, la comodidad de pensar la literatura en términos generacionales ofrece algunas ventajas engañosas. Si se considera, por caso, la generación del 37 o la del 80, rápidamente un aire de familia textual e ideológico faculta el recorte que las funda en la medida en que ciertos rasgos de estilo impregnan tanto las ficciones como los lenguajes morales y políticos de un modo que parece irrecusable. Pero cuando se pone el foco en autores como Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento para la primera, y Eduardo Wilde o Paul Groussac para la segunda, por nombrar solo algunos al acaso, surge la pregunta por la singularidad que los distingue de sus contemporáneos, cuya diferencia resulta evidente. Recién allí la puesta en serie ofrecida por la mera coincidencia cronológica se vuelve productiva en la medida en que obliga a despejar presupuestos equívocos.

Esa situación paradójica se vuelve evidente si se considera la vasta saga de textos que vieron la luz en 1926, fecha que puede considerarse —sin que deje de comportar una reducción conveniente— el acta de nacimiento de la literatura del siglo XX. Grandes nombres de las letras argentinas iniciaron ese año, hace exactamente un siglo, un derrotero que trazará las líneas fundamentales por las que discurrirá la imaginación escrita nacional. Basta con poner en fila títulos como *El juguete rabioso*, *Don Segundo Sombra*, *El tamaño de mi esperanza* o *Molino Rojo*, que eximen de nombrar a sus autores, para graficar el punto.

Sin embargo, no toda novedad es percibida de manera inmediata. De hecho, en las letras casi siempre su comprensión resulta de cambios de visión ulteriores que alumbran zonas temáticas, estilos y discursos a menudo no distinguidos por sus contemporáneos en lo que de novedoso ofrecían. Porque la perspectiva que abren, precisamente, no era asequible sin que sus propios efectos la alumbraran a posteriori de manera retrospectiva. Es el dilema de *Kafka y sus precursores*, clave de lectura que Borges provee para organizar el esquivo y no menos arbitrario concepto fetiche de “época”. Que, como toda generalización, alberga algo de atendible verdad.

Si en 1926 la hora de los fascismos fascinaba y sembraba de temor el horizonte, las vanguardias la dotaban de un lenguaje que daba cuenta de una época descoyuntada que ya no podía ser narrada con las claves naturalistas o modernistas decimonónicas. Por lo demás, en su articulación con las fuerzas sociales desbocadas, ciertas vanguardias como el futurismo, el surrealismo o el expresionismo condensaban la radicalidad transformadora de un momento en que hacía eclosión el poderío destructor y a la vez fundador de la tecnología, resumido en la

consigna “El automóvil es la guerra” de Filippo Tommaso Marinetti.

En esa encrucijada se produjo una explosión de publicaciones en Argentina que solo su deriva y proyección ulteriores permiten aquilatar. A figuras ya consagradas como Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, Horacio Quiroga o Enrique Larreta, que afianzaban sus obras con nuevas producciones, se le deben agregar los nombres de aquellos que amojonarán el siglo. Si a Güiraldes, Arlt, Borges o Victoria Ocampo se les suman Mallea, Olivari, Fijman, Gálvez, Capdevila, Discépolo, Castelnuovo, Mariani, Yunque o González Tuñón, entre tantos otros que publicaron sus primeros libros en 1926, resulta difícil no considerar la coincidencia cronológica como una suerte de milagro. La instantánea de ese año editorial está orlada con el encanto de los comienzos; en la tonalidad sepia de su memoria reverbera el inicio de una literatura que sin saberlo proponía el mapa futuro cuyos ecos atingen al presente. El repaso de esos textos recupera un tiempo ido que como todo pasado nunca lo es del todo. Esta exposición de la Biblioteca Nacional ofrece la ocasión de asomarnos a ese prodigio que el siglo transcurrido invita a observar con nuevos ojos.

Guillermo David

Director Nacional de Coordinación Cultural
Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Julio Vanzo. En *Hacia afuera*, de Hernández de Rosario [Fausto Hernández] (Buenos Aires, Samet, 1926).



POR UNA LITERATURA FUTURA

Andrés Tronquoy

LA CONSOLIDACIÓN DE UN CAMPO

UNA serie de comentarios, rumores y lecturas críticas ha señalado a 1926 como una fecha clave de la literatura argentina. Si bien el origen de esta idea es difícil de precisar, resulta destacable que diversos críticos literarios hayan reparado, en sus estudios sobre los años veinte, en un corpus de obras publicadas ese año. 1926 nombra un fenómeno que puede extenderse solo en parte al conjunto de la década, porque ese año se produjo una emergencia literaria decisiva.

Una de las formulaciones más tempranas y contundentes se encuentra en un artículo que Noé Jitrik publicó en 1965, titulado “1926, año decisivo para la narrativa argentina”, aparecido en el diario *El Mundo*, y reunido dos años más tarde en el libro *Escritores argentinos: dependencia o libertad*. Allí sostiene: “creo que de este fenómeno, de lo que se produce en 1926, solo ahora podemos ser conscientes”. Según Jitrik, la búsqueda de “arrasar con los viejos y dar una fisonomía definitiva a la literatura del país” se “clarifica” en 1926. Se apoya en cuatro libros: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *Los desterrados* de Horacio Quiroga, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Zogoibí* de Enrique Larreta, sin abordar la poesía ni el ensayo.

En diciembre de 1926, Carlos Pirán, importante crítico literario de la época, publicó en *Mundo Argentino* un artículo titulado “El año literario”, donde afirmaba: “Mil novecientos



Victoria Ocampo, *La laguna de los nenúfares*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.



Leopoldo Marechal, *Días como flechas*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.

veintisiete encuentra a la literatura argentina, juvenil, inquieta, promisoría". Y concluía: "hay, pues, entre nosotros, algo más que la esperanza de una literatura genuina".

Aunque la perspectiva fuera acotada, y el proceso recién se pudiera apreciar en su real dimensión con el paso del tiempo, ya hacía notar la consolidación del campo y las bases para la exploración de nuevas vías. De hecho, al recorrer las páginas de revistas como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Don Goyo*, *Los Pensadores*, *Claridad*, *La Campana de Palo*, *Martín Fierro*, y también diarios como *Crítica* o *La Nación*, se advierte una importante producción, disímil y plural en sus temas y formas.

En definitiva, el campo literario manifiesta, pasada la mitad de la década, bases sólidas con estéticas genuinas y una significativa emancipación. Aunque uno de sus ojos permaneciera todavía fijo en Europa.

La discusión con autores ya consagrados era también un síntoma de esa consolidación. En 1926 ocupaban todavía un lugar central figuras como Leopoldo Lugones, que publicaba ese año *El ángel de la sombra*, su única novela; Enrique Larreta, cuyo *Zogoibi* fue elegido "el peor libro del año" en la encuesta realizada en el número de diciembre de *La Campana de Palo*; Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría), autor de *El Jinete de fuego* y *Myriam la conspiradora*;



Anuncio de *Zogoibi*. En *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre, año III, nro. 34, octubre de 1926.

y Manuel Gálvez, que publicó *La pampa y su pasión*. Eran autores que rondaban los 50 años y contaban con una importante presencia pública. Los nuevos escritores, en cambio, eran en su mayoría muy jóvenes y, en muchos casos, estaban publicando sus primeros libros.

Pero la discusión no era solo con los autores vivos, sino referida al sustrato social, ya que la tradición es también una disputa y su existencia es necesaria para la proyección de lo nuevo. Las líneas del pasado común generaban controversias y se proyectaban también diversas hacia el futuro, en sus alcances y direcciones. Pero existía un terreno compartido desde donde discutir. Grupos, procesos colectivos y problemáticas: ¿cuáles debían ser los temas nacionales? ¿Qué forma literaria debía explorarse o cimentarse? ¿Qué relación con la realidad se establecía? ¿Qué capacidad transformadora encontraban las artes? La potencia de los libros y de la literatura para dar debates sobre la sociedad estaba en el centro. Las célebres disputas entre el vanguardismo de Florida y las concepciones sociales de Boedo pueden concentrarse en la pregunta: ¿qué se construye a futuro?



Figuritas *Dólar*, jugadores de Boca Juniors y de River Plate, 1926. Colección Rafael Bitrán.



Alfonsina Storni, 1925. Archivo Gráfico, AGN.

UN PORTAL CIENT AÑOS ATRÁS

EN este catálogo destacamos cinco libros: *El tamaño de mi esperanza* de Jorge Luis Borges, con un texto de Aníbal Jarkowski; *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, por Iosi Havilio; *Los desterrados* de Horacio Quiroga, por Selva Almada; *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, por María Rosa Lojo; y *Poemas de amor* de Alfonsina Storni, por Alicia Salomone. Cada uno de ellos, con un estilo propio, plantea claves de lectura de obras y poéticas fundamentales de las letras argentinas que hacen al corazón de la exposición.

Pero, a la vez, nos interesa resaltar la enorme cantidad de obras editadas ese mismo año y el hecho de que muchas de ellas, antes de aparecer en libro, se publicaban parcialmente en diarios y revistas, lo

que pone de manifiesto una modalidad particular de circulación de los textos. Hay que señalar que la expansión de los públicos lectores durante esos años resultó determinante para la fertilidad de la escritura: generó un campo donde los libros podían arraigar y, al mismo tiempo, favoreció la aparición y el desarrollo de las editoriales. Todo ello produjo un creciente tráfico de textos y obras impresas.

Como muestra de la enorme cantidad de publicaciones, incluimos en este catálogo una bibliografía de libros —no definitiva, pero sí abundante— que entendemos funciona como una constelación de variedades: obras que se han canonizado, otras que han brillado para apagarse, algunas que eventualmente encuentran lector y otras que han estado siempre en los márgenes.

Por otra parte, la pintura, la música, la arquitectura, la fotografía y las artes en general, junto con un mapa de sucesos históricos de relevancia y la presencia de notas periodísticas de época, buscan reponer o representar claves significativas de ese año, sin pretensión de exhaustividad. Trabajamos con el concepto de muestra y con la idea de portal: formas de entrever dispuestas en una institución que preserva el pasado, pero cuyo objeto es pensar el futuro.

UN PAISAJE PLETÓRICO DE ENSAYOS, NOVELAS, CUENTOS Y CRÓNICAS



El tamaño de mi esperanza es el resultado de una serie de artículos publicados originalmente en la prensa, en los que Jorge Luis Borges diseña un programa estético-político de base criollista en el que invoca a Hipólito Yrigoyen e incluso a Juan Manuel de Rosas. Un Borges populista, se ha dicho, que deja caer las consonantes finales para simular el habla popular, en un libro que años más tarde pretenderá ocultar del listado de sus obras. En la introducción declama: “¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo porvenir, palote de Dios!”. Y luego: “unos me agredían en nombre de los rascacielos; otros, en el de los rancheríos de latas”. Es un momento en el que la articulación entre tradición y novedad se encuentra en tensión y la imaginación del futuro resulta nodal en los debates culturales del período. Recuperando este debate, nombramos la exposición *Memorias del futuro*, porque la tradición es un problema hacia adelante y toda memoria es proyección futura.

El juguete rabioso es la primera novela publicada por el autor más disruptivo de su generación, aunque en ese año haya pasado mayormente inadvertida. Vista en perspectiva, es la gran irrupción. Silvio Astier protagoniza una historia de inadaptados y desorientados. “A mis oídos llegan voces distantes, resplandores pirotécnicos, pero yo estoy aquí solo, agarrado por mi tierra de miseria como con nueve pernos” declara, dando cuenta de estar atrapado en una ciudad y un tiempo hostil. Astier y sus cómplices no buscan la integración social ni el éxito mediante el trabajo, sino el batacazo y la excitación de estar por fuera de la ley y la ética (“Inmortalizarnos con el nombre de delincuentes”), al punto de llegar, en el final, a ejecutar una traición. *El juguete rabioso* no solo instaura la lengua oral de la ciudad, sino también a la propia ciudad como escenario fundamental de la literatura argentina. Concibe

una literatura no pedagógica o moral —al estilo de Boedo—, sino como ámbito de cuestionamiento, confusión y desconcierto. En sus páginas, por otro lado, destacan los elementos de la vida popular y cotidiana. Cromos, manuales, marcas de cigarrillo, folletos y otros elementos muestran una circulación de conocimientos no circunscriptos a la alta cultura que proveen materialidad a su prosa.



Salvadora Medina Onrubia,
El vaso intacto y otros cuentos,
Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.



Don Segundo Sombra fue el gran éxito literario del año, no solo por el nivel de ventas alcanzado sino por lo que generó a su alrededor. Logró articular la nostalgia de lo campestre —que perdía gravitación en la literatura y la cultura nacional al ritmo de la urbanización creciente

Ricardo Güiraldes en su caballo Moro, s. f. Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes.

del país— con la modernización europeizante. Güiraldes encuentra esa síntesis en el personaje Fabio Cáceres, un joven que adquiere la sabiduría gauchesca como una esencia que le permitirá atravesar los cambios sociales.

La pampa y su pasión, de Manuel Gálvez, es una novela sobre el mundo del *turf* caracterizada por un nacionalismo nostálgico de las pérdidas que el narrador intuye se intensificarán con la vida moderna. La centralidad del caballo en la cultura del país y su presencia refulgente y noble se celebran el mismo año en que Henry Ford publica *Today and Tomorrow*. Es interesante que

la novela termine con otra escena de traición, pero en un sentido inverso a la de Roberto Arlt.

Aunque el protagonista es acusado de traición, ocurre exactamente lo contrario: su accionar implica el auxilio del contrincante y una reafirmación ética, no su disolución, como en *El juguete rabioso*.

En *Los desterrados* de Horacio Quiroga, Misiones, tierra hermosa y salvaje, hospeda la violencia, la maldad, la nocividad y también la fragilidad del hombre. Son relatos sobre el destierro, pero con foco en

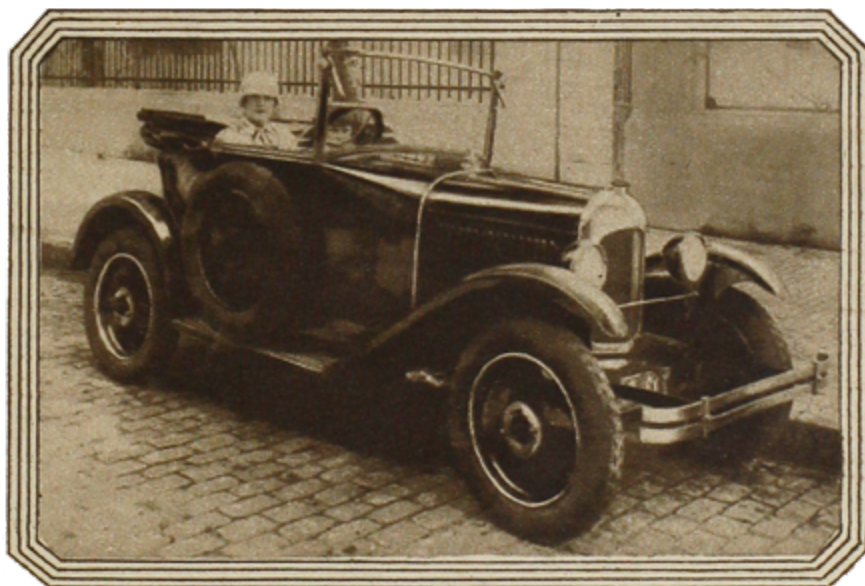


Horacio Quiroga construye una piragua junto a un mensú en San Ignacio, Misiones, ca. 1927. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.



Elías Castelnuovo, s. f. Sección Archivo de la Editorial Haynes, Departamento de Archivos, BNMM.

la muerte. La destrucción de la vida natural por parte del hombre es anticipatoria. *Entre los muertos*, de Elías Castelnuovo, se adentra en lo oscuro, lo escabroso, lo enfermo, partiendo de las concepciones de Boedo pero —y aquí radica quizás su aspecto más atractivo— las desborda: la literatura lo conduce más allá, hacia otros terrenos. Salvadora Medina Onrubia, escritora de gran potencia contestataria, que será encarcelada por la dictadura de José Félix Uriburu, en *El vaso intacto y otros cuentos* pone en palabras un debate de avanzada: Doña Pierina es una partera que realiza abortos. *Barcos de papel*, de Álvaro Yunque; *El amor agresivo*, de Roberto Mariani; *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Eduardo Mallea son importantes como también lo son las crónicas y los relatos morales de Juan José de Soiza Reilly: *Criminales* y *La muerte blanca* son dos libros aparecidos ese año. Existía un vínculo estrecho entre periodismo y ficción que se corrobora por la profesionalización de los escritores en los trabajos periodísticos, así como por la convivencia y, muchas veces, la porosidad entre ambos géneros.



Salvadora Medina Onrubia en automóvil. En "La poetisa de las contradicciones", *El Hogar*, año XXII, nro. 897, 24 de diciembre de 1926. Hemeroteca, BNMM.



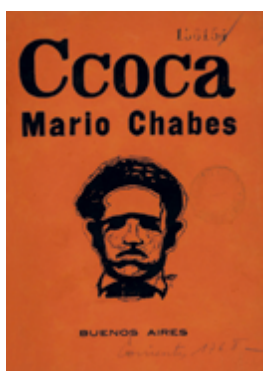
Banquete en honor a Ricardo Güiraldes por el éxito de *Don Segundo Sombra*, 6 de diciembre de 1926.



Sentados (de izq. a der.):
Nicolás Olivari, Enrique
González Tuñón, Manuel
Gálvez, Juan Pablo Echagüe,
Ricardo Güiraldes, Adolfo
Korn, Eduardo Gironde, Sra.
y Sr. María y Julio V. Rodríguez.
De pie (de izq. a der.): Evar
Méndez, Nerio Rojas, Roberto
Mariani, Francisco A. Colombo,
Ruth Lange, Juan B. Tapia,

Leopoldo Marechal, Absalón
Rojas, Norah Lange, Ernesto
Palacio, Jorge Luis Borges, Luis
M. Onetti, Xul Solar, Luisa
y Molly Boggione, Oliverio
Gironde, Raúl González Tuñón,
Eduardo A. Mallea, Pondal
Ríos, Rosa Boggione, Geo
Mergault, Margarita Ricco,
Pedro V. Blake, Lamberti
Sorrentino.

Estaban además: Eduardo y
Enrique Bullrich, Sergio Piñero
(h.), Rafael Gironde, Germán
de Elizalde, Luis F. de Elizalde,
Macedonio Fernández, Jacobo
Fijman y Raúl Scalabrini Ortiz.
Archivo Gráfico, AGN.



Mario Chabes, *Ccoca*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.



Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Martín Fierro, 1926.



Aristóbulo Echegaray, *Poeta empleado*, Buenos Aires, Hoy, 1926.



Raúl González Tuñón, julio de 1929. Sección Archivo de la Editorial Haynes, Departamento de Archivos, BNMM.

Los libros de poesía merecen también ser resaltados. *Poemas de amor* de Alfonsina Storni, autora de gran repercusión, desafía con audacia los lugares comunes asignados a lo femenino. En *El violín del diablo*, de Raúl González Tuñón, y *La musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari, relucen los márgenes de la ciudad: el puerto, los conventillos, el arrabal. *Versos de una...*, de Clara Beter (seudónimo de Israel Zeitlin, conocido como César Tiempo), expone, como fenómeno extratextual, las concepciones literarias y, sobre todo, de autoría del grupo de Boedo. La discusión no radica solo en los textos, sino en quién escribe, porque la literatura no debía ser solo de los “cajetillas” de Florida. De hecho, quienes vienen del bajo fondo portan una experiencia que puede (y debe) trasuntarse a los textos. Es el caso de Clara Beter, con una salvedad. La figura de una prostituta judía de Europa



Nicolás Olivari, noviembre de 1930. Archivo Gráfico, AGN.



Enrique González Tuñón, s. f. Sección Archivo de la Editorial Haynes, Departamento de Archivos, BNMM.



Leónidas Barletta. En *Claridad*, año I, nro. 2, agosto de 1926. Hemeroteca, BNMM.

del Este se ajustaba tan perfectamente a una determinada concepción programática que terminó por revelarse irreal: la autora era, en realidad, un seudónimo. Leopoldo Marechal publicó su vanguardista *Días como flechas*; Jacobo Fijman, *Molino rojo*, libro precursor del surrealismo en el país; y Aristóbulo Echegaray, en *Poeta empleadillo*, ubica con gracia la poesía en los trabajos de oficina. Otras obras y autores destacados son *Tangos*, de Enrique González Tuñón; *Tierra amanecida*, del entrerriano Carlos Mastronardi; y *Un poeta en la ciudad*, de Gustavo Riccio. Mario Chabes, poeta peruano, publicó en la Argentina su tercer libro, *Coca*, poniendo en el centro de la poética el indigenismo. La dramaturgia tuvo también relevancia con *La laguna de los nenúfares*, de Victoria Ocampo; *La tierra en armas*, de Juan Carlos Dávalos y Ramón Serrano, y *La casa de los fantasmas*, de Arturo Capdevila, entre otros. Y la lista se extiende. También hay que señalar que ciertos autores que no publicaron libros ese año, como

Oliverio Gironde, Ezequiel Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Evar Méndez, Paul Groussac o Ricardo Rojas, por nombrar solo a algunos de los ineludibles, resultan a todas luces centrales.

Época de abundancia de escrituras y de disputas estéticas, políticas y personales. David Viñas apuntó con lucidez en *Literatura argentina y política*:

La literatura de los años veinte era, sin duda ni demasiados pudores, una suerte de paisaje definitivo. Resulta coherente, por lo tanto, que las polémicas (o los odios y otros venenos) se disolvieran en ágapes homogéneos entre brindis, promesas y reconciliaciones. 1930, la Guerra Civil española, el *Graf Spee* y Stalingrado, y posteriormente, el peronismo del 45 al 55, desbarató esa hermandad complaciente. “Los últimos hombres felices” resulta, hoy, su divisa más certera.

Los encuentros en casas, los banquetes, las fiestas, los cabarets, las tertulias de los famosos bares Tortoni, Keller, El japonés, entre otros, marcan puntos claves de la ciudad, y las fotografías que los registraron son evidencia de los vibrantes *años locos*.



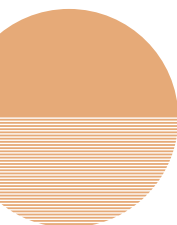
Banquete en homenaje a Roberto Payró. Sentados (de izq. a der.): Eduardo Mallea, Héctor Eandi, Horacio Quiroga, Roberto Payró, Víctor Juan Guillot. De pie: primero José Hernán Figueroa y último Valentín Thibon de Libian. Sentado frente a Mallea, Arturo Lagorio, 1927. Archivo Gráfico, AGN.





Blas Vidal, *Café Tortoni (detalle)*, 1970. Sobre una foto de época, óleo sobre tela. Café Tortoni, Av. de Mayo 825, Ciudad de Buenos Aires.

LA LITERATURA ES UNA FORMA DE PROYECTAR EL FUTURO



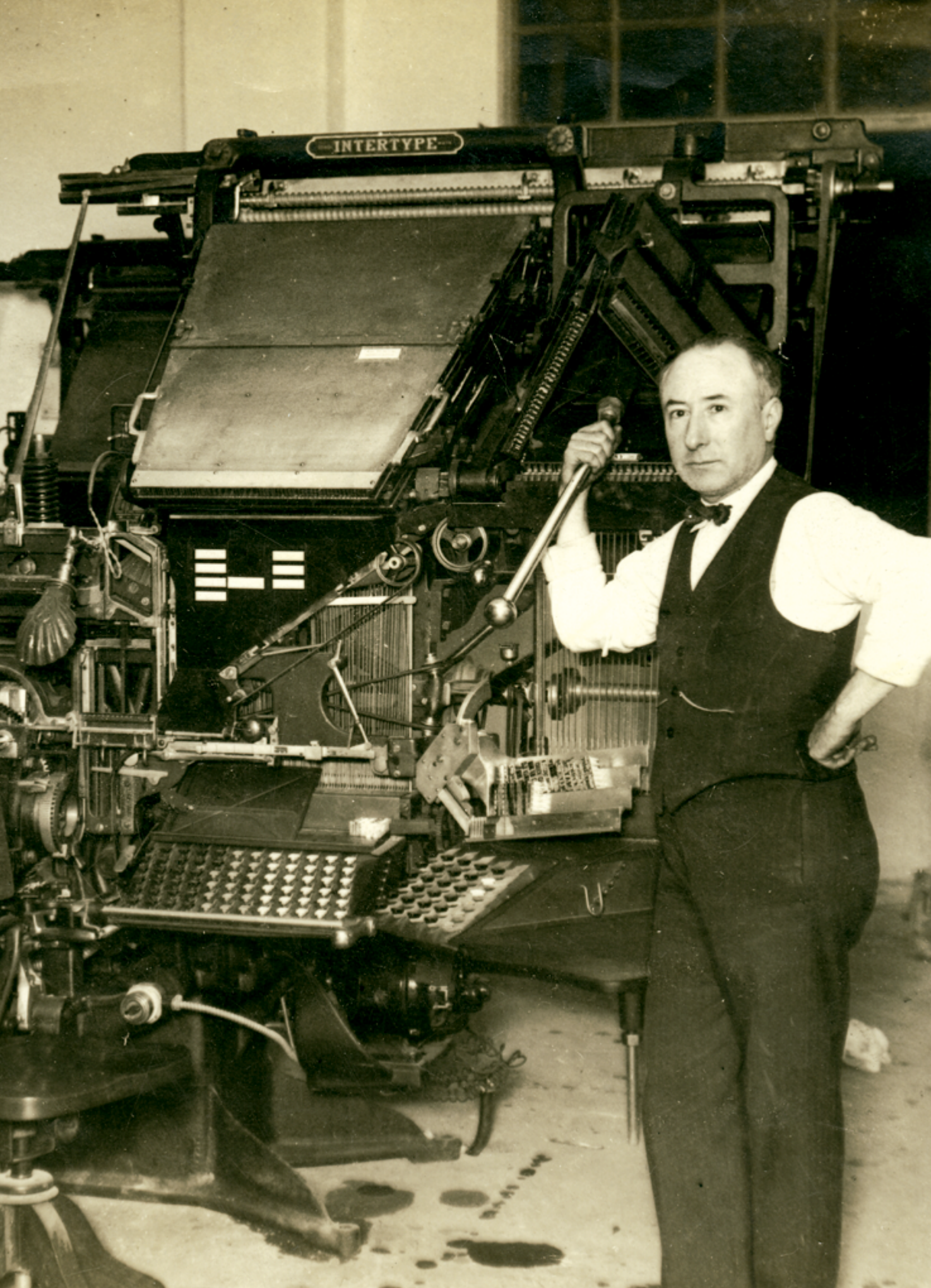
LA renovación literaria y artística viene de la mano de grandes cambios sociales y tecnológicos que abren nuevos horizontes a la imaginación. La modernidad aparece también en la publicidad, un género en expansión que convive, entre las páginas de diarios y revistas, con textos literarios o periodísticos: automóviles, heladeras eléctricas, aspiradoras, tocadiscos, cámaras fotográficas trazan un mapa de consumo que suma a los desarrollos técnicos y presenta paisajes novedosos y posibilidades infinitas. Grandes edificios verticales, imprentas eficaces y pequeñas que promueven la aparición de libros económicos y materiales gráficos —la lectura veloz es otra gran novedad en las ciudades—, las proezas de la aviación —el viaje transoceánico del Plus Ultra es furor en la prensa—, entre otros acontecimientos, parecen abrir la perspectiva de que todo cambia y todo es posible. La idea del invento —que tiene especial notoriedad en *El juguete rabioso*— es parte de esa imaginación. A través de un descubrimiento se podría acceder al éxito y la fortuna.

Excepto para los sectores más conservadores de la sociedad, anclados en la tradición, hacia ambos lados del espectro ideológico se entendía que la ciencia y la tecnología podían contribuir a un progreso incalculable para el hombre en la cimentación de una sociedad futura.

En la literatura, se ha dicho, conviven dos temporalidades: lo que sucede en el tiempo de la escritura y lo que sucede en el universo textual. A esto se le suma una tercera: el tiempo del lector, que los textos esperan. Las mismas palabras leídas en otro tiempo se resignifican. Jitrik planteaba que recién en 1965 podía apreciarse el fenómeno 1926; por eso cabe preguntarnos: ¿qué nos dicen estos libros cien años después? ¿Qué leemos en cada obra? ¿Qué queda del conjunto?

Los libros nos enfrentan a los pliegues temporales y, más allá de los cambios tecnológicos, continúan teniendo centralidad: las discusiones que aún promueven en torno a la tecnología y al futuro lo confirman. Los libros reunidos en esta muestra pertenecen a nuestro pasado colectivo y a nuestra tradición literaria; son parte del canon, pero también de nuestro presente.

Con esta exposición, la BNMM busca abrir preguntas a partir de publicaciones realizadas hace un siglo, pero que continúan interpelándonos. De 1926, punto de inflexión en la consolidación de la literatura argentina moderna, a 2026, la muestra propone una nueva lectura de esas obras desde una institución que preserva la memoria impresa, no para atarse al pasado ni para reordenar el canon, sino para recuperar debates de actualidad y reflexiones de futuro.





SUCESOS HISTÓRICOS

Federico Boido

EN la década de 1920, Argentina experimentó un período de profundas transformaciones económicas, sociales y culturales. La explosión demográfica (un salto de ocho a diez millones de habitantes entre 1914 y mediados de la década del veinte), el crecimiento urbano, la expansión de los medios de transporte y comunicación y la incorporación de amplios sectores de la población a nuevas formas de consumo y sociabilidad modificaron la vida cotidiana. La escuela pública, el servicio militar, la prensa y el auge de la cultura de masas incidieron en la difusión de prácticas, valores y referencias compartidas que contribuyeron a la argentinización de amplios sectores de la sociedad, consolidando nuevas imágenes e imaginarios sobre el país, su modernización y su identidad social. Se configuró así una sociedad cada vez más compleja, diversa e interconectada, o como afirma Beatriz Sarlo, “una sociedad de la mezcla”.

En el plano político, en 1926, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, el radicalismo atravesó una etapa de consolidación institucional y moderación. Su gobierno mantuvo una orientación pragmática, basada en el entendimiento con sectores conservadores y en la profesionalización de la administración pública, buscando garantizar la estabilidad del orden democrático. Al mismo tiempo, se profundizó la expansión del aparato estatal que benefició especialmente a los sectores medios mediante la distribución de empleos públicos, el aumento del gasto fiscal en salarios, pensiones y administración, y una política impositiva que afectaba en mayor medida a los grupos propietarios y económicamente dominantes.



Florencio Parravicini. En "Un concejal agresivo", *Charleston. Revista mensual ultramoderna*, año I, nro. 1, junio de 1926. Colección Instituto Ibero-Americano de Berlín, Alemania.

Detrás de esa apariencia de estabilidad se profundizaron las divisiones internas del radicalismo. La disputa entre el sector antipersonalista, cercano a Alvear, y el liderado por Hipólito Yrigoyen marcó decisivamente la vida política de la década. Las elecciones legislativas de 1926 evidenciaron esa fractura: ambas corrientes se presentaron por separado y el yrigoyenismo obtuvo una clara ventaja en los principales distritos del país, anticipando el retorno de Yrigoyen al poder en las elecciones presidenciales de 1928.

Durante estos años, los centros urbanos se consolidaron como espacios de encuentro social, consumo y entretenimiento. En Buenos Aires convivían oficinas públicas, comercios y nuevas formas de ocio vinculadas al crecimiento

de la cultura de masas. Se destacó especialmente la avenida Corrientes, cuya expansión y dinamismo la transformaron en uno de los principales símbolos de la vida porteña, convirtiéndose en un núcleo cultural y recreativo donde se concentraban teatros, cines, cafés, confiterías y diversos locales nocturnos. Allí circulaban públicos heterogéneos y se desarrollaban nuevas prácticas asociadas al tiempo libre, el espectáculo y la sociabilidad urbana. Las representaciones construidas por la literatura popular, el teatro y, especialmente, las letras de tango contribuyeron a convertirla en uno de los escenarios más emblemáticos del imaginario porteño.

El teatro ocupó un lugar central en la vida cultural de la ciudad. Desde comienzos de siglo, las salas teatrales se multiplicaron y experimentaron un crecimiento sostenido. La magnitud de este fenómeno puede observarse en la cantidad de estrenos: mientras que en 1918 se habían presentado apenas 74 obras, en 1926 la cifra ascendió a 381. Este proceso también fue acompañado por una argentinización de las compañías teatrales.

La importancia social alcanzada por el mundo teatral tuvo expresiones políticas concretas. En 1926, artistas, actores y autores impulsaron la creación del partido Gente de Teatro, que participó en las elecciones municipales de Buenos Aires con una plataforma centrada en la defensa y promoción de la actividad teatral. El espacio proponía fortalecer el vínculo entre el Estado y la cultura mediante políticas de apoyo a los artistas, estímulos a la producción, funciones populares y proyectos educativos vinculados al teatro.

"Buenos Aires de noche", *Charleston*. Revista mensual ultramoderna, año I, nro. 1, julio de 1926. Colección Instituto Ibero-Americano de Berlín, Alemania.



Calle Reconquista, Ciudad de Buenos Aires, 20 de noviembre de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

El principal referente de la agrupación fue el actor Florencio Parravicini, una de las figuras más reconocidas y populares del espectáculo de la época, quien logró obtener una banca en el Concejo Deliberante porteño tras las elecciones de 1926. Aunque la experiencia política de Gente de Teatro fue breve, evidenció el alto grado de inserción social y cultural que el teatro había alcanzado en la vida pública argentina, así como la creciente participación de artistas e intelectuales en los debates políticos de la década.

Por su parte, se incorporaron voces y perspectivas hasta entonces poco visibles en la literatura argentina. Escritoras, autores de origen popular y sectores vinculados a la izquierda encontraron nuevos espacios de expresión y legitimación cultural. En ese contexto convivieron tradiciones criollistas e idealistas con representaciones urbanas más modernas, centradas en los márgenes sociales, los trabajadores y la vida cotidiana de la gran ciudad, configurando así un nuevo panorama para la literatura y la cultura nacional.



Lector en la vía pública, 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

En relación con la prensa, se consolidó un periodismo moderno, masivo y profesionalizado. Los grandes diarios comenzaron a dirigirse a un público amplio y heterogéneo, presentándose como voceros de los intereses y preocupaciones de las nuevas masas urbanas. Así, el periodismo se convirtió en uno de los principales espacios de inserción laboral y legitimación para los hombres y mujeres de letras. Este crecimiento de la prensa estuvo acompañado por innovaciones técnicas: la incorporación de nuevas maquinarias de impresión, la ampliación de las redes de distribución y el uso de fotografías, suplementos ilustrados y páginas a color transformaron la forma de producir y consumir noticias. Los diarios

y revistas no solo ofrecían información y entretenimiento, sino también herramientas para orientarse en la vida moderna y en la experiencia urbana. En ese contexto, los medios gráficos adquirieron además un peso político cada vez mayor en la vida pública.

Respecto de los escritores, el Estado ocupó un papel cada vez más importante a través de la asignación de cargos culturales y administrativos, otorgando premios, becas y apoyos institucionales que reemplazaron parcialmente las formas tradicionales de mecenazgo. La multiplicación de concursos literarios, revistas culturales y asociaciones barriales favoreció la emergencia de nuevos autores y la ampliación del campo intelectual.



Camión itinerante de *Critica* dedicado a realizar exhibiciones cinematográficas en los barrios porteños, 3 de julio de 1928. Fondo *Critica*, AGN.

A pesar de las dificultades y oscilaciones propias del período, la década de 1920 estuvo marcada, en términos generales, por una situación económica favorable. Tras los efectos provocados por la Primera Guerra Mundial, la economía argentina recuperó dinamismo: se reactivaron las inversiones extranjeras, mejoraron los precios de las exportaciones y se estabilizaron tanto el comercio exterior como las finanzas públicas. En ese contexto, numerosos sectores sociales experimentaron una mejora relativa en sus ingresos y condiciones de vida. La mejora transitoria de los precios de los productos agropecuarios y, especialmente, el ingreso de capitales extranjeros contribuyeron a sostener un período de prosperidad que se extendió hasta fines de la década.

En estos años, la Argentina mantuvo su tradicional vínculo económico con el Reino Unido en relación con las exportaciones agropecuarias y la red ferroviaria, pero al mismo tiempo creció la presencia de Estados Unidos como nuevo actor económico. Las inversiones estadounidenses adquirieron un peso cada vez mayor en sectores industriales, comerciales y vinculados al consumo, como la importación de automóviles y maquinaria, reflejando un cambio respecto del predominio británico de las décadas anteriores.



Edificio de *Crítica* en estilo art decó diseñado y construido por los arquitectos Jorge y Andrés Kálnay, inaugurado en 1926. Fondo *Crítica*, AGN.

Obreros trabajan en el nuevo edificio de *Crítica*, 17 de abril de 1926. Fondo *Crítica*, AGN.



Vendedora de cigarrillos y fósforos en Constitución, enero de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.



Sombrerero, 9 de junio de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

En 1926 algunos sectores se expandieron, entre ellos la construcción, impulsada por el crecimiento urbano y las inversiones en infraestructura. Ese año se inauguraron el Hospital Salaberry y el nuevo edificio del diario *Crítica*, una obra representativa y pionera del estilo art decó en la ciudad. Al mismo tiempo, comenzaron las obras del nuevo edificio del Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia en Parque Centenario y se colocó la piedra fundamental de la Basílica Santa Rosa de Lima, sobre la avenida Belgrano, reflejando el dinamismo constructivo y la transformación del paisaje urbano porteño durante la década.

En el ámbito rural también se registraron transformaciones significativas. Durante esos años avanzó un proceso de modernización y tecnificación de las actividades agropecuarias, acompañado por la ampliación de las superficies cultivadas y por una mayor incorporación de maquinaria y métodos productivos más eficientes.

El movimiento obrero atravesó un proceso de reorganización sindical marcado por la aparición de estructuras más centralizadas y de alcance nacional. Un hito en este sentido fue la creación de la Unión Ferroviaria en 1922, cuya organización por rama sirvió de modelo para otros sindicatos importantes surgidos en esos años, como la Asociación Bancaria y la Asociación Trabajadores del Estado. Estas nuevas organizaciones buscaban una mayor capacidad de coordinación, financiamiento y representación a escala nacional.



Leopoldo Marechal, ca. 1927.

Al mismo tiempo, el sindicalismo se encontraba fragmentado por diferencias ideológicas y políticas. Hacia 1926 existían diversas centrales obreras vinculadas a corrientes socialistas, anarquistas, sindicalistas y comunistas, situación que se profundizó hacia el final de la década con nuevas divisiones internas. Esta dispersión sindical tenía también su correlato en el escenario político, donde socialistas, comunistas y grupos anarquistas se encontraban divididos en múltiples agrupaciones. Como resonancia de la Revolución rusa en Argentina, se fundó en 1918 el Partido Comunista (PC), que experimentó un crecimiento sostenido durante esos años y consolidó una presencia política y sindical cada vez más visible. A su vez, el PC logró ampliar su influencia en fábricas, barrios y gremios industriales a través de células obreras, publicaciones, bibliotecas populares, asociaciones culturales y campañas de agitación política.



Columna de la federación obrera en dirección a la plaza San Martín, Ciudad de Buenos Aires, 1° de mayo de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

En ese contexto socioeconómico y cultural, la aviación tuvo un lugar destacado en el imaginario, asociada al progreso técnico y a la afirmación de prestigios nacionales y proyectos estatales de modernización. El vuelo del hidroavión Plus Ultra, que unió el puerto español Palos de la Frontera con Buenos Aires en 1926, condensó una serie de imaginarios propios de la modernidad técnica y de la persistencia simbólica del orden colonial hispánico. Presentado como una hazaña de la aviación española bajo el

mando de Ramón Franco, el viaje fue celebrado como la recuperación de un vínculo “natural” entre España y América, reinscribiendo la idea de una comunidad hispánica transatlántica en un contexto de crisis de los viejos imperios europeos. La cobertura de *La Nación* reforzó explícitamente esa dimensión colonial y conmemorativa al enlazar el vuelo con la gesta colombina: antes de partir, el diario citaba a Franco afirmando que “La energía de Colón, alentaré la nuestra”, y el 23 de enero titulaba que “A la misma hora que Colón, salió Franco de Palos”, subrayando además que “el piloto voló sobre el convento y el monumento a Colón”. De este modo, la travesía aérea aparecía como una reedición tecnológica del descubrimiento y de la expansión imperial española, donde el dominio del aire actualizaba las viejas rutas atlánticas bajo el signo del progreso técnico. En Argentina, la llegada del Plus Ultra el 11 de febrero fue recibida con un entusiasmo masivo, actos oficiales y una intensa cobertura periodística.

En suma, la década de 1920 en Argentina —y particularmente el año 1926— fue un tiempo de modernización acelerada y de tensiones: crecimiento económico y expansión estatal convivieron con fragmentaciones políticas y sindicales; la urbanización y la cultura de masas forjaron nuevas identidades sociales mientras emergían voces antes marginadas; y gestos simbólicos como la llegada del Plus Ultra condensaron aspiraciones de progreso y disputas por la memoria histórica. Ese período dejó un legado ambivalente: consolidó instituciones y prácticas que integraron a amplios sectores al proyecto nacional, pero también reveló conflictos y contradicciones que marcarían las décadas siguientes.



Congregación en Costanera Norte por arribo del hidroavión Plus Ultra, 13 de agosto de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

Avioneta de Eduardo Olivero y Bernardo Duggan en Puerto Belgrano, 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.

Arribo del hidroavión Plus Ultra comandado por Ramón Franco. *Crítica*, 20 de enero de 1926. Hemeroteca, BNMM.





Laura Hernández, del teatro Maipo.

AL VER VERÁS: IMÁGENES DEL 26

María Redondo

IN TENTAR un mapeo de las artes en 1926 nos enfrenta a un ejercicio poco frecuente. Acostumbrados a profundizar en lo específico, rara vez nos detenemos en la coexistencia de lenguajes, soportes y circuitos que configuran un mismo momento cultural. Por fortuna, son numerosos los investigadores que han aportado señeros estudios sobre el período. La cristalización de ciertas ideas sobre esta década —pujante y decisiva para el desarrollo del arte argentino— podría sin embargo simplificar una trama compleja, ya que, como veremos, la mentada disputa entre Florida y Boedo no agota el escenario, no excluye fructíferos intercambios y, sobre todo, no puede reducirse al tópico *vanguardia contra realismo social*.

EL MAPA DESPLEGADO

En Buenos Aires, la experiencia urbana se consolidaba como uno de los núcleos decisivos de la sensibilidad moderna. La ciudad dejaba de ser un mero telón de fondo para convertirse en una verdadera escena estética. Este proceso se articulaba con la consolidación de un campo cultural en el que convivían instituciones oficiales como el Salón Nacional, creado apenas en 1911, con circuitos alternativos ligados a revistas, editoriales y diversos espacios de sociabilidad intelectual. La aparición de la Asociación Amigos del Arte en 1924 merece



Para Ti, año V, nro. 210, 18 de mayo de 1926.
Hemeroteca, BNMM.

y su influencia permeó distintas capas de recepción, como evidencia una página de la “Sección Elegante” de la revista *Para Ti* de mayo de 1926, donde se muestra “un traje que podría haber ideado Marinetti, en raso flexible negro y satén blanco con estampado en dibujos cubistas de distintos colores”, dando cuenta de hasta qué punto las vanguardias irradian su impronta hacia la cultura de masas y la vida cotidiana, volviendo lenguajes de ruptura en signos de distinción y actualidad.

¹ Verónica Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ciccus, 2007, p. 48.

especial atención, ya que por el local de Florida 950 (en el que funcionó hasta 1927, antes de mudarse a la Galería Van Riel) circularon muchos de los debates y exposiciones más relevantes del período. El sustancial estudio de Verónica Meo Laos sobre la historia de la institución repone importantes documentos para pensar la época, y cita las evocaciones de Manuel Mujica Lainez: “Torno a ser el muchacho que entraba en el edificio de la calle Florida, que cruzaba las salas pobladas por las paletas de los ‘artistas de París’ (Basaldúa, Butler...) y que llegaba así al salón último, el que en su siguiente etapa nos brindó las innovaciones teatrales del Instituto de Arte Moderno”.¹

En 1926 expusieron en las salas de la Asociación Amigos del Arte tanto Norah Borges, Emilio Pettoruti y Xul Solar, como José Arato, Agustín Riganelli, Pedro Figari, Víctor Cúnsolo y el pionero del arte abstracto Juan Del Prete, solo por mencionar algunas de sus exhibiciones.

La visita del poeta futurista Filippo Tommaso Marinetti, quien traía consigo una exposición de gráfica y pintura futurista en la que predominaban los diseños de Fortunato Depero, fue uno de los hitos de la Asociación en ese año. La presencia de Marinetti fue enormemente publicitada antes, durante y después de su estadía,





Esmeralda y Corrientes, Ciudad
de Buenos Aires, febrero de 1926.
Archivo Gráfico, AGN.

LOS VIAJES, LA CRÍTICA

OTRO punto fundamental para pensar la dinámica cultural del período es el intenso tráfico entre Buenos Aires y París. Horizonte por excelencia de los artistas de la región, la capital francesa se encontraba en la cúspide de su centralidad estética. Allí se educaban y divertían las élites intelectuales argentinas y hacia allí partían en viaje de estudio obligado numerosos artistas locales.

Entre los nombres de mayor relevancia para la renovación plástica argentina que retornaron al país por esos años se encuentran Pablo Curatella Manes, Xul Solar y Emilio Pettoruti, quien en 1924 causó gran revuelo con su primera exposición filocubista en el Salón Witcomb. Los ya mencionados *muchachos* del “Grupo de París”, conformado por Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Juan Del Prete, Raquel Forner, Alberto Morera y Lino Enea Spilimbergo, entre otros, retornaron recién a finales de la década, pero su presencia en medios locales, como advierte la investigadora María Elena Babino,² fue habitual y especialmente difundida por *Martín Fierro*, revista que se autodenominaba *Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*.

Cabe mencionar en este punto el señalamiento de Diana Wechsler sobre el rol decisivo de la prensa periódica en la difusión de las actividades artísticas tanto como en una incipiente profesionalización del ejercicio crítico, que “se expresó con recursos magros, la mayoría de las veces, y eclécticos casi siempre”.³



Portada de *Martín Fierro*. *Periódico quincenal de arte y crítica libre*, segunda época, año III, 8 de julio de 1926. Reproducción de acuarela Milicia de Xul Solar. Sala del Tesoro, BNMM.

² María Elena Babino *et al.*, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2010.

³ Diana Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Del Jilguero, 1998.



Emilio Pettoruti, *Contraluz*, 1926. Óleo sobre cartón, 84 x 70 cm. Donación Antonio Santamarina. Colección Grandes Maestros, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, MUMBAT.



Horacio Butler, *La siesta*, 1926. Óleo sobre tela, 76,5 x 97 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

Un artículo del arquitecto Alberto Prebisch en el número 35 de *Martín Fierro*, de noviembre de 1926, se dedicó especialmente a denostar la edición del Salón Nacional de ese año, de la que sin embargo destacó las obras de algunos de los artistas ya mencionados: “preferimos trasladarnos en seguida a la Sala VI, pequeña y escondida, donde parece haberse juntado de intento lo poco valedero de esta menguada cosecha. Nos encontramos aquí, entre otros, con Butler, Basaldúa y Badi, nombres estos que ya han retenido nuestra atención en crónicas anteriores. [...] Como siempre, Butler se mantiene a la cabeza de sus compañeros, gracias a una más definida voluntad expresiva”. La obra *La siesta*, de Horacio Butler, ilustró la tapa de ese número de la revista.

Vale decir que aunque muchas de estas obras podrían parecer anticuadas a la luz de la ruptura que las primeras vanguardias sugerían, estaban sin embargo a la orden del día, y sus autores participaban de las discusiones más actuales.

En el ya célebre libro de ensayos de Jean Cocteau de 1926, titulado *Le rappel à l'ordre*, se exponían los fundamentos estéticos del retorno al orden y a la figuración clásica, que es a la que adscribían muchos de estos artistas.⁴

⁴ Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926.

EL CENTRO, LOS MÁRGENES

EN la otra vereda de las obras que suscitaban el interés de *Martín Fierro*, aunque con espíritu igualmente moderno, se encontraba una vasta cantidad de artistas que se oponían a lo que consideraban un arte burgués, decorativo y autocomplaciente. Los Artistas del Pueblo —José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo— conformaron un grupo clave del arte argentino de los años veinte, caracterizado por su origen popular y su militancia política, utilizando principalmente el grabado como vehículo para representar a la clase trabajadora y su lucha contra las desigualdades.

La portada del primer número de la revista *Claridad*, órgano de difusión por excelencia de las ideas de Boedo, aparecido en el mes de julio de 1926, cuenta con una ilustración de Abraham Vigo en la que el potente brazo de un trabajador surge portando una antorcha desde las penumbras de la ciudad. Muchos de los artistas de este grupo tenían una sólida formación académica y un nutrido conocimiento de lo que estaba de “moda” en los ámbitos de la cultura, tanto de élite como oficial. Por otra parte, manejaban los lenguajes plásticos de vanguardia como el expresionismo alemán y conocían el desarrollo del cubismo, el futurismo y el constructivismo de vertiente rusa, entre otros. Elías Castelnuovo, en sus memorias sobre el Grupo de Boedo, sostuvo que “Abraham R. Vigo, revolucionó con sus escenografías modernas todo el aparato teatral”.

No podemos dejar de mencionar, por último, a Benito Quinquela Martín, artista popular por excelencia del barrio de La Boca, que ese año “triunfa” en Madrid, como reza un titular de la prensa periódica. Rodeado por un nutrido grupo de pintores que retrataba los pormenores del puerto boquense y de la vida en las orillas, Quinquela fue además uno de los fundadores, en mayo de 1926, de La Peña del Café Tortoni.



Obreros del puerto de Buenos Aires, 1926. Archivo Gráfico, AGN.

EL CUERPO

A estas escenas de la cultura local es necesario incorporarles una zona menos considerada, pero sumamente significativa: aquella vinculada al espectáculo, el cuerpo y la cultura de masas. La publicación de *Charleston. Revista Ultramoderna*, editada ese mismo año por Raúl Barón Biza, y cuyos tres únicos números se encuentran digitalizados por el Instituto Iberoamericano de Berlín, constituye un caso singular de modernidad visual, caracterizada por su lujosa edición, el uso intensivo de imágenes a color y un marcado énfasis en el erotismo y la teatralidad. Las fotografías de teatro de revista que incluye, con sus complejas escenografías y disposición coreográfica de los cuerpos, revelan un grado de experimentación formal que permite pensar estos espacios en clave de modernidad. Resulta imposible no establecer un paralelo con la irrupción de Josephine Baker en su escandalosa llegada a París en 1925, cuya combinación de danza, sensualidad y desparpajo configuró un modelo de modernidad basado en el cuerpo y el espectáculo que encontró resonancias en la cultura urbana porteña. Los años locos no fueron solo un eslogan, y no pasaron de largo por estas latitudes.





Raúl Barón Biza en París, 1925. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

LOS LIBROS

HEMOS reservado para el final el examen de un corpus de imágenes que con frecuencia era dejado de lado y que hoy felizmente ocupa un importante lugar dentro de los estudios de cultura visual. Nos referimos al estudio de la gráfica impresa, en particular de las portadas y la ilustración de libros.

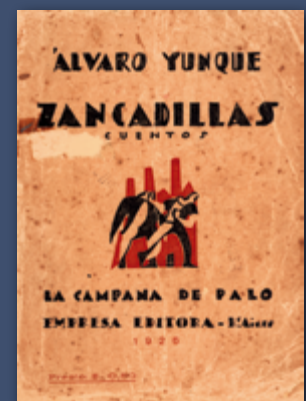
La ingente cantidad de ediciones de 1926 que ha sido reunida para esta muestra nos brinda una excelente oportunidad para su análisis.

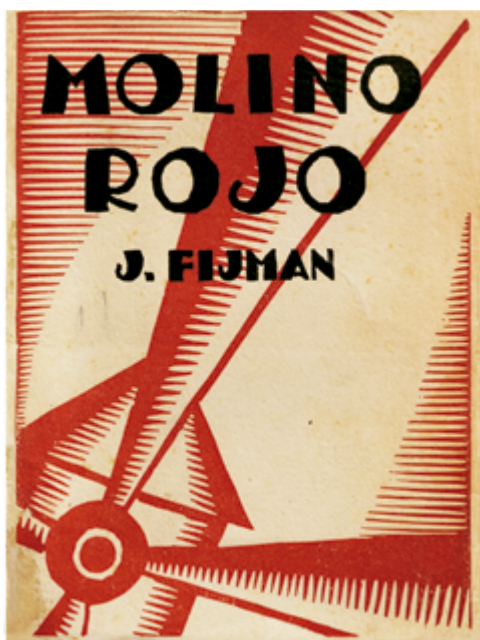
Una investigación de referencia recientemente publicada por Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Riccardo Boglione, recupera la historia de esta actividad en América Latina e insiste en señalar el rol central que ha tenido el diseño gráfico en el desarrollo del arte moderno en la región.⁵ El alto grado de libertad en su realización, un campo todavía poco normatizado, y la necesidad, ante la creciente producción editorial, de imponer cubiertas llamativas que captaran la atención del público en los escaparates fueron un terreno fértil para convertir esta actividad en un laboratorio de modernidad plástica.

⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Riccardo Boglione, *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940*, Barcelona, RM Editorial, 2023.



* Los datos completos de los libros pueden encontrarse en la "Selección bibliográfica" al final de este mismo catálogo.





Jacobo Fijman, *Molino rojo*, Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926.

Una visualización panorámica de estas portadas nos muestra la heterogeneidad de propuestas y la incipiente profesionalización del oficio. Aunque encontramos muchas portadas anodinas e ilustraciones anónimas, se destacan varias portadas de autor, entre las que cabe mencionar:

Molino rojo, de Jacobo Fijman, con portada e ilustraciones de Pompeyo Audivert y de José Planas; *El violín del diablo*, de Raúl González Tuñón, con portada del pintor Valentín Thibon de Libian; del prolífico diseñador José Bonomi, las portadas e ilustraciones de *La taza de chocolate* de Ilka Kupkin, *Desamparados* de Fermín Estrella Gutiérrez, *El amor agresivo* de Roberto Mariani y *La mujer de Shanghai* de José de España; el grabado en la portada de *Marcos Villarí*, novela de Bartolomé Soler, fue realizado por Luis Fernando Macaya Sanfeliu —Macaya—;

también muy relevantes son las obras de Alejandro Sirio en *La danza de la luna* de Cayetano Córdova Iturburu, *El ángel de la sombra* de Leopoldo Lugones, *Y volvió Jesús a Buenos Aires* de Enrique Méndez Calzada y en *Historias y proezas de amor* de Alberto Gerchunoff. La presencia de Norah Borges, única mujer relevada entre los volúmenes reunidos, se destaca por los retratos realizados en el interior de los libros *La guitarra de los negros* de Idelfonso Pereda Valdez, *Tierra amane-cida* de Carlos Mastronardi y el retrato de su hermano Jorge Luis, publicado en el número 9 de la revista *Valoraciones* de 1926. La notable tapa del libro *Errantes* de Héctor Eandi fue realizada por Mariano J. Beovide. De mención ineludible es el aporte de Julio Vanzo, autor de la portada y de numerosas ilustraciones de impronta futurista del libro *Hacia afuera*, de Hernández de Rosario (seudónimo de Fausto Hernández). Por último, Juan Antonio Ballester Peña, conocido por su seudónimo Ret Sellawaj, realizó notables portadas e ilustraciones vinculadas principalmente a *La Campana de Palo* y *Claridad*; como por ejemplo, *Zancadillas* y *Barcos de papel*, de Álvaro Yunque, *Un poeta en la ciudad*, de Gustavo Riccio, y las *Aguafuertes del zoológico*, de Clemente Onelli, entre otras.

En conjunto, este repertorio permite advertir que la gráfica de libros en 1926 se constituyó como espacio decisivo para la experimentación estética y la circulación de lenguajes modernos. Allí confluyeron artistas consagrados y figuras emergentes, ensayando soluciones formales que difícilmente habrían encontrado lugar en circuitos más institucionalizados.



Pompeyo Audivert, tapa e ilustración. En *Molino rojo*, de Jacobo Fijman (Buenos Aires, Talleres Gráficos El Inca, 1926).

LA MUJER MODERNA

BASTA dar un rápido vistazo a la bibliografía reunida en esta muestra para confirmar lo esperable: la producción literaria en 1926 es eminentemente masculina. Los nombres de algunas mujeres notables —por caso, Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia, Norah Lange o la infaltable Victoria Ocampo— no hacen más que dar lustre a esta ausencia.

La figura de la mujer, sin embargo, atravesó en esos años una transformación radical, que encontró adversarios, aun entre las propias mujeres, como Delfina Bunge de Gálvez, que en su libro *Los malos tiempos* de hoy se queja de la mujer que “se pone pantalones, usa pelo corto, fuma y quiere ser campeón de box”.

La ley 11357 de Derechos Civiles de la Mujer, promulgada el 22 de septiembre de 1926, significó un avance histórico que otorgó capacidad civil a las mujeres mayores de edad, permitiéndoles trabajar, ejercer profesiones, comerciar y administrar sus bienes sin autorización del marido.





Publicidad de cigarrillos e ilustración "La mujer moderna" de autor no identificado. En *Charleston*. Revista mensual ultramoderna, año I, nro. 3, agosto de 1926, y año I, nro. 2, julio de 1926, respectivamente.

EL JOVETE
RABIOSO

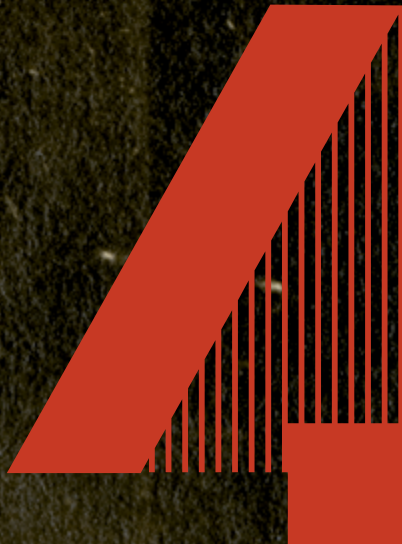
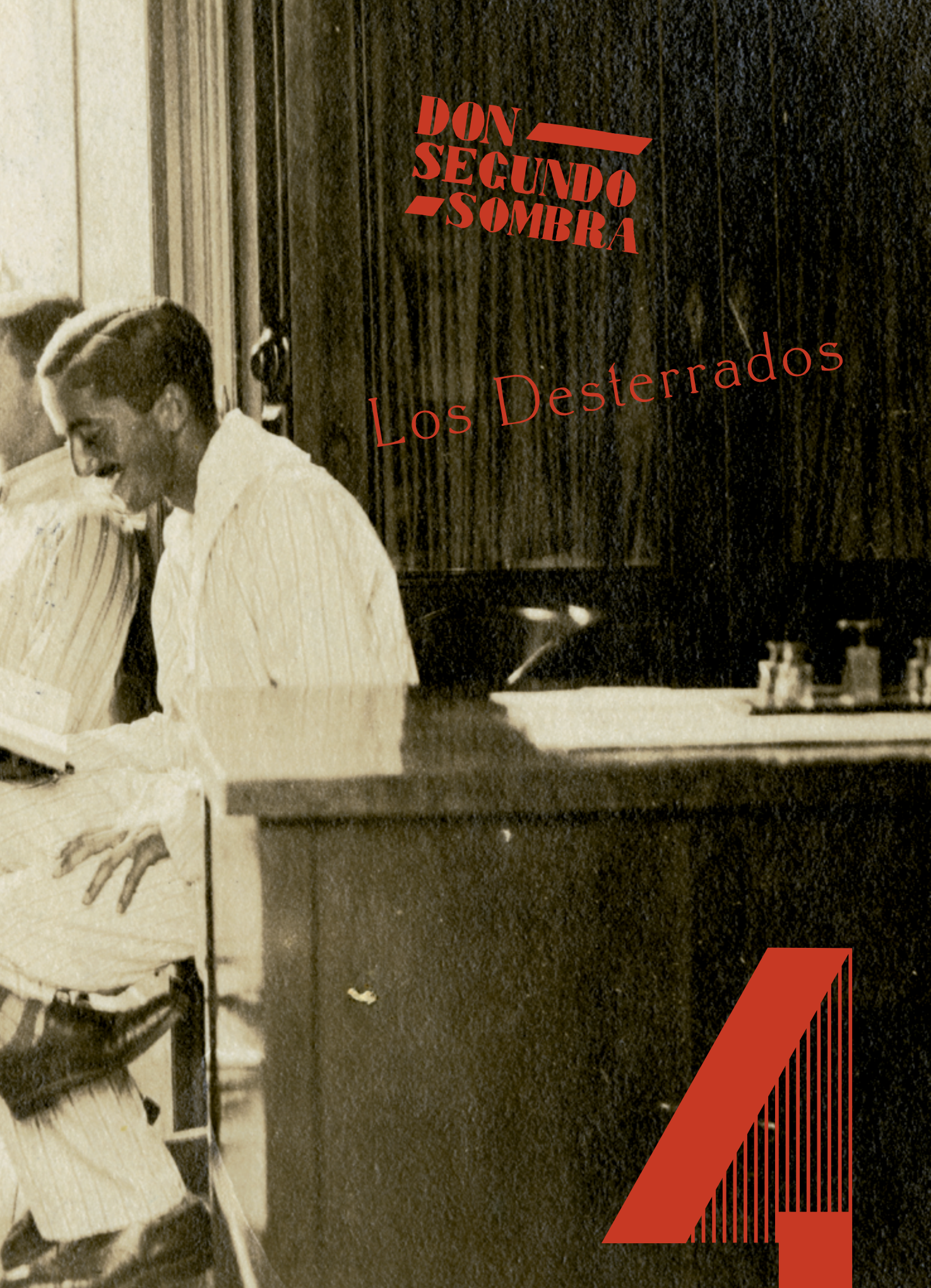
EL TAMAÑO DE
MI ESPERANZA

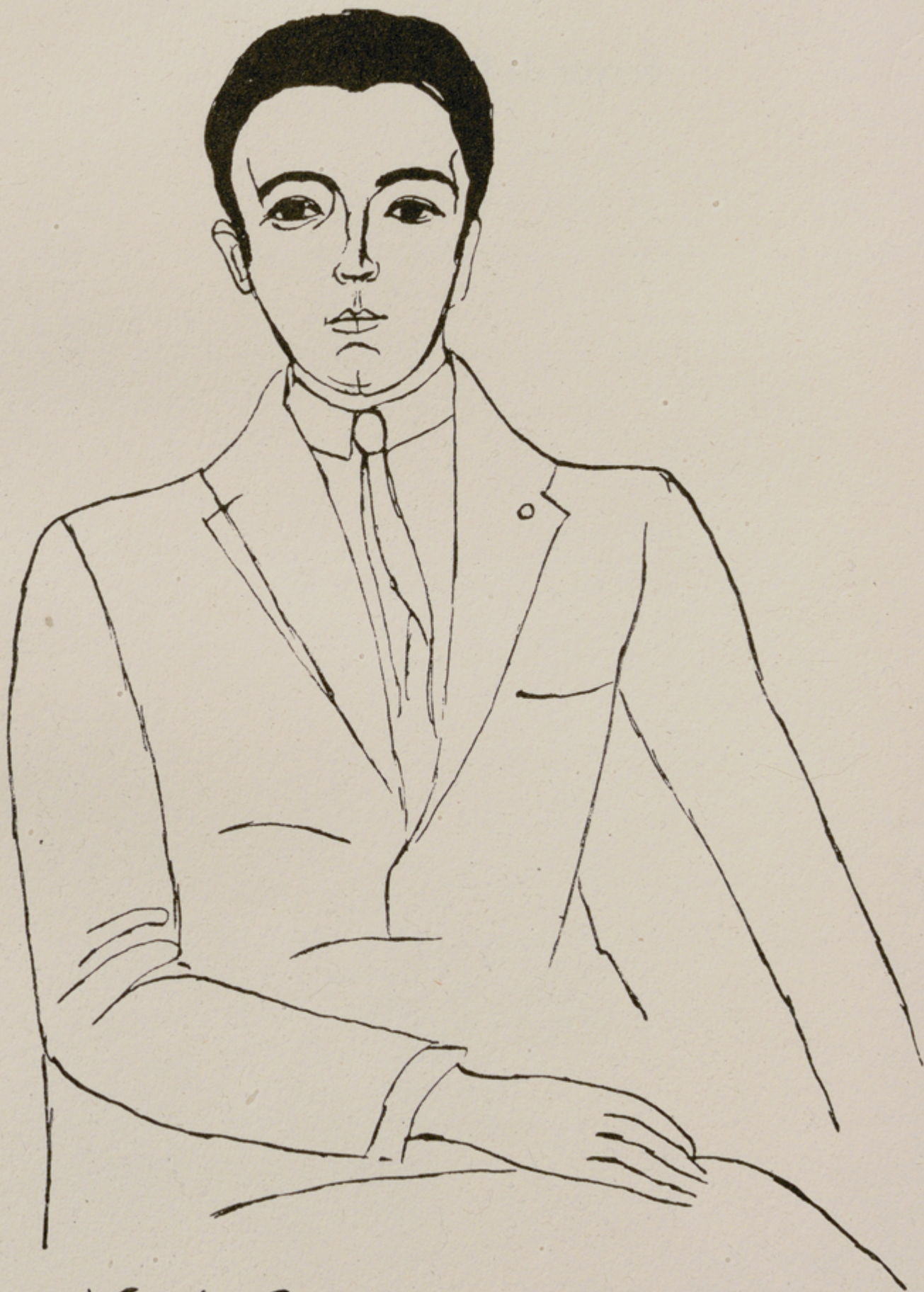
POEMAS
DE AMOR

Tres hombres leen delante de una ventana, Buenos Aires, 1926.
Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

**DON
SEGUNDO
SOMBRA**

Los Desterrados





Norah Borges

BORGES HACIA 1926: ESPERANZA Y ÉNFASIS

Aníbal Jarkowski

DURANTE décadas, y hasta la reedición años después de la muerte de su autor, *El tamaño de mi esperanza* fue un libro fantasma, condición a la que lo redujo el propio Borges, quien no solo lo excluyó —igual que hizo con *Inquisiciones* y *El idioma de los argentinos*— al momento de fijar cuál era su obra “completa”, sino que además declaró su inexistencia.

Sin embargo, como lo hace evidente la muestra 1926. *Memorias del futuro*, ese libro existió y su publicación coincidió con el año en que también aparecieron otros libros notables de la literatura argentina.

Hoy lo espontáneo es llegar a *El tamaño de mi esperanza* partiendo de aquello en lo que la obra de Borges se convirtió, esto es, un tesoro universal; adoptando esa perspectiva se

podrá tener la impresión de que no es un libro plenamente borgeano; antes que interrogativos, reticentes, los textos que lo integran son declarativos, enfáticos y en general estridentes. La lectura de “La muralla y los libros”, “El escritor argentino y la tradición”, “Los traductores de las 1001 noches” no deja adivinar que su autor es el mismo que alguna vez había escrito “La pampa y el suburbio son dioses”, “Profesión de fe literaria” o la severísima reseña al *Romancero* de Lugones, “¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!”.

Y acaso, efectivamente, el autor no fuera el mismo, “Yo, por ejemplo, dirá Borges en una de sus clases, he nacido el mismo día que nació Jorge Luis Borges. Yo lo he visto a él en algunas situaciones a veces ridículas, a veces patéticas”, y aunque dos autores coincidieran en el nombre y en la ciudad donde escribían, cada uno podría ser “el remedo caricaturesco del otro”, y ambos, con sus respectivas maneras, desconcertantes y admirables.



Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

JORGE LUIS BORGES

El tamaño de mi esperanza es una colección de textos que, con una excepción, habían aparecido en el diario *La Prensa* y las revistas *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Valoraciones*, *Sagitario* e *Inicial*, lo que explica que en la “Posdata” Borges calificara de “sedicente” a un

libro que no era tal, sino la reunión de lo que ya existía disperso en esas publicaciones de mayor o menor alcance.

Es, sin embargo, el resultado de una serie de operaciones —relectura, selección, ordenamiento— que siempre resultan significativas en cada uno de los libros de Borges, donde la composición del índice obedece a un particular propósito.

En ese sentido, la apertura y el cierre de la colección, los textos con que el lector empieza —“El tamaño de mi esperanza”— y concluye la lectura —“Profesión de fe literaria”— son la enfática declaración de una ideología, que tanto rechaza el progresismo, porque es “someternos a ser casi norteamericanos”, como el criollismo en la acepción corriente, porque es “palabra de nostalgia”, y adopta, en cambio, “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”; de una estética afirmada en “la resuelta verdad de fin de jornada, de ocaso, de brisa oscura



y nueva, de muchachas que son claras frente a las calles”; y de una poética que se funda en la humildad lexical de “nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón”, el desdén hacia la rima y la admisión de la metáfora solo cuando está “bien medida en la realidad” y es

“plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana”.

Entre uno y otro extremo, reseñas y valoraciones de algunos libros, relevamiento de motivos como el del ángel, la construcción de la tradición literaria criolla y varios ocurrentes y presuntuosos ensayos dedicados a sancionar el buen o mal uso de las “herramientas” con que trabaja el poeta: la rima, la metáfora, la adjetivación, el léxico, el estilo. En términos amplios, el propósito del libro es instruir a los lectores acerca del modo correcto de

entender la obra poética que Borges publicaba en paralelo a esos ensayos.

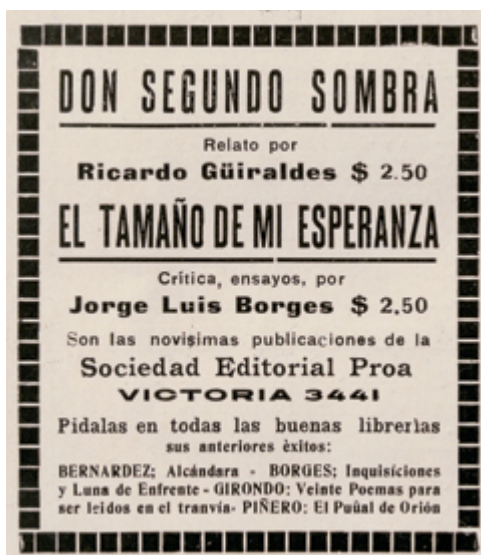
El tamaño de mi esperanza es, también, la aplicación de la técnica del anacronismo deliberado, aquella con la que el imaginario Pierre Menard había enriquecido el arte de la lectura.

Desajustado de su tiempo con las referencias a Milton, Góngora, Heine, Carriego, Hudson, con los ensayos dedicados a “gramatiquerías”, con la precoz

“MI ARGUMENTO DE
HOY ES LA PATRIA: LO
QUE HAY EN ELLA DE
PRESENTE. DE PASADO
Y DE VENIDERO. Y
CONSTE QUE LO
VENIDERO NUNCA
SE ANIMA A SER
PRESENTE DEL TODO
SIN ANTES ENSAYARSE
Y QUE ESE ENSAYO
ES LA ESPERANZA.
BENDITA SEAS,
ESPERANZA. MEMORIA
DEL FUTURO. OLORCITO
DE LO POR VENIR.
PALOTE DE DIOS!”.

desconfianza ante las audacias que reclamaban los vanguardistas, pero muy ceñido al presente de su propio proyecto poético, el libro es resultado de la fórmula con que Borges afrontó el desafío de la renovación estética en la década del veinte.

Siendo una “dolorosa y obligatoria verdad” que la posibilidad de auténticas aventuras es escasa en los dominios del arte, la novedad que aquel joven Borges trajo a la literatura argentina será la imprevista, desconcertante visita a lo que ya estaba en el pasado.



Jorge Luis Borges y Francisco López Merino en el Zoológico de la Ciudad de Buenos Aires, 13 de agosto de 1926.

Anuncio de *El tamaño de mi esperanza* y *Don Segundo Sombra*. En *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre, año III, nro. 32, agosto de 1926.



Jorge Luis Borges junto a Margaret Sweeney y Norah Borges en Hermance, Suiza, octubre de 1923.



LA CAL HIERVE CUANDO LA MOJAN. EL JUGUETE SEGÚN SILVIO

Iosi Havilio

ESTE libro es una trampa. Una trampa inmundada, roedora, grasienta, una trampa con olor a sótano húmedo que me acecha desde hace un siglo con la paciencia de un verdugo aburrido. Una trampa que no se conforma con atraparme: quiere molerme, quiere mi carne, reducirme a un puñado de astillas. Palabras. Mundo. Gentes. Mugre. Y yo, torcido, los huesos herumbrados, volviendo a meter la mano una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez. Volviendo a abrirme. A despellejarme. A caer. Lento, despedazándome, lleno de rabia.

Ya no sé quién escribió estas páginas, si un tal Roberto Arlt, si yo, en un ataque de fiebre, o un tercero delirante. El tiempo de creer que había algo para inventar se acabó. Ya nada funciona, ni va a funcionar. O sí... tal vez... un espejo retrovisor capaz de multiplicarme en mil pedazos: el Silvio joven, el Silvio derrotado, el Silvio viejo, el Silvio ácido, el Silvio actual, el Silvio que nunca existió, todos golpeando desde adentro, todos queriendo salir de esa Narnia porteña, preciosa y asquerosa, entreverados en puteadas, gritando la condena al caldoso de la supervivencia, asperísima, oscura y brutal, excitado de cara a esas miserables absurdidades. ¡Ja!

Ese tipo no está muerto, pienso yo. No puede estar muerto. Lo siento, lo huelo, lo padezco, alto fantasma rumiándome en el interior del cráneo. Carroñando en mi cabeza, en mi alma, como una hiena, entre sucuchos, recuerdos, madre, mujeres, libros, calles, riéndose con saña. Y escribiendo, ¡sí!, escribiendo sin poder parar. Esa otra condena. ¡Ilustre! Me compadezco. Del que piensa, apunta, corrige, se humilla. Como pienso, apunto, corrijo, me humillo. Aparato defectuoso, experimento fallido, máquina rota, muñeco fatal. ¡Ay, la li-te-ra-tu-ra! Esa tristísima versión de la vida.



Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Editorial Latina, 1926. La tapa fue diseñada por Eliseo Themis Speroni para la Colección de Autores Noveles de Editorial Latina. La misma imagen se usó para la portada de *Tierra amanecida* de Carlos Mastronardi.

Y mientras tanto... esta ciudad supurante, fuente de hastío, de sudor rancio, de desesperación. Tipos y tipas yendo y viniendo, ¿libres?, ¿enajenados! Desde las ventanas, desde las alcantarillas, desde los techos. Los veo, me veo, ¡cuánto más alegres, más patéticos! Esta ciudad monstruo, incansable, bella y meada, ávida de todo, arena y cal, mierda y plata, bailes, balas, ricos, pordioseros mezclados en una cinta de Moebius. Espectáculo de feria graciosa y decadente, cien años después, igual.

Este libro es una trampa, digo. Una trampa que me avergüenza: me exhibe, me abre, me desarma. Fracaso en estado puro. Ni librero, ni aviador, ni ladrón, ni siquiera suicida. Para qué carajo contar. De qué sirve. La rabia no se apagó. No se calmó. No se volvió sabiduría. Ni resignación. No se volvió paz. La rabia creció. Y crece. Se desparrama. Del estómago hacia al éter. Animal cancerígeno que solo sabe devorarnos para no fenecer. Acá estamos, eso fuimos, eso somos. Y seremos.

Fui un idiota, me confieso. Lo sigo siendo. Quise ser héroe y fui un ladrón torpe. Quise ser inventor y fabriqué basura. Quise volar y me arrastré. Quise escapar y quedé duro y entintado. No aprendí nada. Nunca

"QUÉ ME IMPORTA
SER UN PERDULARIO.
ESO NO ME
IMPORTA... PERO ESTA
VIDA MEDIOCRE...
SER OLVIDADO
CUANDO MUERA.
ESTO SÍ QUE ES
HORRIBLE. ¡AH. SI MIS
INVENTOS DIERAN
RESULTADO! SIN
EMBARGO ALGÚN
DÍA ME MORIRÉ. Y
LOS TRENE SEGUIRÁN
CAMINANDO. Y LA
GENTE IRÁ AL TEATRO
COMO SIEMPRE.
Y YO ESTARÉ MUERTO.
BIEN MUERTO...
MUERTO PARA TODA
LA VIDA".

me interesó. El error me nombra y me renombra. No sé callar. Me corroe un vómito de conciencia que otros celebran. ¡Allá ellos! Tampoco sé terminar, quise volarme los sesos y ni eso. El perro flaco y lastimoso nunca muere. Hierve, como la cal, cuando se moja.

¡Odio los textos! ¡Odio el verbo! ¡Los nombres! ¡Y los adjetivos! ¡Y la imaginación! ¡Aborrezco las metáforas! ¡La trampa venenosa de la expectativa! Este libro es una trampa, insisto. Un agujero negro. También un espejo. Donde se refleja un

siglo entero de textos y sueños hechos trizas, de asfalto e inventos inútiles, de hombres y mujeres masticadores deglutidos, de crisis que nunca terminan. De mí mismo, prisionero en la telaraña de la lengua. Roto, vengativo y traidor. ¡Cómo que no!

¿Qué vino después de esta trampa? Trampas y más trampas... estallando y

esquirlando la onda expansiva de la granada que puso Arlt en la cueva de las letras. Borges con sus bibliotecas, laberintos y tigres. Cortázar con su elegancia y malabares. Marechal con sus ángeles y resplandores. Pizarnik, al borde de los abismos. Lamborghini, electrocutador electrocutado. Sabato con sus túneles y



ROBERTO
ARLT

Hojeando los últimos libros

Por Carlos Pirán

ROBERTO ARLT
"El Juguete Rabioso"
Editorial Latina, Buenos Aires

SI Roberto Arlt quisiera penetrar más hondamente en el espíritu de las gentes; si deseara deshilvanar la madeja con que ciertos problemas psicológicos enmarañan la vida de los seres humanos, acaso podríamos, sin ningún reparo entonces, compararlo a un gran novelista argentino que desapareció prematuramente, como ciertas plantas exóticas que apresuran su muerte una vez que han dado a la luz del sol la maravillosa floración de sus tallos. Me refiero a Juan Palazao, con el cual tiene no poca analogía Roberto Arlt, y cuyo libro sedujo, en el momento de su aparición, una de las tendencias más benéficas para la literatura nacional, saturada de ficción, inspirada en referencias y subterránea a la realidad hasta ese instante. Roberto Arlt, menos angustiado que Juan Palazao por los dolores de la humanidad, más indiferente a las borrascas misteriosas en que hombres y mujeres naufragaban miserablemente, no ha querido poner en este libro que ahora nos ocupa la nota hondamente humana que el lector espera de un escritor que, como él, posee el don envidiable y poco común de la observación.

Los personajes cuya acción y cuya manera de pensar hacen de "El Juguete Rabioso" un libro que se lee con placer y se comenta con interés, han sido admirablemente delineados. Si no hay en ellos problema alguno de gran trascendencia, es, sencillamente, porque su creador no es un hombre trascendental. James Clayton aseguraba que "ningún artista, a pesar de todos los esfuerzos que realice, podrá producir una obra de arte que esté en oposición con su manera de pensar, de ver y de sentir las cosas". Roberto Arlt no ha visto ni ha sentido lo trágico de la vida, aun cuando la vida misma no siempre le haya presentado un ángulo amable y apereza.

Hay pasiones, y acaso haya tragedias en el libro de Arlt, pero éstas son a flor de piel. Nótese en este escritor suficiente penetración y una visión lo bastante honda como para ir al fondo de las cosas y de los seres, pero prefiero mantenerse él y mantener la atención del lector en la superficie poco escabrosa de la vida.

Constituye, pues, "El Juguete Rabioso" una lectura interesante por la vivacidad de las acciones, la soltura de sus diálogos y lo pintoresco de sus descripciones.

Su autor, y en esto es en lo que más se asemeja a Juan Palazao, afanado en expresar las imágenes que acuden a su cerebro, se despreocupa sensiblemente del lenguaje. De ahí que sea éste algunas veces desaliñado y apariencia ocasionalmente reñido con la sintaxis. Pero ya sabemos que cuando un hombre tiene algo que decir — y es este el caso con el señor Arlt — elige la manera de expresarse más clara y más fácil. Y es esto el libro que ahora tratamos de comentar: fácil de leer y claro de comprender.

Para los libros que tiene en preparación, haría muy bien este autor en ahondar un poco más en la psicología de sus personajes. Simples narraciones más o menos pintorescas, más o menos graves o locas, escritas en un idioma casi vernáculo, pueden caer, sin que su mismo autor se percate de ello, en la jugosa y áspera crónica policial o pintoresca con que aun los grandes rotativos suelen diariamente entretener y ruborizar a sus lectores. Arlt, que tiene talento de sobra para advertir esta influencia ajena a la buena literatura, nos ofrecerá, en los libros que ansiosamente esperamos, una muestra más apreciable de su incuestionable ingenio.



Roberto Arlt

Carlos Pirán, "Hojeando los últimos libros: *El juguete rabioso*". En *Mundo Argentino*, 15 de diciembre de 1926. Hemeroteca, BNMM.

la impostura. Gallardo y la finísima ironía. Barón Biza, el loco del desastre. Fogwill con la pelea y la cocaína. ¡Piglia y el entendimiento! Aira con sus derivas y sus "no me importa nada". Moreno con la oda a los restos. Siguen las firmas...

Y entonces llegamos acá. A este presente, a este 2026, a esta Argentina, más dura, más áspera, más boba, más cruel, más superficial, más furiosa. Camino por las calles y veo y me veo, y veo y me vuelvo a ver. Nadie se salva. Ni solo ni acompañado. Nos pudriremos, como se pudrieron antes. De eso no hay dudas. La trampa sigue abierta. Ávida y atroz. Atterradora y contenta. Desahuciante y feliz. Y al que no le guste...



Antifaz, sombreros y chapas del auto utilizados en el asalto al Banco Provincia de San Martín, 30 de enero de 1926. Fondo Caras y Caretas, AGN.



Cena con motivo del primer aniversario de la inauguración de los talleres gráficos de la editorial Claridad, en la calle San José, Ciudad de Buenos Aires, 1925. Sentados (de izq. a der.): primero Antonio Zamora, tercero Elías Castelnuevo y último Roberto Arlt.



LOS DESTERRADOS. TIPOS DE AMBIENTE

Selva Almada

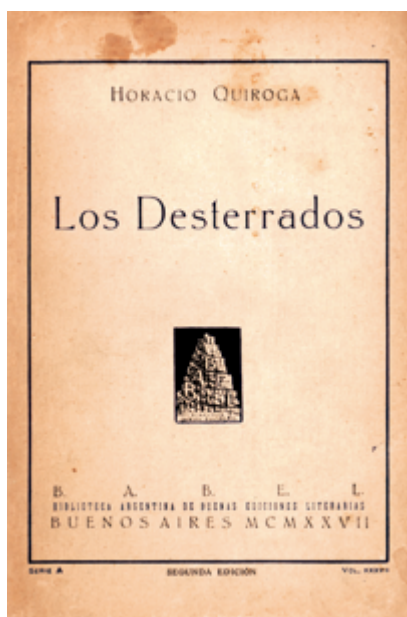
RELEER a Horacio Quiroga, quizá porque soy su lectora desde que era pequeña, es como volver, décadas después de haber partido, a la casa de la infancia, en el medio de la noche, en la más completa oscuridad. No encender la luz para no despertar a los que duermen y sin embargo poder caminar sabiendo en qué momento el piso se hunde en un desnivel,

dónde hay una puerta cerrada, dónde la mancha de humedad que parece la cara de un demonio; que ese bulto informe que se recorta en la tiniebla, amenazante como un animal nocturno, no es más que el viejo sofá lleno de ropa descolgada del tendedero que espera que alguien la doble y la guarde. Volver a escuchar los quejidos de las vigas con el mismo escalofrío de los 8 años y una voz que, desde el fondo, nos tranquiliza: es solo la madera que se queja.

Pero también releer a Quiroga, pasado el tiempo entre una vez y otra y otra, es descubrir matices nuevos, reparar en algo que antes no y que ya estaba allí, claro, pero no estaba lista para ver.

Los desterrados, publicado en 1926, cumple cien años. Muchos más de los que vivió Quiroga y más de los que suele vivir la mayoría de las personas. Unos años después, en 1932, su autor volvería a su amada selva misionera de la que solo saldría, enfermo, para suicidarse en Buenos Aires en 1937, a los 59 años.

Aunque, *leyéndolo* bien, Quiroga nunca salió de la selva una vez que entró en ella. Igual que los personajes de estos cuentos, tipos de la más diversa calaña: seudocientíficos, mensúes, inventores, exploradores, matones, gringos, negros, destiladores, honrados padres de familia. Hombres así conoció Quiroga en sus años selváticos, gustaba conversar con ellos, compartir rato, escucharlos... En una de las cartas que le escribe a su amigo Ezequiel Martínez Estrada, le cuenta sobre uno de estos compañeros de



Horacio Quiroga, *Los desterrados*, Buenos Aires, Babel, 1926.

HORACIO QUIROGA

cuitas, un mecánico, y dice que cuando lee “en estas profundas calmas” la crónica de alguna tertulia literaria en la revista *El Hogar* “me pregunto con asombro cómo se puede vivir esa vida”.

El libro se divide en dos partes: “El ambiente”, conformado por un solo largo relato: “El regreso de Anaconda”; y “Los tipos”. Anaconda recuerda por momentos a sus cuentos para niños: una gran boa convoca al resto de los animales para frenar el avance de los hombres “sucios de olor, sucios de machetes y quemazones incesantes”. Es el relato más lírico del libro, como si no hubiera otro modo de contar esa naturaleza más que dejándose atravesar por su potencia poética. Y es al mismo tiempo un discurso encendido contra el extractivismo y a favor de la organización colectiva como única salida: “Cada uno de nosotros, de por sí, no vale gran cosa. Aliados, somos toda la zona tropical”. Este modo de pertenencia a algo mucho más grande que el individuo solo puede tenerlo la selva, ese organismo palpitante de ríos, camalotes, hormigas, tucanes, serpientes, árboles y monitos. Los verdaderos desterrados si nos ceñimos al significado del término: expulsado de su lugar de origen.



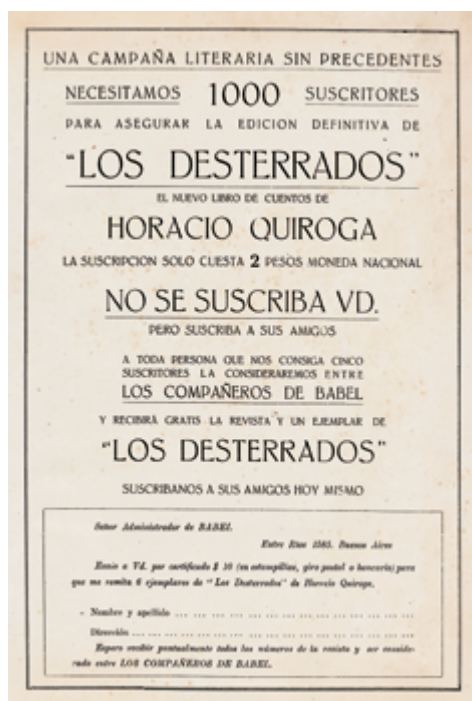
“AHORA EL PAÍS ERA
DISTINTO. NUEVO.
EXTRAÑO Y DIFÍCIL.
Y ELLOS, TIRAFOGO Y
JOÃO PEDRO, ESTABAN
YA MUY VIEJOS PARA
RECONOCERSE EN ÉL”.

En la segunda parte, los desterrados parecen serlo por decisión propia. Hombres echados de un sistema al que tampoco querían pertenecer o del que nunca se sintieron realmente parte. Lúmpenes y descarriados, estos personajes comparten la sed de aventura y el asombro. Todos tienen historias que contar pero poco que decirse unos a otros porque son chúcaros y taimados: escondedores. Ninguno de ellos es un

nyc, pues la selva no pare hombres. Sin embargo, cada uno a su manera, se ha hallado. Y no se va. Probablemente no tengan dónde volver.

Si “Anaconda” es un relato pletórico de poesía y belleza, los cuentos de “Los tipos” excavan en la profundidad humana donde apenas si hay, alguna vez, un dejo de nobleza. Borrachos, timadores, desmesurados, sobre todo desmesurados... quizá es la desmesura la que no deja que se amilanen ante la fuerza desbordante de ese territorio extraño que es trampa y salvación.

En esta serie Quiroga hace el ejercicio, se pone a prueba con su propio y famoso “Decálogo del perfecto cuentista”. Técnicamente no tienen falla, no hacen agua por ningún lado. Pero lo que más



Cupón de preventa para la reedición de *Los desterrados*. En *Babel*. Revista de bibliografía, segunda época, nro. 22, febrero de 1927.

Carlos Pirán, "Hojeando los últimos libros: *Los desterrados*". En *Mundo Argentino*, 27 de octubre de 1926. Hemeroteca, BNMM.

me gusta de estos cuentos no es la técnica, que es lo que menos me interesa de la literatura, sino el acercamiento desprejuiciado del narrador a esos "tipos": una comprensión que a mí me sigue conmoviendo. La naturaleza es avasallada por el hombre y el hombre es avasallado por el hombre. Detrás de la singularidad de estos personajes hay un mal colectivo: la explotación del peón a punta de pistola, el mandamás, la desigualdad.

Los cuentos de *Los desterrados* llegan al futuro, cien años después, donde el estado de cosas no ha cambiado. Apenas, por caso, sigue empeorando.



Horacio Quiroga rema en San Ignacio, Misiones, ca. 1925. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.



ACTUALIDAD DE *DON SEGUNDO SOMBRA*

María Rosa Lojo

DON SEGUNDO SOMBRA es, en primer lugar, una gran “novela de formación” o de “aprendizaje”, que elige, para narrarse, la forma autobiográfica.

Desde Voltaire a Rousseau, desde Jane Austen a las hermanas Brontë, seguimos leyendo en nuestros días este tipo de novela siempre vigente. Un adolescente actual podría perfectamente identificarse con el desamparo, la soledad afectiva y la falta de rumbo del muchacho huérfano, que es uno de sus

protagonistas, aun con el relativo obstáculo del léxico gauchesco que usan los personajes y el narrador en las descripciones metafóricas de los objetos y costumbres de la vida campera de una época (fines del siglo XIX y comienzos del XX). *Don Segundo Sombra* nos habla de un niño que ha sido arrancado de los brazos de su madre campesina y llevado al pueblo (San Antonio de Areco) donde lo crían unas tías desamoradas, descritas con trazos satíricos y caricaturescos, y donde lo visita, de cuando en cuando, un “protector” adinerado que le hace regalos ocasionales y paga por su manutención.

Al comienzo de la novela, ese chico tiene 14 años y está perdido en la vida. La escuela lo aburre, sus tías lo hartan, pronto gana la calle, es precoz y desfachatado, una especie de mascota de los adultos a los que divierte con sus salidas y su ingenio agudo.

Este pícaro prematuro se convertirá en un hombre forjado en los valores y virtudes de un modelo varonil (el gauchito), que se encarnan en la figura fascinadora de Don Segundo Sombra (“en su paso por el pueblo me llevó tras él, como podría haberse llevado un abrojo de los cercos prendido en el chiripá”).

¿Qué aprende de este maestro el joven huérfano? Ante todo, un oficio muy específico, que hoy es histórico: el de resero, desplazado por la modernización de la vida rural. Pero la



Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Proa, 1926.

Ricardo Güiraldes

más profunda enseñanza que recibe es otra, y trasciende el escenario preciso de una época. El “guachito” que se hace gaucho (o entiende que “guacho” y “gaucho” significan, ambos, “hijo de Dios, del campo y de uno mismo”) asume cómo ser un individuo adulto y dueño de sí, cómo tomar decisiones y enfrentar la

vida con una valentía sin alardes, con estoicismo, resistencia y entereza. Se trata, desde luego, de una educación varonil. El mundo de *Don Segundo Sombra* es masculino. Todo transcurre entre varones, y la presencia ocasional de las mujeres, sobre todo las jóvenes y seductoras, se percibe como posible amenaza.

“Pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho”, escribe Sarmiento en su *Facundo*. Lo mismo piensa Güiraldes, que dedica su novela no solo a Don Segundo (Ramírez), el gaucho real que inspiró su personaje, y a todos sus amigos domadores y reseros, a los paisanos de sus pagos, sino “al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”. Comparación religiosa que asimila lo gauchesco a una condición ontológica, metafísica, transhistórica, una identidad esencial.



El gaucho emblemático de su novela ya no se asocia a los aspectos violentos y negativos de la “barbarie” que describe Sarmiento. Dondequiera, su maestro despierta “una incondicional admiración” por su reciedumbre, su fuerza de carácter, su templanza que impone concordia y justicia: “una

palabra suya podía arreglar el asunto más embrollado”. Posee un ascendiente que no utilizará para ganar poder, aunque su personalidad lo asemeje a los jefes populares de otros tiempos: “¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!”.

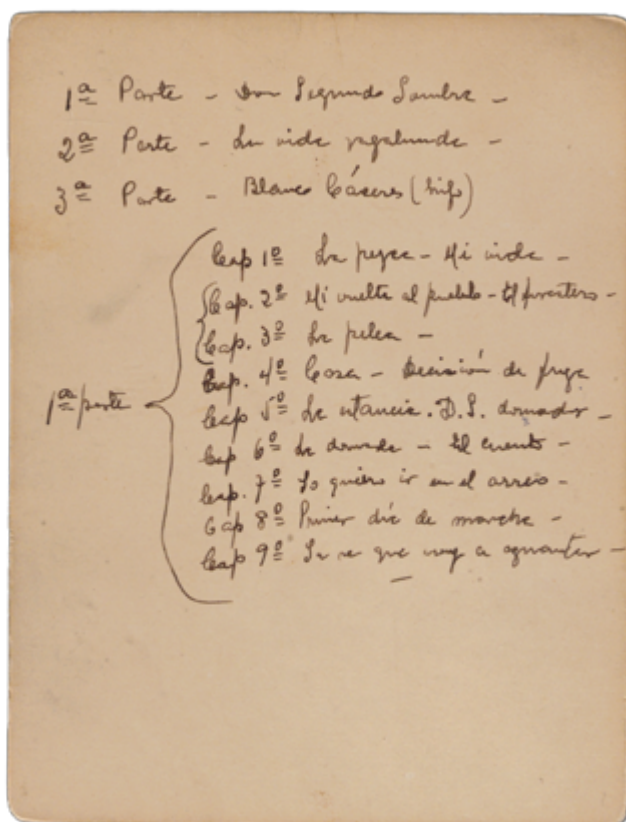
En los albores del siglo XX no hay montoneras. Don Segundo es un gaucho pobre consciente de su pobreza pero, sobre todo, de su libertad. “Anárquico y solitario” encarna la “sed de mundo” y de infinito, no se ata a ninguna querencia. Aquí deberán separarse los caminos del discípulo y de su padre adoptivo. En las páginas finales de la novela, el joven recibirá el nombre del “protector” (en realidad, su padre biológico) que nunca ejerció para

él funciones paternales: Fabio Cáceres. Y con ese nombre, también su herencia material: la riqueza de estanciero, que se resiste a aceptar. Es su maestro quien lo convence de hacerlo. No perderá por eso, sentencia, la condición de gaucho, legado

“YA HAS CORRIDO MUNDO
Y TE HAS HECHO HOMBRE.
MEJOR QUE HOMBRE.
GAUCHO. EL QUE SABE LOS
MALES DE ESTA TIERRA POR
HABERLOS VIVIDO. SE HA
TEMPLAO PARA DOMARIOS.
ANDÁ NO MÁS. ALLÍ TE
ESPERA TU ESTANCIA Y,
CUANDO ME NECESITÉS,
ESTARÉ CERCA TUYO.
ACORDATE...”.

espiritual inalienable que él le deja como padre afectivo y cultural: “Si sos gaucha endeveras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante, como madrina ‘e tropilla”.

Otras novelas, otros libros, se ocuparon de la lucha de clases en el medio rural. *Don Segundo Sombra* no elude la representación de la desigualdad, pero apunta hacia otro plano, en una propuesta estética singular. Como lo vio claramente Victoria Ocampo en un ensayo temprano (“Supremacía del alma y de la sangre”), Güiraldes encuentra en esta novela el lenguaje capaz de expresar no solo su individualidad, sino además “el alma y la sangre” de Sudamérica, con su *ethos* diferente al de Europa, pero no menos legítimo. Un lenguaje y un paisaje que Güiraldes, también poeta, supo construir, aunando lo brutal y lo sutil, la tradición y la vanguardia, con belleza imborrable.



Ricardo Güiraldes, índice manuscrito de *Don Segundo Sombra*. Sala del Tesoro, BNMM.



Anuncio de *Don Segundo Sombra*. En *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre, año III, nro. 35, noviembre de 1926.



Don Segundo Ramírez junto a su caballo, s. f. Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes.



POEMAS DE AMOR: POR UNA MAYOR LIBERTAD EXPRESIVA

Alicia Salomone

ALFONSINA STORNI inicia su obra poética con *La inquietud del rosal* en 1916, en el momento epigonal del modernismo. En la siguiente década, desde una estética que renovaba el movimiento dariano desde un tono más íntimo y un lenguaje próximo al habla comunitaria, publicaría otros cuatro libros: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920) y *Ocre* (1925).

En 1921, la obtención del Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires y del Segundo Premio Nacional de Literatura por *Languidez* evidenció que la poesía de Alfonsina no solo ganaba aceptación popular sino que lograba creciente legitimidad en los círculos literarios. Al mismo tiempo, su nombre destacaba, junto al de Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, en la poesía de mujeres del continente. Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), lo ratificaba al decir que esas voces representaban la vertiente más original del posmodernismo poético: “cuando el modernismo se acalló y los hombres hablaron en voz baja, las mujeres lanzaron su grito”.

La publicación de *Ocre* marca una inflexión en la obra de Storni, al exponer el deseo de librarse del sentimentalismo que había permeado los libros previos e incorporar las estéticas más objetivistas difundidas por los jóvenes de la vanguardia. Además, en este libro, Alfonsina ajusta cuentas con el legado modernista mediante dos sonetos dedicados a sus grandes referentes: “Palabras a Rubén Darío” y “Palabras a Delmira Agustini”. En el primero, agradece al maestro por haber guiado sus primeros pasos y le confiesa que busca otros estilos. En el poema a Agustini, a la vez que le expresa su dolor por la tragedia vivida por ella, se distancia de su palabra erotizada, indisociable para Alfonsina de una pulsión de muerte de la cual quiere apartarse.



Alfonsina Storni, *Poemas de amor*, Buenos Aires, Nosotros, Porter Hnos., 1926.

ALFONSINA STORNI

Con *Poemas de amor* (1926), Storni revisa su poética anterior desde el impulso por incursionar en nuevos lenguajes, que prolongaría en *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Así, en *Poemas de amor*, Alfonsina hace un desplazamiento significativo al sustituir la rima y el verso por la prosa poética, a lo que suma la utilización de una sintaxis fragmentada y un léxico despojado de refinamiento.

Según afirma Jesse Fernández, poetas de la vanguardia hispanoamericana, como César Vallejo y Pablo Neruda, adoptan la prosa poética dada su mayor libertad y elasticidad frente a la rigidez formal del verso. Asimismo, relaciona ese recurso con el tono existencial de la primera posguerra, que demandaba a los poetas elaborar lenguajes que pudieran representar los conflictos de la época. Una vez que esa crisis interiorizada es resuelta, dice el crítico, ellos pueden volver a poner sus inquietudes en verso, lo que demanda serenidad a la vez que precisión expresiva.

Algo semejante parece haberle ocurrido a Alfonsina. Apremiada por un deseo de libertad expresiva que había sido reiteradamente anunciado pero no concretado, en *Poemas de amor* se



Alfonsina Storni, Mar del Plata, 1925. Archivo Gráfico, AGN.

aventura en la prosa poética para retornar luego a la versificación: experimenta con el verso libre en *Mundo de siete pozos* (1934), y con la creación del antisoneto en *Mascarilla y trébol* (1938), una forma compositiva que combina la estructura del soneto con la eliminación de la rima, lo que hace que pierda su carácter conclusivo.

Poemas de amor se compone de 67 fragmentos breves organizados en 4 secciones —Ensueño, Plenitud, Agonía y Noche— a través de los cuales la hablante rememora, en tono introspectivo y desde una distancia temporal y afectiva, los estados subjetivos por los que atravesó en el curso de una pasión amorosa. Así, se configura un cronotopo donde emergen paisajes oníricos, senti-

mientos desorbitados, sujetos fragmentados e incluso sujetos-monstruos: “He hecho como los insectos. He tomado tu color y estoy viviendo sobre tu corteza, invisible, inmóvil, miedosa de ser reconocida” (XL).

Posicionando su voz desde lo inconsciente, la hablante satura y desarma la construcción del sometimiento femenino bajo el patriarcado, apelando a un

“SIETE VECES HICIMOS EN
MEDIA HORA EL MISMO
CAMINO.

ÍBAMOS Y VOLVIAMOS
AL LADO DE LA VERJA
DE UN JARDÍN. COMO
SONÁMBULOS.

RESPIRÁBAMOS LA
HUMEDAD NOCTURNA Y
OLOROSA QUE SUBÍA DE
LOS CANTEROS Y, COMO
DE PÁLIDAS MUJERES DE
ULTRATUMBA, POR ENTRE
LOS TRONCOS NEGROS DE
LOS ÁRBOLES. VEÍAMOS.
POR MOMENTOS.
LA CARNE BLANCA DE
LAS ESTATUAS”.

discurso descentrado que recurre a representaciones no-miméticas: “Escribo estas líneas como un médium, bajo el dictado de seres misteriosos que me revelan los pensamientos. No tengo tiempo de razonarlos. Se atropellan y bajan a mi mano a grandes saltos. Tiemblo y tengo miedo” (XXIV). Sin embargo, junto con ello, la hablante aclara que ese tipo de vínculo amoroso, expuesto como una experiencia de sumisión, solo representa un momento pasajero, que no la determina. Es lo que declara el epígrafe del poemario, donde, asumiendo una voz autorial marcada por la racionalidad, ella afirma que “[e]stos poemas son simples frases de estados de amor inscritos en pocos días hace ya algún tiempo”.

Poemas de amor es un texto que muestra una transición significativa en la obra de Alfonsina, quien deja atrás su adscripción a las estéticas derivadas del modernismo para explorar nuevas modalidades expresivas que dialogan con la emergente vanguardia. A la vez, despliega un discurso crítico sobre el patriarcado que, lejos del tono de denuncia irónica propio de la primera poética storniana, devela la subordinación de la mujer en la escena amorosa desde una estrategia discursiva de saturación emocional. Hay que decir, no obstante, que *Poemas de amor* abre y también clausura esta vía que, a través de la prosa poética, lleva al extremo el desborde, estableciendo un límite formal e ideológico que Alfonsina evitaría traspasar en su obra posterior.

Nota sobre *Poemas de Amor*. En *Mundo Argentino*, año XVI, nro. 816, 8 de septiembre de 1926. Hemeroteca, BNMM.



Alfonsina Storni recita unos versos, julio de 1925. Archivo Gráfico, AGN.





UN VISITANTE VANGUARDISTA Y LAS REACCIONES DE ALGUNAS REVISTAS INTELECTUALES ARGENTINAS

Eduardo Romano

UN indicio puede remitir, en algunos casos, a una trama más amplia y compleja. Tomemos por caso la llegada del italiano Filippo Tommaso Marinetti a la Argentina en junio de 1926. El diario más leído y considerado “sensacionalista” por muchos era el vespertino *Crítica*, cuyas páginas informaron acerca de ese viaje con minuciosidad, incluyendo la estadía de Marinetti en Brasil antes de llegar a Buenos Aires como vocero de una modernidad que los argentinos también querían representar. Tal modernización podía apreciarse en gran parte de las manifestaciones artísticas, incluida la literatura. Como afirma Peter Gay, “el rasgo que tenían en común todos los autores modernos, sin lugar a dudas, era la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo ordinario, lo experimental a la rutina”. Esa voluntad había encarnado en numerosos manifiestos europeos de ruptura desde comienzos del siglo XX.

A partir de su primer *Manifiesto* de 1909, el poeta y promotor del futurismo no había pasado inadvertido entre nosotros —con las demoras propias de aquel entonces—, y ante el anuncio de su visita las publicaciones intelectuales tomaron nota de diversas maneras. Una de estas menciones, indirecta y anticipada, apareció el 19 agosto de 1925, en el número 5 de la revista *La Campana de Palo. Quincenario de actualidad, crítica y arte*, que tenía 32 páginas, se vendía a \$0,10 y estaba dirigida, entre otros, por el artista plástico Carlos Giambiaggi y el crítico de arte

Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya). En uno de los tres segmentos de la sección fija y de apertura llamada “De una quincena a...”, titulado “Una bañadera y una consola Luis XV”, sin firma, se comenta que Vautier y Prebisch habían convertido a la bañadera Pembroke en “un símbolo de la sencillez del arte modernista”, convencidos de que, en la urbe, “plagada de horrendos mamarrachos”, se podía “tildar de espiritual a una bañadera”. El ejemplo no era original, provenía del que trazara Marinetti precisamente en su primer *Manifesto*, al afirmar que la Victoria de Samotracia no era más bella que un automóvil de carrera, lo cual fue retomado también en el “Manifesto” de la revista *Martín Fierro*, aparecido en el número 4, en mayo de 1924, donde se pondera la superioridad de un auto Hispano-Suizo sobre una silla artesanal Luis XV.

Tres meses antes de que el visitante llegara, otra publicación de orientación socialdemócrata, *Los Pensadores*, se refirió al suceso en su número 119, en marzo de 1926. Editada por Claridad, empresa fundada por el español Antonio Zamora, tuvo una primera etapa de cien entregas quincenales entre 1922 y 1924 (formato de 22 x 16 cm y un valor de cada número

de los escritores sobresalientes en ese sector, firmó el prólogo usando un seudónimo (Ronald Chaves). Consideraba a la autora “parte de un núcleo de escritores surgidos del pueblo” y “de la izquierda, estén o no en Boedo” (calle que alojaba a la editorial Claridad). Ellos formarían pronto una verdadera literatura nacional, “reflejo de nuestras costumbres, de nuestro medio o de nuestros sentimientos” y ya no “el reflejo de las indigestiones de nuestras lecturas”. Por supuesto, con “reflejo” se eludía hablar

\$0,20). Tenía el propósito de “llevar las buenas obras a precios populares” —la revista *Nosotros* costaba \$1,50—, y buscaba provocar un efecto pedagógico, principalmente sobre el proletariado. Una segunda época de *Los Pensadores*, que incorporó el subtítulo *Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*, alcanzó 22 números entre 1924 y 1926.

Sus responsables privilegiaban el contenido ideológico y denostaban las preocupaciones formales. El error de esa drástica división contenido/forma quedó en evidencia cuando ese mismo año 1926 editaron *Versos de una...*, que firmaba Clara Beter, supuestamente la prostituta que hablaba en cada uno de los poemas. No muy convencido de que fuera así, Elías Castelnuovo, uno



Declaraciones de Alfonsina Storni sobre la llegada de Filippo Marinetti en *Crítica*, 14 de junio de 1926. Hemeroteca, BNMM.



Retrato de César Tiempo.

de reconversión textual; se suponía que así “se empieza a cultivar la sinceridad entre nosotros”, sin “nada de retórica”. Hablar de literatura (arte) sin incluir los procedimientos empleados lleva a esta ingenua conclusión: Beter “cuenta la historia de sus caídas” con “espantosa sinceridad”.

Nada dice, en cambio, sobre el lenguaje empleado, donde Beter (seudónimo de Israel Zeitlin, quien entonces apenas tenía 18 años y luego firmaría respetables poemas como César Tiempo) escribe siguiendo una perfecta versificación canónica y con formas verbales a la manera hispánica, alambicadamente escolar. Versos como “¡Calles arboladas, me ponéis romántica / y me hacéis soñar!” dejan más bien sospechar que habla una maestra normal... caída en ese oficio, y que recordaba mucho a *La maestra normal* (1914) de Manuel Gálvez.

El anuncio de que llegaría pronto al país el iniciador del futurismo en Italia motivó en el número 119 de *Los Pensadores* una nota de Salas Subirat titulada “Marinetti. Cometarios al margen de su

próxima visita”. Con astucia, su autor comienza por calificarla de “interesante”, dada su adhesión a todo lo que implique modernidad política (multitudes, revoluciones) o tecnológica (fábricas, paquebotes, locomotoras, aeroplanos) contra “la maldita perfección convencional pretérita”, sin olvidar, por eso, los sucesivos avances civilizatorios desde la Antigüedad. Pero cuestiona a Marinetti por

“despertar al italiano adormecido” que cede a “ideas fanatizadas”, “patrioterías”, que lo llevaron a declarar la guerra a los austríacos y someterse desde 1922 a Mussolini. Tal referencia denuncia los compromisos del futurista con dicha política agresiva, interimperialista. Hasta entonces, concluye, se dedicaron a la literatura “los millonarios, los ricos o los burócratas” y no “escritores pobres como nosotros”, lo cual aseguraba, en todo caso, que el boedismo asumiera por lo menos una actitud pietista respecto de los más humildes.

En cuanto a la recepción que tuvo efectivamente Marinetti, era bastante imaginable si recorremos *Los Pensadores* desde 1922 y *Martín Fierro* desde 1924. La primera, en su segunda época (números 101-122), confiaba en educar estéticamente a los inmigrantes que habían llegado al país a partir de 1880, o a su descendencia, sobre todo si se trataba de obreros con la escuela primaria completa. Por eso, respetaban al sector liberal de la dirigencia y sobre todo a Domingo F. Sarmiento.

CHE, MARINETTI,

AQUI IMPERA EL FUTURISMO
DESDE TIEMPO INMEMORIAL



Futurista, el rico loco
que edita una gran revista,



y también el periodista
de un diario que sale poco.

"Che, Marinetti, aquí impera el futurismo desde tiempo inmemorial", de autor no identificado. En *Páginas de Columba*, año V, nro. 58, 23 de junio de 1926. Hemeroteca, BNMM.



"M a r t i n F"



Parte de los asistentes a la comida de fraternidad intelectual "Revista de América", "Valoraciones", "Estudiantina", Mugnai, Petrone, Alietto, Ricardo Güiraldes, José de España, Lysandro Z. D. Galtier, Nicolás Olivari, Sra. Benedetta Cappi, Sandro Volta, Antonio Mordini, Alfredo Bigatti, Pedro Blak.

MARTIN FIERRO ha dicho en su número anterior, por la palabra de su redacción, los martinfierristas y colaboradores extranjeros, la significación que atribuye a Marinetti y al futurismo, visto en Europa o desde aquí. Resta decir cómo nos aparece entre nosotros.

Ante todo: nos afirmamos en nuestra convicción de la importancia que Marinetti—principal y más célebre propagandista de ideas estéticas nuevas que existe hoy en el mundo,—tiene para nuestro

Martin Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre, año III, nros. 30-31, 8 de julio de 1926. Sala del Tesoro, BNMM.

Sede de distribución de *Crítica*,
Ciudad de Buenos Aires,
7 de septiembre de 1927.
Archivo Crítica, AGN.



MARTIN FIERRO

"Fierro" y Marinetti



...al organizada por MARTIN FIERRO, que se publicó "Fierro", y en la que estuvieron representadas las revistas "Inicial", Sentados: Guillermo Korn, Villareal, Sandro Piantanida, Sra. Delia del Carril, Marinetti, Héctor Pedro Blomberg, A. Leopoldo Marchal. De pie: Jorge Luis Borges, Roberto A. Ortelli, F. López Merino, Córdova Iturburu, Antonio Gullo, de Marinetti, Emilio Pettoruti, Sra. Adelina D. de Güiraldes, Piero Illari, Manuel Gálvez, Alberto Franco, Pelele, Bakhes, te, Xul Solal, N. N. Juan B. Tapia, Ing. Anfosi, Raúl Sosa, Absalón Rojas, Carlos A. Erro, Evar Méndez, Oliverio Giron- do, Pablo Rojas Paz, Domingo Moreno, Francisco Luis Bernárdez

Por otra parte, como todo militante que desarrolla dentro de la literatura y las artes plásticas una acción de propaganda y de combate, Marinetti resulta, fatalmente, un hombre superficial. La vastedad de los temas que trata, la necesidad de estar al corriente de todo en arte y literatura, y, en especial, la de dirigirse a público que no está enterado de nada, porque no tiene bastante curiosidad ni inquietud, o bien quienes

y que ha formado el ambiente gracias al cual Marinetti pudo hallar el terreno preparado.

No queremos entrar a juzgar el Futurismo. Lo hay de dos especies: el que es movimiento renovador y pretende involucrar todo intento mundial paralelo en el orden estético, prolongándose indefinidamente, y ansía extender el concepto de conformidad del hombre actual para con su tiempo, haciéndole advertir y exaltar la belleza y nobleza de su época; y hay el Futu-



Agosto de 1926.
Fondo Caras y Caretas,
AGN.

En cuanto a las poblaciones nativas prehispánicas, los boedistas escribían en el número 114: “una raza a la que nada nos liga y a la cual nuestros padres o abuelos asesinaron a balazos”. Tampoco manifestaban simpatía, en el mismo texto, por el protagonista de la poesía gauchesca: “El gaucho ha sido un engendro funesto para la civilización y la literatura”. Ni por los habitantes suburbanos y su jerga: “Los milongueros y payadores son una suerte de analfabetos de la peor especie”.

La estética de los boedistas se basaba en teóricos como Jean-Marie Guyau y León Tolstoi, es decir, en el naturalismo o el reformismo respecto de los desposeídos; en la narrativa realista y naturalista europea del siglo XIX, incluido nuestro Eugenio Cambaceres, y en varios autores de las primeras décadas del XX (Palazzo, Gálvez, Olivera Lavié), hasta Álvaro Yunque con sus cuentos y Elías Castelnuovo con *Tinieblas* (1923). Su mayoría socialista no se refería a los grupos de vanguardia surgidos en la Unión Soviética luego de la Revolución de 1917.

Una excepción fue la traducción y nota que hizo Israel Zeitlin, en *La Campana de Palo* de agosto de 1925 —revista ideológicamente afín—, de un poema de Vladimir Maiakovski, futurista en sus comienzos, a quien elogia sobre todo “150 millones”, como el “advenimiento de un humanismo libre, sin parásitos y sin explotadores”, un

“digno y hermoso ejemplo de virilidad en esta época de malabaristas verbales y mas-turbadores plañideros”.

Por supuesto que la actitud de *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927) (revista en formato tabloide, de 8 o 12 páginas, que se vendía a \$0,10) fue muy diversa respecto del visitante italiano, al cual le dedicaron buena parte de los números 29-30 y 31, en junio y julio de 1926. En ese momento, la revista se dedicaba a la crítica literaria y a las artes plásticas, la música y la arquitectura. La tapa del número 29-30 reproducía en sus tres cuartas partes un *Paisaje* de Marc Chagall y la del 31 ocupaba una tercera parte con el cuadro *Milicia* de Xul Solar. Aquel número reproducía en la quinta página una amplia fotografía apaisada de “*Martín Fierro*” y

MARINETTI, por B. FRANCO



Marinetti, en la que se contaban cuarenta hombres y apenas tres damas, incluida la esposa de Ricardo Güiraldes. En un texto atribuido a “La Dirección”, se define a Marinetti como el mayor “propagandista de estéticas nuevas que existe hoy en el mundo, contra los periodistas y literatos adocenados” y “el público grueso [...] que no está enterado de nada”. Los martinfierristas restringían, pues, su público preferido, como lo hacían en otro sentido las publicaciones artísticas socialdemócratas. Y se enorgullecían de que sus ideas no se limitaran a Buenos

Aires. Marinetti dio conferencias en La Plata, Rosario y Córdoba para “proclamar la belleza de la vida moderna”. La tercera página le está dedicada por completo. Un breve suelto sin firma lo saluda “como luchador de mérito innegable, como animador de



D.B. DE MACCHIO

juventudes, como higienizador eficaz de una corrompida estética”, aunque se aclara que “con Marinetti hombre político nada tiene que ver nuestra hoja”.

En la nota “Marinetti y el futurismo”, Nino Frank le asigna importancia como vocero de lo nuevo, con escasa referencia a su producción literaria. Por último, hay un fragmento (no está aclarado su origen ni su traductor) del *Manifiesto* inicial de 1909, que publicó *Le Figaro* en París. “Efigie de Marinetti” reproduce el texto de Guillermo de Torre dedicado al italiano en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, que acababa de ser editado en Madrid.

El mendocino Evar Méndez, promotor ejecutivo de *Martín Fierro*, ya había lanzado en 1919 un periódico con el mismo título, pero al retomar ese símbolo en 1924 lo antecede con dos páginas (“La vuelta de Martín Fierro”) donde sostiene que encarna una “tradición de independencia” y de cantar “en cosas de jundamento [...] con toda la voz que tiene”. De la fundamentación estética se encarga Oliverio Gironde en varias de sus participaciones firmadas

como “La Dirección”, que exceden los objetivos de este texto. En el “Manifiesto” (número 4, mayo de 1924), luego de rendir homenaje al del futurismo y hasta reiterar algunas de sus comparaciones (como la del automóvil de carrera con la silla Luis XV), confiesa “creer

en el aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical”, y en la continuidad del “movimiento de independencia iniciado en el idioma por Rubén Darío”, pues confía “en nuestra capacidad de digestión y de asimilación” de lo ajeno, aunque todavía dependamos económicamente: “todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés”. Su propia poesía fue la mejor prueba de aquella certeza, y me limito a sus poemas en prosa “Apunte callejero” o “Milonga” (de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922), que deconstruyen los objetos mentados y los reconstruyen sintácticamente, a la manera de un cuadro cubista. Es decir, con un alto nivel de experimentación, el mismo que buscaba obtener la vanguardia internacional. En otros casos, los poemas están dedicados a múltiples lugares (Río de Janeiro, Dakar, Gibraltar, Tánger, etc.) que Gironde conoció, como buen viajero cosmopolita y adinerado que era. Condición, esta última, que también le sirvió varias veces para rescatar económicamente a la revista dirigida por Evar Méndez.



NUEVOS EDITORES PARA NUEVOS LECTORES

Fabio Esposito

A comienzos del siglo XX la mayor parte de los libros en castellano que se exhibían en las librerías de Buenos Aires provenían del extranjero. El panorama cambió abruptamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando la retirada transitoria de las editoriales de las naciones beligerantes ofreció una excelente oportunidad para el desarrollo de la industria local, al abrigo de un público lector en expansión que, a medida que crecía, se diversificaba. Surgió así un nuevo tipo de editor, definido como un agente cultural moderno, que asumía un riesgo económico, controlaba financieramente las publicaciones y planificaba la edición de libros como bienes culturales organizados en series y colecciones, atendiendo al gusto y los intereses de los nuevos lectores.

Algunos de los pioneros de este proceso de modernización editorial fueron Manuel Gleizer (1889-1966), Samuel Glusberg (1898-1987), Antonio Zamora (1896-1976) y Juan Carlos Torrendel (1895-1961). Para conquistar ese público los nuevos editores ensayaron diferentes estrategias: desde el diseño de colecciones populares hasta la creación de bibliotecas de autores nacionales y de catálogos basados en traducciones, ya fueran autorizadas o clandestinas.

Manuel Gleizer pasó de librero a editor en 1922, al comenzar a difundir firmas consagradas en la prensa porteña. Inició su actividad editorial con la publicación de *Como los vi yo*, de Joaquín de Vedia, un crítico de teatro de vasta trayectoria en periódicos y revistas; continuó con una recopilación de artículos de prensa de Enrique Loncán y con *Tres relatos porteños* de Arturo Cancela, otra pluma consagrada en las páginas de los diarios. La fórmula tantas veces probada de llevar al circuito del libro una firma popularizada en los grandes diarios le permitió a Gleizer editar libros

baratos destinados a un público nuevo y siempre ávido de temas de actualidad, que había crecido y se había diversificado al amparo de grandes periódicos como *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*. Pero también Gleizer es recordado como un infatigable propulsor de autores jóvenes nacionales. Editó, entre otras obras, *El violín del diablo* (1926), *Miércoles de ceniza* (1928) y *La calle con el agujero en la media* (1930), de Raúl González Tuñón; *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), de Macedonio Fernández; *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930) y *Discusión* (1932), de Jorge Luis Borges; *Los aguiluchos* (1922), de Leopoldo Marechal; *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz; y *La musa de la mala pata* (1926), de Nicolás Olivari. Reeditó también obras de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alberto Gerchunoff. Su catálogo es un muestrario de la literatura argentina de los años veinte: están los martinfierristas, pero también los escritores de Boedo; hay poetas, novelistas, ensayistas, dramaturgos; las primeras obras de jóvenes promesas y las reediciones de escritores consagrados décadas atrás.

Uno de los proyectos más ambiciosos de la década fue encabezado por Samuel Glusberg, quien en 1922 fundó la editorial



Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias). La serie duró diez años y durante ese tiempo vieron la luz más de cien obras de autores prestigiosos de las letras nacionales. El primer volumen fue *Las horas doradas* (1922), de Leopoldo Lugones, y los últimos fueron *Sarmiento* (1932), de Leopoldo Lugones, y *Radiografía de la Pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada. Babel rápidamente se convirtió en difusor de las nuevas figuras, pero también en el sello preferido de los autores consagrados. Además de Leopoldo Lugones, sobresalieron Horacio Quiroga, Arturo Capdevila, José Pedroni, Alberto Gerchunoff, Ezequiel Martínez Estrada, Benito Lynch, Alfonsina Storni, Roberto J. Payró y Evar Méndez. Algunos de sus títulos más relevantes fueron *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga; *Gracia plena* (1928), de José Pedroni; *La víspera del buen amor* (1925), de Horacio Rega Molina; y *Las tardes* (1927), de Francisco López Merino.

Una de las empresas de mayor importancia de la época en el segmento de las ediciones económicas, debido al número de títulos de su catálogo, la relevancia de algunas de las obras publicadas, el tamaño de sus tiradas, la amplitud de los contenidos de sus colecciones y su penetración

en el mercado hispanohablante, es la Cooperativa Editorial Claridad. Fue fundada en 1922 por Antonio Zamora, un inmigrante español que se había desempeñado como corrector del diario *Crítica*. Estimulado por el clima de las redacciones periodísticas, el proyecto editorial tenía por objeto la publicación de las obras selectas de los grandes pensadores de la literatura universal a precios muy económicos. Así nació “Los Pensadores”, una colección de cuadernillos semanales cuyas entregas estaban destinadas a la publicación de una “obra selecta” completa de un escritor famoso. El primer número, aparecido el 30 de enero de 1922, fue *Crainquebille*, de Anatole France. Esta colección publicó cien números hasta noviembre de 1924. El catálogo de Editorial Claridad estaba organizado en bibliotecas, en las que se destacaban la Biblioteca Científica, la Biblioteca Cosmos, la Colección de Grandes Novelas Modernas, entre otras. A su catálogo ingresaron escritores de las más diversas procedencias, muchos de ellos en traducciones de dudoso origen. No obstante, ha dejado su huella en la difusión de autores jóvenes de nuestro país. Con este sello salieron las primeras ediciones

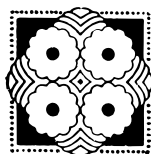
de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt.

La Editorial Tor, fundada en 1916 por Juan Carlos Torrendell, es otro de los grandes artífices de la “biblioteca del aficionado pobre”. Apegado a los aspectos comerciales de la actividad editorial, Tor fue el sello de esos años más atento al gusto popular. Su estrategia fue poner al alcance del bolsillo de los lectores de bajos recursos, libros y folletos muy económicos, para lo cual necesitaba del auxilio de las grandes tiradas, para operar en la escala de la producción masiva de impresos.

Esto trajo aparejado la multiplicidad temática de sus colecciones: clásicos, novelas policiales, sentimentales, historietas, libros de autoayuda, se acumulaban en su catálogo con la lógica del bazar.

Ni Gleizer, ni Glusberg, ni Zamora, ni Torrendell nacieron en Argentina. Formaron parte de ese aluvión de recién llegados que en las primeras décadas del siglo XX dieron forma a una sociedad moderna y cosmopolita que colmó las calles de Buenos Aires, bailando sus tangos, leyendo sus diarios, asistiendo a sus teatros y consagrando a sus escritores.

Ex libris de editoriales.
Sala del Tesoro, BNMM.







Librería de Manuel Gleizer. Dueño de pie junto a empleados y un niño que exhibe el libro *Días como flechas* de Leopoldo Marechal, s. f. Archivo Gráfico, AGN.



Un probable acontecimiento del año 2000.

ORILLAS DEL PORVENIR

FUTUROS NACIONALES QUE NO LLEGARON A 1926

Mariano Buscaglia

VATICINIOS DE LA DEFORMIDAD

MIL
NOVECIENTOS
VEINTISÉIS

fue una fecha milagrosa para la narrativa que vaticinaba el futuro porque ese año Hugo Gernsback fundó en Estados Unidos la revista *Amazing Stories*. Fue el primer mensual dedicado exclusivamente a novelas y cuentos agrupados bajo el género narrativo de *science fiction*. En 1926 también tuvo una importante circulación *Pecadoras*, de Juan José de Soiza Reilly, publicado originalmente en 1924. En ese libro, el autor incluye uno de sus cuentos más memorables: “La embalsamada”, publicado por primera vez en 1922, en las páginas de la revista *El Suplemento*, y que citamos porque se trata de un relato híbrido, por momentos realista y, en gran parte, fantacientífico, donde un sabio —con ambición de demiurgo— choca dramáticamente con sus aspiraciones. Un médico concibe un suero capaz de conservar a los muertos como si estuviesen vivos. Paso previo, en su ambición, al milagro de la resurrección.



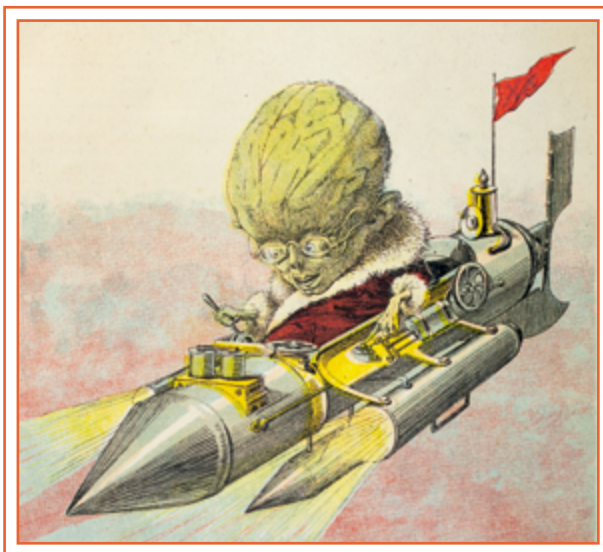
Amazing Stories. Experimenter Publishing, nro. 1, abril de 1926. Estados Unidos.

Juan José de Soiza Reilly, *Pecadoras*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924.

Este relato, que ya anunciaba los por-menores y contradicciones morales de la criogenia,¹ formó parte de una larga camada de relatos de ciencia ficción que se fueron colando en la literatura y la prensa nacional, resultado de la percepción que habíamos comenzado a adoptar sobre el mañana.

Cuando la revista *Caras y Caretas* publicó su almanaque especial, en enero de 1901, eran los albores del siglo XX y el futuro se perfilaba más auspicioso que nunca. Entre diversas notas, los editores colaron pequeños artículos e ilustraciones acerca del mundo por venir. Trascendente y me-

morable fue la ilustración que realizó Cao, dibujante estrella del semanario, titulada *El siglo XX*. La viñeta representa a un humanoide esmirriado de extremidades raquíticas, visión debilitada y pigmentación verdosa, que se destaca por la magnitud de su cráneo, cuyas circunvoluciones cerebrales parecen quedar a flor de piel. Ese hombre de los tiempos venideros, según la mirada del dibujante español, seríamos nosotros, los actuales pobladores de la República. La ilustración estuvo contaminada por las ideas de fin de siglo, en las que la evolución darwiniana y la degeneración (de las escuelas de Morel y Nordau) iban de la mano. El futuro y sus comodidades tenían un costo físico elevado. La evolución parecía condenada a un destino monstruoso, casi teratológico, como lo había percibido H. G. Wells en su novela *La guerra de los mundos* (1898). Los marcianos se representan como grandes cerebros provistos de extremidades atrofiadas. Esa idea de transformismo evolutivo también estuvo presente en la obra de teatro *Los injertados (boceto dramático del futuro en un acto)* de Carlos Bertarelli, estrenada en 1924. El drama exploraba las consecuencias de los experimentos que hicieron famoso al científico ruso Serge Voronoff. Este sabio, con aires de científico loco, proponía el rejuvenecimiento masculino y la revivificación sexual a través del injerto de glándulas de mono en los testículos. Por extraño que parezca, esta idea aciaga y absurda fue seriamente recibida. La pieza, que transcurre en un Buenos Aires del mañana sembrado de adminículos tecnológicos (con nombres estrambóticos e híbridos como la *fotofonografía*, la *telenofonografía* y la inclusión de máquinas voladoras futurísticas), posee, también, elementos macabros, como los experimentos que retan las decisiones naturales, la sexualidad exacerbada hasta la lujuria y un clímax violento y escabroso.



Caras y Caretas, nro. 118 (almanaque), 5 de enero de 1901. Hemeroteca, BNMM.

¹ La primera organización criónica se llamó Life Extension Society (LES), fundada por Evan Cooper en 1964.

CIUDADES VERTICALES Y VERTIGINOSAS

PARA el cambio de siglo, los grandes avances del XIX, que arrastró el positivismo y la Revolución Industrial, fueron incorporándose a la sociedad nacional. Esa percepción de crecimiento sin pausa (ni tropiezos) se trasladó, en símbolos y realidades, a la arquitectura, con el crecimiento vertical de las ciudades.

Las fiestas del Centenario encendieron la imaginación de periodistas y dibujantes. Se llenaron páginas con vaticinios auspiciosos de cómo sería, en los años venideros, la gran urbe porteña. Las portadas se colmaron con ilustraciones de un Buenos Aires futurista, con rascacielos y puentes colgantes entre los edificios por los que circulaban automóviles, trenes de avanzada o donde volaban estilizados aviones (*PBT*, número 445). El tráfico urbano se desplazaría por cables telefónicos a través de un enrevesado sistema de giróscopos o gracias a pesas y grúas transportadoras que se encargarían de eludir el tráfico vehicular y que los imaginativos reporteros llamaron “Flip-Flaps” (*La Vida Moderna*, número 155).



Adolfo Bellocq, *Mala sed*, 1926. Aguafuerte, estampa de 49,6 x 36,6 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.



PERO antes de que estos cronistas del mañana imprimieran sus profecías, algunos hombres de letras habían dejado su granito de arena en la literatura nacional. Recordemos la utopía decimonónica de Domingo F. Sarmiento: *Argirópolis* (1850); la novela *En el siglo XXX* (1891) de Eduardo de Ezcurra; las ciudades socialistas ideadas por Pierre Quiroule o Julio O. Dittrich, o las novelas de ciencia ficción *Buenos Aires en el año 2080* de Achille Sioen (Igon-Hermanos Editores, 1879) y *La estrella del sur* (La Sin Bombo, 1904) de Enrique Vera y González. En estos textos, la sociedad y los avances científicos viven en armonía con esos futuros imaginados. Probablemente, como modelo de ese mundo por venir, muchos habían tomado inspiración en la trilogía paródica, escrita e ilustrada por Albert Robida: *Le Vingtième Siècle* (1883). Donde la tecnología está integrada a la vida diaria y el siglo XX se describe como un paraíso

aéreo, y la sociedad se traslada en estrafalarios vehículos flotantes (híbridos de globos, dirigibles y protoaviones) sobre una urbe donde todo lo *chic* tiene lugar en las alturas.

Pero esa apreciación de la ciudad del mañana no persistió durante mucho tiempo. Las grandes guerras y las crisis sociales echaron abajo las aspiraciones de lo que estaba por llegar. En 1914, Juan José de Soiza Reilly, empapado por la materialidad y la vida de los bajos fondos, publicó la novela *La ciudad de los locos* (que se había impreso previamente como folletín en las páginas de *Caras y Caretas*). Munido de una clave literaria que parecía nutrirse del espanto teatral del *grand guignol*, el autor de *Criminales* describe un fluido milagroso que crea un psiquiatra para producir un superhombre. Lo que parece ser la idea definitiva para que el ser humano rebase sus límites, fracasa y da lugar a *Locópolis*, una ciudad dirigida por pacientes psiquiátricos. Para

Ilustración de autor no identificado, *Por fin, existían grandes máquinas voladoras...* En *La estrella del Sur*, de Enrique Vera y González (Buenos Aires, La sin bombo, 1907).

el periodista, esa metrópolis estaba regida por cuatro puntos cardinales esenciales: los hospitales, las cárceles, los cementerios y los manicomios. Espacios en los que la ciudadanía descarta a los suyos o donde, justamente, esconde su verdadero rostro. Si los futuristas habían anunciado una metrópolis vertical, aérea y de tecnología expansiva, Reilly descompone ese progreso en las debilidades humanas.

UNA PROFECÍA ANTES DE PARTIR

En dos siglos y monedas de historia, la Argentina hizo y deshizo su futuro. Planos, discursos, fantasías y muchos sueños pasaron de largo por el imaginario nacional. Todavía no vuelan sobre Buenos Aires raquíticos hombres con cerebros desmesurados, ni nos trasladamos en vehículos aéreos y eléctricos sobre una metrópolis ultraluminosa, ni fundamos ciudades gobernadas por pacientes psiquiátricos (*si fas est dicere*). Mucho quedó preso en esa enorme esperanza que es la intención (o en la misma ficción). Sin embargo, esa manía, que estuvo teñida durante sus orígenes de optimismo positivista, y que comenzó a teñirse de pesimismo tras el declive económico y social que llevaría al nefasto golpe de la década del treinta, dio a luz sueños irrealizables. Vectores y advertencias de mundos imposibles y de otros, aún más terribles, que pueden tener lugar si no aprendemos a leer sus señales.



Juan José de Soiza Reilly, *La muerte blanca: amor y cocaína*, Buenos Aires, Fénix, 1926.



Juan José de Soiza Reilly, *Criminales! Almas sucias de mujeres y hombres limpios*, Buenos Aires, Sopena, 1926.

LAS GRANDES ACTRICES

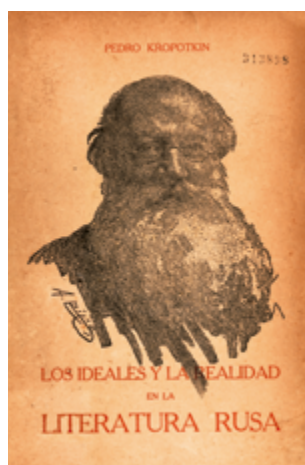


Vera Sergine
del teatro Cervantes

Lola Membrives
del teatro Odeón

VANGUARDIA Y REALISMO EN 1926

Pablo Bardauil



Pedro Kropotkin, *Los ideales y la realidad en la literatura rusa*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.

DURANTE la segunda década del siglo pasado conviven en Europa dos concepciones antagónicas de la literatura y el arte. La primera había sido proclamada por Marinetti en el *manifiesto del Futurismo* italiano, publicado en *Le Figaro* en 1909. Allí se anunciaba el nacimiento de un arte radicalmente nuevo, a tono con los tiempos actuales, signados por la velocidad y el vértigo, así como por la destrucción del anterior. En los años siguientes proliferarían en el resto del continente una serie de movimientos que, en la estela del futurismo, manifestarían en proclamas tanto colectivas como individuales una similar defensa de lo nuevo y una ruptura con la tradición: el expresionismo (1911) en Alemania; el futurismo ruso (1912); el suprematismo (1915), el constructivismo (1919) y el productivismo (1920) en Rusia; el dadaísmo (1916) en Suiza y Alemania; y el surrealismo (1924) en Francia, por mencionar los más importantes.

Todos esos movimientos, luego englobados bajo el nombre de vanguardias históricas, cuestionaron los modos de expresión y representación tradicionales, en rechazo del romanticismo y el realismo, las dos principales corrientes del siglo XIX. En algunos casos llegaron a defender incluso una concepción antiexpresiva y antirrepresentativa del arte, como la del suprematista Kazimir Malévich y su famoso *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), considerado por Alain Badiou como una de las piezas claves de la vanguardia y tal vez del siglo. Los cuestionamientos de las vanguardias, por otra parte, no se circunscribieron a una estética.



Publicidad del film *El acorazado Potemkin*, *La Razón*, 16 de octubre de 1926. Hemeroteca, BNMM.

Las más radicales, como el dadaísmo, apuntaron, según señala Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, contra el funcionamiento mismo del arte en la sociedad burguesa. Así operaban los provocadores *ready-made*, como el mingitorio dado vuelta titulado *Fuente* (1917), con los que Marcel Duchamp no solo atacó toda sacralización en la producción artística, sino también al mercado de arte burgués, que atribuye más valor a la firma que a la obra.

De manera paralela tienen lugar en el ámbito de la reflexión estética una serie de elaboraciones que buscan comprender y explicar qué es esto absolutamente novedoso que irrumpe en el arte. Entre ellas se destacan las de los formalistas rusos. Estos críticos, con Shklovski y Tinianov a la cabeza, se preguntan qué tiene derecho a ser llamado *arte*, qué es lo que puede

considerarse como “propio” del arte en tanto tal. Y proponen, cerca de los experimentos vanguardistas, que eso propio no radica en los contenidos representados o en lo que los autores quisieron decir, sino en su forma y su construcción. Que lo que distingue al arte no es el qué sino el cómo; y que además las formas artísticas no son universales y eternas, sino que están sometidas a la repetición y al desgaste y por ello deben renovarse constantemente. Los formalistas rusos, muy cerca de la práctica de vanguardia, elaboraron una novedosa teoría de la literatura y el arte que dejó marcas duraderas en la reflexión estética del siglo XX.

La segunda concepción está en las antípodas de la anterior y es la que se configura a partir del realismo. Esta corriente había encontrado sus más grandes —e insuperables— representantes en el siglo anterior con Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstói. Y venía enfrentando diversas crisis. Las primeras se la habían infligido Flaubert y Zola al llevar al extremo algunas de sus técnicas en virtud de una representación más fiel y casi documental de la realidad. La otra, por supuesto, las vanguardias. Pero ese realismo, que muchos consideraban agónico, encontró fuerzas renovadas gracias a uno de los acontecimientos políticos más impactantes del siglo XX: la Revolución rusa de 1917. Dicha revolución, que modificaría las expectativas de muchos sobre el futuro de la humanidad y que encontró un rápido apoyo entre artistas e intelectuales progresistas, no se volcó en el arte hacia la revolución de las vanguardias, sino que prefirió las serenas aguas del clasicismo. Fiel a las preferencias estéticas de Marx y Engels, los padres fundadores, y de Lenin y Trotski, sus líderes, la revolución ignoró los guiños desesperados que le hacían vanguardistas como

CLARIDAD



SUMARIO

Leonidas Barletta, *Mentiras de la Historia Nacional*; José Ariel López, *Comentarios de un Hombre Libre*; G. Bergson, *Arte*; Versos del Emigrante; Carlos Vega, *De la Lógica Formal*; Clara Ríos, *Visión*; Antonio A. Gil, *Y se rieron de mí*; Juana M. Filartigas, *Uruguay, el pequeño pueblo de los grandes artistas*; Antonio Zamora, *Apuntes y Comentarios*; Ernest Archdeacon-Gianchi, *Polemica sobre Arte*; A. N. Tefli, *La buena canción del aniano Vladimir*; Alvaro Yunque, *Un poeta en la Ciudad*; G. Facio Hebequer, *La Exposición de José Arato*; José Ingenieros, *La paz universal*; R. A. Vázquez-Paz, *La Pintura Pura*; Luis R. Visconti, *La literatura y la guerra*; J. Sebastian Tallon, *Un hombre como la gente*; Belar Darás; Alberto L. Diehl, *El C. N. de Educación como organismo inútil*; R. A. J. Boncardoni, *Pinazo y Zubiaurre*; José Julio, *La Pintura de Abraham Vigo*; Anatolio Danacharsky, *Don Quijote Libertado*; Israel Zeitlin, *De bien en mejor*; Juana de Ibarborou, *El Remanso*; Omega, *Repertorio literario*; Alejo Abuteov, *Cartas del campesino*; Flavia Roussel, *Viviendo*; J. Salas Subirats, *A propósito del "concertino" de Honeger*; Víctor Mandin, *Acotaciones Marginales*; Ernesto L. Castro, *Sueño*; Edmundo Caprera, *El teatro Nacional en Crisis*; A. Sorich, *Padres e Hijos*; J. C. Rodríguez Prous, *Notas de Montevideo*; Domingo Toranzo, *Bocetos Psicológicos*; Rafael Barret, *Patriotismo*; Gustavo Riccio, *Versos de la Calle Rivadavia*; Ivan Robert, *La Canción del estudiante*; Hernández Espiro, *Poesías*; Roberto Ibáñez, *Poema del Mar y de la Adolescencia*; Rodolfo Tallon, *Hijo*; Silverio P. Vázquez, *El mendigo*; César Tiempo, *Descanso Dominical*; A. Etchegaray, *Regimiento*; Manuel Kirschbaum, *Maternidad*; *Noticias Bibliográficas, etc.*

Año I — N.º 1

20 centavos



Choque de ómnibus en Pueyrredón y Corrientes, Ciudad de Buenos Aires. En *La Novela Semanal*, año X, nro. 430, 8 de febrero de 1926. Hemeroteca, BNMM.

Maiakovski y el grupo LEF en Rusia y apoyó, en cambio, una versión “mejorada” del realismo, al que rebautizó *realismo socialista*. Con Gorki a la cabeza, dicho realismo terminó imponiéndose bajo la dictadura de Stalin en 1934 como estética “oficial” de la Unión Soviética.

El realismo artístico encuentra en los años veinte a su más inteligente defensor en Lukács. Apoyándose a la vez en Hegel y en los grandes autores del siglo XIX, el marxista Lukács sostiene que la literatura y el arte tienen ante todo una función cognoscitiva y que dicho conocimiento está directamente ligado con su capacidad de re-

presentar el mundo tal como es. Si el gran arte realista del siglo anterior fue capaz de mostrar el vigoroso avance de la burguesía incluso contra la ideología reaccionaria de muchos de sus autores, el realismo socialista es el que mejor sabrá reflejar las conquistas de la nueva clase en ascenso, el proletariado. Contra lo que podría suponerse, Lukács no restaba importancia a las formas en favor de los contenidos. Sostenía que estas ya habían encontrado su perfección —su *areté*— en los grandes maestros: selección de lo esencial contra la reproducción mecánica de lo anecdótico; primacía de la narración sobre la descripción; concepción del héroe como “tipo” en donde los rasgos individuales convergen con los sociales. Eran formas más o menos universales y ahistóricas que no era necesario derribar, como pretendían las vanguardias, sino adecuar a las nuevas circunstancias.

En nuestro país, el debate entre vanguardia y realismo, entre un arte que apuesta a la novedad formal y otro que quiere hacer de él un instrumento para denunciar la injusticia que reina en el mundo, está plenamente vigente en el año 1926. Encuentra sus voceros en los emblemáticos grupos de Florida y Boedo; en la revista *Martín Fierro*

que nuclea a Borges, Gironde, Güiraldes y Marechal; y en la editorial Claridad que publica a Castelnuovo, Barletta, Tiempo y Mariani. Estos grupos no reprodujeron los debates europeos de manera literal. Los reelaboraron, transformaron y distorsionaron según las circunstancias nacionales. La vanguardia martinfierrista, como sostiene Sarlo, cultiva un moderatismo alejado de la radicalidad estética —y más aún política— que profesaron el dadaísmo,



Elías Castelnuovo, *Entre los muertos*, Buenos Aires, Atlas, 1926.



Elías Castelnuovo, s. f. Sección Archivo de la Editorial Haynes, Departamento de Archivos BNMM.

mo, las vanguardias rusas o el surrealismo. Sus modelos son el ultraísmo español, que fomenta el cultivo de la metáfora, y el futurismo italiano, del que recoge su admiración por los avances tecnológicos o ciertas críticas a la Iglesia y la moral sexual.

Lejos de impugnar la tradición —que en nuestro país apenas empieza a constituirse—, *Martín Fierro* la reivindica para distinguirse de sus adversarios, hijos de inmigrantes recién llegados. *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, y *El tamaño de mi esperanza*, de Borges, publicados ese año, son exponentes de esta original combinación entre vanguardismo y criollismo que cultivaron algunos miembros del grupo.

Los miembros de Boedo, por su parte, miran con entusiasmo la Revolución de 1917, abrazan la vanguardia política, pero se abroquelan en una concepción realista y contenidista del arte, en un humanismo al que acompañan de una retórica a veces desgastada y anacrónica. *Entre los muertos*, de Castelnuovo, o *Versos de una...*, de Clara Beter, ambos de 1926, responden a esta concepción que Adolfo Prieto llamó “pietista” o redentorista del arte, por su posición frente a los desclasados. En medio de ambas tendencias, en el mismo año se publica un libro incómodo que llegaría a convertirse en uno de los más importantes de la literatura nacional: *El juguete rabioso*, de Arlt. Rechazado por Castelnuovo para ser editado por Claridad, Arlt logró que fuera publicado gracias a Güiraldes, uno de los martinfierristas más conspicuos —y a quien Arlt dedica el libro— luego de que por sugerencia suya le cambiara el título inicial, *De la vida puerca*, por el mucho más metafórico con que pasó a la posteridad.



Clara Beter [César Tiempo], *Versos de una...*, Buenos Aires, Claridad, 1926.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA 1926

- AA. VV., *Antología de poetas argentinos. Composiciones recitadas por sus autores en la fiesta de la poesía*, Buenos Aires, Mercatali, 1926.
- Amorim, Enrique, *Horizontes y bocacalles*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Latina, 1926.
- Arrieta, Rafael Alberto, *Ariel corpóreo. Letras extranjeras*, Buenos Aires, Editorial Buenos Aires, 1926.
- Arsamasseva, Margarita, *Lobos*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Berisso, Emilio, *En los esteros*, Buenos Aires, J. Lajouane, 1926.
- Bermann, Gregorio, *José Ingenieros, el civilizador, el filósofo, el moralista*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Bermúdez, Jorge, *Jorge Bermúdez*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1926.
- Beter, Clara, *Versos de una...*, Buenos Aires, Claridad, 1926.
- Blomberg, Héctor P., *Los pájaros que lloran*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Booz, Mateo, *La tierra del agua y la sed*, Buenos Aires, Editorial América Unida, 1926.
- Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- Borges, Jorge Luis; Hidalgo, Alberto y Huidobro, Vicente, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Bufano, Alfredo R., *Aconcagua*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Bunge de Gálvez, Delfina, *Los malos tiempos de hoy*, Buenos Aires, Editorial Buenos Aires, 1926.
- Elfein, Ada María, *Por campos históricos: impresiones de viaje*, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1926.
- Cadicamo, Enrique, *Canciones grises*, Buenos Aires, Porter Hnos., 1926.
- Caillet-Bois, Ricardo R., *La corrupción administrativa durante la revolución*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1926.
- Camino, Miguel A., *Chaquiras*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Capdevila, Arturo, *América: nuestras naciones frente a los Estados Unidos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Capdevilla, Arturo, *El tiempo que se fue*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Capdevila, Arturo, *La casa de los fantasmas*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Cárcano, Ramón J., *En el camino*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Cárpena, Elías, *Rumbo*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Carrizo, Juan Alfonso, *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926.
- Castelnuovo, Elías, *Entre los muertos*, Buenos Aires, Atlas, 1926.
- Chabes, Mario, *Coca*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *La danza de la luna*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Corvalán, José María, *El hombre del bar: y otros poemas*, s. l., s. e., 1926.
- Cotta, Juan Manuel, *La abeja de oro*, Buenos Aires, Océana, 1926.
- Dal Molin, Antonio Bruno, *¡Ánimo!*, Buenos Aires, La impresora, 1926.
- Danero, E. M. S., *Sangre en los labios*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Dávalos, Juan Carlos, *La tierra en armas*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Defilippis Novoa, Francisco, *El alma del hombre honrado*, Buenos Aires, Luz, 1926.
- Defilippis Novoa, Francisco, *Yo tuve veinte años*, Buenos Aires, Luz, 1926.
- Delgado Fito, Cándido, *Versos del emigrante*, Buenos Aires, Talleres G. Ricoridi, 1926.
- Díaz Usandivaras, Julio, *La flor de mi campo*, Buenos Aires, Campera, 1926.
- Díaz Usandivaras, Julio, *Alma de la tierra. Cuentos, relatos, evocaciones, descripciones*, Buenos Aires, Campera, 1926.
- Diéguez, Luis Francisco, *Espantapájaros*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Domínguez, María Alicia, *Crepúsculo de oro*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Domínguez, María Alicia, *Ídolos de bronce*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Eeandi, Héctor I., *Errantes*, Buenos Aires, J. Samet, 1926.
- Echávarri, Luis, *El arcano entrevisto*, Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu, 1926.
- Echegaray, Aristóbulo, *Poeta empleadillo*, Buenos Aires, Hoy, 1926.
- Elfein, Ada María, *Por campos históricos: impresiones de viaje*, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1926.
- Escardó, Florencio, *Poemas de la noche y del silencio*, Buenos Aires, El Ateneo, 1926.
- España, José de, *La mujer de Shanghai*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Español, Raquel, *Hojas sueltas*, Buenos Aires, La Facultad, 1926.
- Estrella Gutiérrez, Fermín, *Desamparados*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Etcheverrigaray, Miguel Ángel, *Rumor de Acequia*, Buenos Aires, J. Samet, 1926.
- Fernández Moreno, Baldomero, *El hijo*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1926.
- Fernández, Francisco F., *Solané: drama en cuatro actos: sección de documentos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1926.
- Ferreira Díaz, Horacio, *La cesta de mimbre*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Figuerero, Jacinto A., *La ruta de los conquistadores*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Fijman, Jacobo, *Molino rojo*, Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926.
- Franco, Luis, *Los hijos del Llastay*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1926.
- Franco, Ramón, *De Palos al Plata*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- Gabriel, José, *Vindicación de las artes*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1926.
- Gálvez, Manuel, *La Pampa y su pasión*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Galíndez, Bartolomé, *Sol de otoño*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Araujo Hermanos, 1926.
- García Costa, Rosa, *Esencia*, Buenos Aires, Babel, 1926.
- García Velloso, Enrique, *Arte de la lectura y declamación*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1926.
- García Velloso, Enrique, *El arte del comediante*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1926.
- Gerchunoff, Alberto, *El hombre que habló en la Sorbona*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.

- Gerchunoff, Alberto, *Historias y proezas de amor*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Gerchunoff, Alberto, *Pequeñas prosas*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- González Carbalho, José, *Palabras del retorno*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- González Tuñón, Raúl, *El violín del diablo*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Guerra, Adolfo F., *Poemas*, Buenos Aires, Asociación Editorial Argentina, 1926.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- Heredia, Pedro, *Alma nortea: cuentos de la montaña*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Hernández de Rosario, *Hacia afuera*, Buenos Aires, J. Samet, 1926.
- Hidalgo, Alberto, *Ubicación de Lenin: poemas de varios lados*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Krupkin, Ilka, *La taza de chocolate*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Lange, Norah, *Los días y las noches*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Larreta, Enrique, *Zogoibi*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1926.
- Leguizamón, Martiniano, *Hombres y cosas que pasaron*, Buenos Aires, J. Lajouane, 1926.
- Lucero, Enriqueta L., *Los últimos Avila*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Lugones, Leopoldo, *El ángel de la sombra*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Mallea, Eduardo, *Cuentos para una inglesa desesperada*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Marañón, Gregorio, *Dos ensayos sobre la vida sexual. Sexo, trabajo y deporte. Educación sexual y diferenciación sexual*, Buenos Aires, Claridad, 1926.
- Marechal, Leopoldo, *Días como flechas*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Mariani, Roberto, *El amor agresivo*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Mastronardi, Carlos, *Tierra amanecida*, Buenos Aires, Latina, 1926.
- Medina Onrubia, Salvadora, *El vaso intacto: y otros cuentos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Méndez Calzada, Enrique, *Y volvió Jesús a Buenos Aires*, Buenos Aires, Latina, 1926.
- Menéndez Barriola, Emilio, *La divina locura*, Buenos Aires, Coni, 1926.
- Monasterio, Esther, *Pedazos de alma: cuentos*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Morales, Ernesto, *El sentimiento popular en la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1926.
- Noé, Julio (comp.), *Antología de la poesía argentina moderna 1900-1925: con notas biográficas y bibliográficas*, Buenos Aires, Nosotros, 1926.
- Núñez Regueiro, Manuel, *Del verbo lírico: versos*, Buenos Aires, Agencia General de Librerías, 1926.
- Ocampo, Victoria, *La laguna de los nenúfares: fábula escénica en doce cuadros*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- Olivari, Nicolás, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Martín Fierro, 1926.
- Ortiz y San Pelayo, Félix, *El Plus Ultra en Buenos Aires*, Buenos Aires, La Facultad, 1926.
- Otamendi, Roque C., *Camino de la muerte*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Pereda Valdés, Ildefonso, *La guitarra de los negros*, Montevideo, Cruz del Sur, Martín Fierro, 1926.
- Pérez Colman, Enrique, *Amores al terruño: meditaciones breves*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Quiroga, Carlos B., *La montaña bárbara y misteriosa*, Buenos Aires, Nuestra América, 1926.
- Quiroga, Horacio, *Los desterrados: tipos de ambiente*, Buenos Aires, Babel, 1926.
- Rebaque Thuillier, Eugenio, *Poemas de amor, de dolor y de tedio*, Buenos Aires, J. Lajouane & Cía., 1926.
- Riccio, Gustavo, *Un poeta en la ciudad*, Buenos Aires, La Campana de Palo, 1926.
- Rojas Paz, Pablo, *La metáfora y el mundo*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1926.
- Rossi, F. Orlando, *Sombras vivas*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Rossi, Vicente, *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdoba, Imprenta Argentina, 1926.
- Salas Subirat, José, *Marinetti: un ensayo para los fósiles del futurismo*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Salas Subirat, José., *Pasos en la sombra*, Buenos Aires, Claridad, 1926.
- San Martín, Félix, *Entre mate y mate*, Buenos Aires, Tuduri, 1926.
- Serantes, Marta, *La ofrenda de la vida: poesías*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1926.
- Soiza Reilly, Juan José de, *Criminales!: almas sucias de mujeres y hombres limpios*, Buenos Aires, Sopena, 1926.
- Soiza Reilly, Juan José de, *La muerte blanca: amor y cocaína*, Buenos Aires, Fénix, 1926.
- Soler Darás, José, *Terremotos líricos y otros temblores*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Soler, Bartolomé, *Marcos Villari*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Soto y Calvo, Francisco, *Los poetas maulantinos en el arca de Noé*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926.
- Storni, Alfonsina, *Poemas de amor*, Buenos Aires, Nosotros, PORTER Hnos. Impresores, 1926.
- Suaiter Martínez, Ramón, *Catamarca (Cuadros de aldea)*, Buenos Aires, Nosotros, 1926.
- Suárez Calimano, Emilio, *21 ensayos*, Buenos Aires, Nosotros, 1926.
- Torrendell, Juan, *Los concursos literarios y otros ensayos críticos*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Ugarte, Manuel, *El camino de los dioses*, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1926.
- Vázquez Cey, Arturo, *Poliedro azul*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Vega, Carlos Alberto Gabriel, *Hombre*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Wapnir, Salomón, *Crítica positiva*, Buenos Aires, Tor, 1926.
- Wast, Hugo, *El jinete de fuego*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Wast, Hugo, *Myriam la conspiradora*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
- Yunque, Álvaro, *Barcos de papel*, Buenos Aires, El Ateneo, 1926.
- Yunque, Álvaro, *Zancadillas*, Buenos Aires, La Campana de Palo, 1926.
- Zaragozi, Jacinto, *Escenas blancas*, Rafaela, La Minerva, 1926.

Presidente de la Nación

Javier Milei

Ministra de Capital Humano

Sandra Pettovello

Directora de la Biblioteca Nacional

Susana Soto

Subdirectora de la Biblioteca Nacional

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa

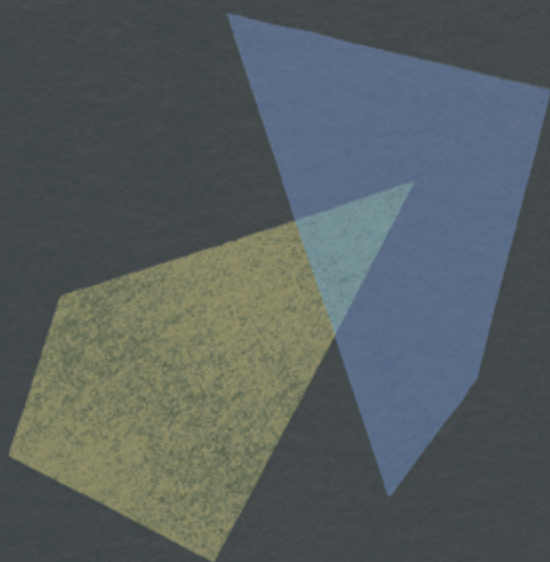
Roberto Arno

Coordinación general: Andrés Tronquoy. **Curaduría e investigación:** María Redondo, Federico Boido, Antonio Dziembrowski y Andrés Tronquoy. **Dirección de Investigaciones:** Evelyn Galiazo. **Diseño:** Véronique Pestoni, Magdalena Romero y Joana Pirola. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini y Pamela Miceli. **Dirección de Producción:** Martín Blanco, Karina Lorenzo y Alejandra Viassolo. **Edición y corrección de textos:** Departamento de Publicaciones. **Corrección de textos de la muestra:** Virginia Feinmann. **Videos:** Prensa y Comunicación.

Autores invitados: Pablo Bardauil, Mariano Buscaglia, Aníbal Jarkowski, Iosi Havilio, Eduardo Romano, Alicia Salomone, Fabio Esposito, Selva Almada y María Rosa Lojo.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección Nacional de Coordinación Cultural, Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Procesos Técnicos, Dirección de Gestión y Políticas Culturales, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Montaje, Departamento de Archivos, Departamento de Publicaciones, Departamento de Preservación, Departamento de Sonido e Iluminación, Departamento de Infraestructura y Servicios, Coordinación de Prensa y Comunicación, Departamento de Microfilmación, Departamento de Libros, Hemeroteca, Sala de Fototeca, Sala de Audioteca, Sala del Tesoro.

Agradecimientos: Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, Biblioteca A. Cortazar (FFyL-UBA), Academia Argentina de Letras, Diego Echezarreta y Fernando Citara del Archivo General de la Nación, Indiana Gnocchini del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT), Café Tortoni, Rafael Bitrán, Héctor Delgado (librería Los siete pilares), Eduardo Álvarez Tuñón y Adolfo González Tuñón, Camila Zito Lema, María de los Ángeles Marechal, Nicolás del Zotto, Natalia González Tomasini, Horacio Nieva, Noelia Perales, Francisco Ortiz, Germán Álvarez.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO