

CUADERNO DE LA BN

* Reflejos de Alicia. 150 años de "Através del espejo"



CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.

Año 6 N° 26

Distribución gratuita

ISSN 2525-0957

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Biblioteca Nacional

Director

Juan Sasurain

Vicedirectora

Elsa Rapetti

Director General de Coordinación

Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación

Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación

Administrativa

Roberto Gastón Arno

Jefe del Departamento de Publicaciones

Sebastián Scolnik

Editor Cuaderno de la BN

Diego Manso

Redacción

Área de Publicaciones

Jefe del Departamento de Diseño

Alejandro Truant

Diseño

Máximo Fiori

Director de Producción de Bienes y

Servicios Culturales

Martín Blanco

Imagen de tapa

Sir John Tenniel

SUMARIO

6 ■

Reflejos de Alicia

A 150 años de la publicación de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, de Lewis Carroll, la BN prepara una muestra online de carácter audiovisual.



14 ■

El Negro Raúl, la primera historieta argentina

Ediciones Biblioteca Nacional inicia la colección Papel de Quiosco con la obra de Arturo Lanteri.



18 ■

Mi enemigo preferido

Se cumplen 150 años de la muerte de José Mármol, director de la Biblioteca entre 1868 y 1871.



22 ■

En el laberinto tranquilo

En septiembre se conmemoran siete siglos de la muerte de Dante Alighieri. Las traducciones argentinas de la *Divina Comedia*.

26 ■

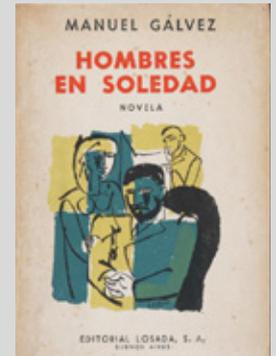
Luis Chitarroni escribe sobre su relación con Juan Forn, muerto en junio de este año.



30 ■

De Uriburu a Perón en dos novelas

Manuel Gálvez, hoy casi olvidado, surcó un camino político cuajado de contradicciones.



34 ■

Noticias

Histórico convenio entre la BN y Télam. Se crea la sede Juan Filloy en Córdoba.

36 ■

Lecturas

Relato de Mercè Rodoreda. Poemas de Eunice Odio.

42 ■

Historieta

Eugenio Zoppi (1923-2004)



STAFF

El camino de la federalización

Fundada en épocas de la emancipación, la Biblioteca Nacional es la caja negra de la Nación. Acoge en su seno la memoria de los pueblos que conforman la Argentina. Es su misión fundamental. Pero cuando decimos “Argentina” aludimos, también, al territorio. Ello plantea una paradoja que, en su forma política, ha tensado nuestra historia. Bajo la forma de la puja entre unitarios y federales, nunca del todo zanjada, ese difícil diálogo, lleno de equívocos, entre el Estado Nacional y los territorios que lo conforman continúa palpitando de diversos modos. Quiero decir: si bien la Ciudad de Buenos Aires, como capital del país, es sede central de las políticas públicas nacionales, nuestra Biblioteca Nacional, que en ella reside, debe abrirse a la recepción y promoción de la inmensa y riquísima producción cultural generada en todo el país. Y, sobre todo, debe volver accesibles sus servicios, tanto bibliotecológicos como culturales, al conjunto de las provincias. Las distintas acciones emprendidas en los últimos años, tanto con relación a la atención de las redes de bibliotecas públicas como a la itinerancia de exposiciones y otros dispositivos culturales, permitieron soñar con dar un paso más.

Esta gestión ha decidido dar ese paso. Asumiendo el desafío, después de dos siglos la Biblioteca ha comenzado a transitar el camino de la federalización. Estamos recorriendo los senderos de la Patria y proponiendo formas de diagramar la presencia de la Biblioteca en las diferentes regiones. Porque creemos que el diálogo de las culturas que constituyen nuestra nación ha de encontrar en nuestro organismo un espacio de motorización, hemos comenzado a desarrollar sedes en las ciudades de Mar del Plata y Córdoba, con cuyos gobiernos municipales firmamos convenios, y estamos imaginando otros espacios en Rosario, Salta y Catamarca. Seguramente vendrán otros más. Es un camino largo que sin duda supondrá dificultades, pero, sobre todo, abre la perspectiva de contribuir al afianzamiento del federalismo y, por ende, siembra la semilla de la democratización de la cultura. Sin duda es el mayor proyecto que estamos encarando en estos tiempos tan aciagos, en el intento esperanzado por forjar una nueva Argentina.

Guillermo David

Director de Cultura de la Biblioteca Nacional

ESTIMADES CONGÉNERES
Maratón de conferencias feministas



Estimades congéneres

El Museo del libro y de la lengua ofrece una maratón de conferencias feministas tituladas así en homenaje a los discursos que Norah Lange pronunciaba en los banquetes (la e va de regalo). Propone una serie de charlas que prenden fuego las pantallas. ¿Cuáles son los nudos del feminismo hoy? ¿Qué estrategias libertarias y qué lenguajes estéticos y afectivos demanda el presente para las mujeres y las disidencias sexo-genéricas? ¿Cómo se piensan las violencias (y las justicias) con una mirada feminista? ¿Qué revoluciones suceden cuando se alinea en una genealogía del pensamiento producido en los márgenes de la misma teoría feminista? La lista de participantes es la siguiente:

Ileana Arduino: “¿Filos de género para la máquina punitiva? Una conversación sobre justicia y feminismos”;
Kekena Corvalán: “Amor propio y colectivo. Compañera es mi palabra favorita”;
Yuderkys Espinosa-Miñoso: “Poner el dedo en la llaga: Razón feminista, colonialidad y eurocentrismo”;
María Pia López: “Oraciones a la Desatanudos, no por virgen sino por bruja”;
Emmanuel Theumer: “Fracaso paki y prácticas de mundejar. Descomposición”;
Lina Meruane: “Lanzar hijos al mundo: la lógica del capitalismo en la sala de parto”;
Irene Chikar Bauer: “La amistad entre mujeres favorece la literatura. Virginia Woolf y Victoria Ocampo”;
Jorge Salessi: “Un siglo fundacional, tortas marimachos, maricas y pulastros”.

Todas las conferencias se pueden ver en vivo a través del Canal de YouTube del Museo del libro y de la lengua.

Autores rosarinos en el catálogo de autoridades de la Biblioteca Nacional

En el marco del proyecto de Bibliografía Nacional Argentina que se está desarrollando y producto del trabajo conjunto con la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez y la Biblioteca Pública José Manuel Estrada, se incorporan al catálogo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno 301 registros de autoridad de autores rosarinos.

Desde 2013, ambas bibliotecas municipales coordinan el trabajo de la red de bibliotecas de la ciudad de Rosario, integrada por otras once unidades de información: Biblioteca del Museo Castagnino + MACRO, Biblioteca del Museo de la Memoria Raúl Frutos, Biblioteca del Museo de la Ciudad, Biblioteca de la Lengua, Biblioteca Aula Dres. Salk y Sabin, Biblioteca especializada de la Escuela Superior de Museología, Biblioteca Depositaria de las Naciones Unidas, Biblioteca Virtual de Partituras, Biblioteca de Salud Pública Dra. María del Carmen Troncoso, Cinemateca Centro Audiovisual Rosario y Hemeroteca de la Biblioteca Argentina.

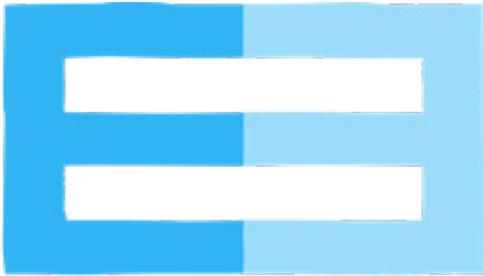
Esta red de bibliotecas conforma un catálogo colectivo que se propone expandir los servicios de las instituciones al facilitar el acceso a la información, incrementar la visibilización de la bibliografía producida en y sobre la ciudad y posicionar a las bibliotecas municipales a la vanguardia de la innovación en procesos bibliotecológicos con acceso público y gratuito.

Estos registros de autoridad con información biográfica de los autores fueron incorporados al catálogo de autoridades de la Biblioteca Nacional y al catálogo VIAF para la consulta y la descarga.

La Biblioteca Nacional se propone así visibilizar a las autoras y los autores locales y su producción editorial. Este logro con los autores rosarinos es el fruto del trabajo conjunto y colaborativo para que todas las bibliotecas del país contribuyan al enriquecimiento del catálogo de autoridades de los autores vinculados a su comunidad.

Para más información escribir a la División Control de Autoridades de la Biblioteca Nacional: dca@bn.gob.ar

BREVES



encuentro

Apalabradas en Canal Encuentro

El ciclo Apalabradas, que la BN presenta en Canal Encuentro, visibiliza el mundo de escritoras comprometidas con la lengua en sus propias geografías y ambientes y constituye un recorrido por las voces femeninas de nuestro país, en nuestro país y desde las bibliotecas de nuestro país. El primer capítulo fue dedicado a Samanta Schweblin y luego se emitieron las entrevistas a las escritoras Natalia Zito, Romina Paula, Selva Almada, Liliana Esliar, Dolores Reyes, Vera Giaconi y Virginia Cosin. Conducido por los periodistas Ana Da Costa y Gastón Francese y dirigido por Mariano Mucci, cada capítulo se estrena los lunes a las 20 hs. y se repite a lo largo de la semana en distintos horarios. Para próximas emisiones, se anuncian entrevistas a Ariana Harwicz, Mercedes Halfon, Tununa Mercado y Esther Cross.



Premio Nacional de Cuentos de Amor “Silvina Ocampo”

“No es verdad que haya desaparecido el amor romántico: solo ha pasado a la clandestinidad y desde ahí habla hasta por los codos. El amor puede nacer en una letrina, en medio de una orgía, por wasap o en la cola del hisopado. Del miriñaque al barbijo, del velo a la sunga, en una celda estrecha o con distancia de protocolo, el corazón disparado sigue adelante más allá de la historia. El amor no siempre es más fuerte pero no para de contar. Y lo que cuenta no es privilegio de escritores y artistas: tode enamorado es capaz de adornar su lengua hasta volverla bella, imparabile y desatada. Contanos tu cuento de amor. Hétero, torta, trans, platónico, animal, imposible, infernal, prohibido o superficial, zongo o intelectual. Todos valen. Y encima hay premios” (María Moreno).

El Museo del libro y de la lengua y el Ministerio de Cultura de la Nación lanzan la convocatoria para el primer Premio Nacional de Cuentos de Amor “Silvina Ocampo. Amé dieciocho veces, pero recuerdo sólo tres”. Se pueden presentar cuentos hasta el 29 de septiembre de 2021. El jurado está integrado por Gabriela Cabezón Cámara, Cynthia Rimsky y Cristian Wachi Molina.

Formulario de inscripción y bases del concurso: www.bn.gov.ar/form-concurso. Consultas: cuentosdeamor@bn.gov.ar.



Reflejos de Alicia.

150 años de "A
través del espejo"

Hace 150 años se publicaba *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, la continuación del libro que se consagró como uno de los más conocidos y revisitados de la cultura universal: Las aventuras de *Alicia en el País de las Maravillas*. Desde entonces, lectores de todas las edades han encontrado motivos para seguir a Alicia por la madriguera del conejo blanco y entrar en el universo creado por Lewis Carroll. Un universo de símbolos, metáforas, juegos de palabras y personajes inolvidables que sigue inspirando a generaciones de académicos, artistas e investigadores de todas partes del mundo. Nuestro país no es la excepción: más de ciento cincuenta volúmenes y ediciones de los libros pueblan los subsuelos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, que nos invita a recorrer el mundo carrolliano desde casa en una muestra audiovisual.

Charles Lutwidge Dodgson, conocido con el seudónimo de Lewis Carroll, nació el 27 de enero de 1832. Criado en la casa parroquial de Daresbury, una aldea de 243 habitantes en Cheshire, Inglaterra, Charles pasaba sus tardes inventando historias extraordinarias para divertir a sus diez hermanos, jugando con los insectos y anfibios que habitaban su jardín y, ya en su adolescencia, editando y escribiendo para las revistas *Mischmasch* y *The Rectory Umbrella*, que él mismo publicaba para toda su familia. Como afirman algunos de sus biógrafos, la poca vida social del pueblo fue el caldo de cultivo de una enorme creatividad y una afición por el entretenimiento que lo acompañarían hasta su muerte en 1898.

Su adultez transcurrió en Christ Church, un colegio del pueblo de Oxford, donde se desempeñó como matemático y reverendo. Era un cristiano practicante y austero, pero también un matemático de vanguardia, pionero de la fotografía artística e inventor de ingeniosos juegos.

Además, era un asiduo escritor de cartas: desde sus 30 años llevó registro de cada una de ellas, un total de 98.721. Su vida personal era un misterio que su apariencia destacaba: vestía siempre de negro y era muy alto, ceremonioso y correcto. Charles Dodgson era un enigma. Y todavía lo es.

Aunque nunca se casó ni tuvo hijos, disfrutaba mucho de la compañía de los niños. Pasaba largas horas cuidando a los hijos de sus amigos y compañeros del colegio, a los que entretenía con historias y juegos. Además, llegó a convertirse en un reconocido fotógrafo de niños a quien las familias estimaban mucho, en una época en la que la fotografía era una novedad y las fotos artísticas, una moda extendida entre los victorianos de clases ilustradas, medias y altas. Muchas de las fotografías que hoy nos podrían parecer controversiales eran, de hecho, símbolo de prestigiosas costumbres. Pero la particular relación de Dodgson con los niños alcanzó su punto máximo con Alice Liddell, hija de Henry George Liddell, el decano de Christ Church.

En 1856, Charles conoció a los hijos de Liddell:

Harry, Edith, Lorina y Alice, a quienes fotografió en su residencia. Según consta en su diario, aquel día él y las niñas llegaron a “hacerse excelentes amigos”. Seis años después, Charles y su amigo Robinson Duckworth llevaron a las tres hermanas a una expedición por el río Támesis, una tarde “soleada y calurosa” que quedaría en la historia de la cultura universal como la tarde en que se inventó *Wonderland*. La entrada de su diario correspondiente al 4 de julio de 1862 dice: “Duckworth y yo hicimos una expedición río arriba, a Godstow, con las tres Liddell: tomamos el té en la orilla y no regresamos al Christ Church hasta las 8 y media”. El 10 de febrero de 1863, Charles añadió la siguiente nota en la página opuesta: “En esa ocasión les conté el cuento de hadas de *Las aventuras de Alicia bajo tierra*, que prometí escribirle a Alice y ya lo he terminado”. Aquel día viviría también en la memoria de Alice Liddell. En el registro que hizo su hijo en “Recuerdos de Alice de los días carrollianos”, se lee: “Las historias que nos contó aquella tarde debieron ser mejores que las habituales, porque tengo un recuerdo muy nítido de la expedición y, además, porque al día siguiente empecé a insistir para que me escribiera la historia, cosa que yo nunca había pedido”. Pero la relación entre Dodgson y la familia Liddell terminó bruscamente en junio de 1863. Los motivos aún no son claros: hubo quienes especularon que Charles había pedido la mano de Alice, que para entonces tenía solo 11 años, causando el enorme rechazo de su madre; otros rumores implicaron a Dodgson con la institutriz de las hermanas Liddell y con Lorina, la mayor de ellas. Este período de la vida del autor es todavía motivo de disputa entre biógrafos e investigadores. En cualquier caso, las relaciones entre ellos se enfriaron. Sin embargo, Charles no dejó de trabajar en el manuscrito que finalmente entregaría a los Liddell en noviembre de 1864, editado e ilustrado por él mismo: *Las aventuras de Alicia bajo tierra*.

El mundo de Alicia

Según registra su correspondencia con Tom Taylor, Dodgson tuvo algunas dudas a la hora de elegir el título de su libro:

Primero pensé en *Las aventuras de Alicia bajo tierra*, pero me sonaba mucho a un libro de lecciones sobre minería; luego pensé en *La hora dorada de Alicia*, pero lo abandoné con la oscura sospecha de que ya existe un libro llamado *Las horas doradas de Lily*. Aquí están los otros nombres en que pensé:

Alicia entre {los elfos / los goblins}

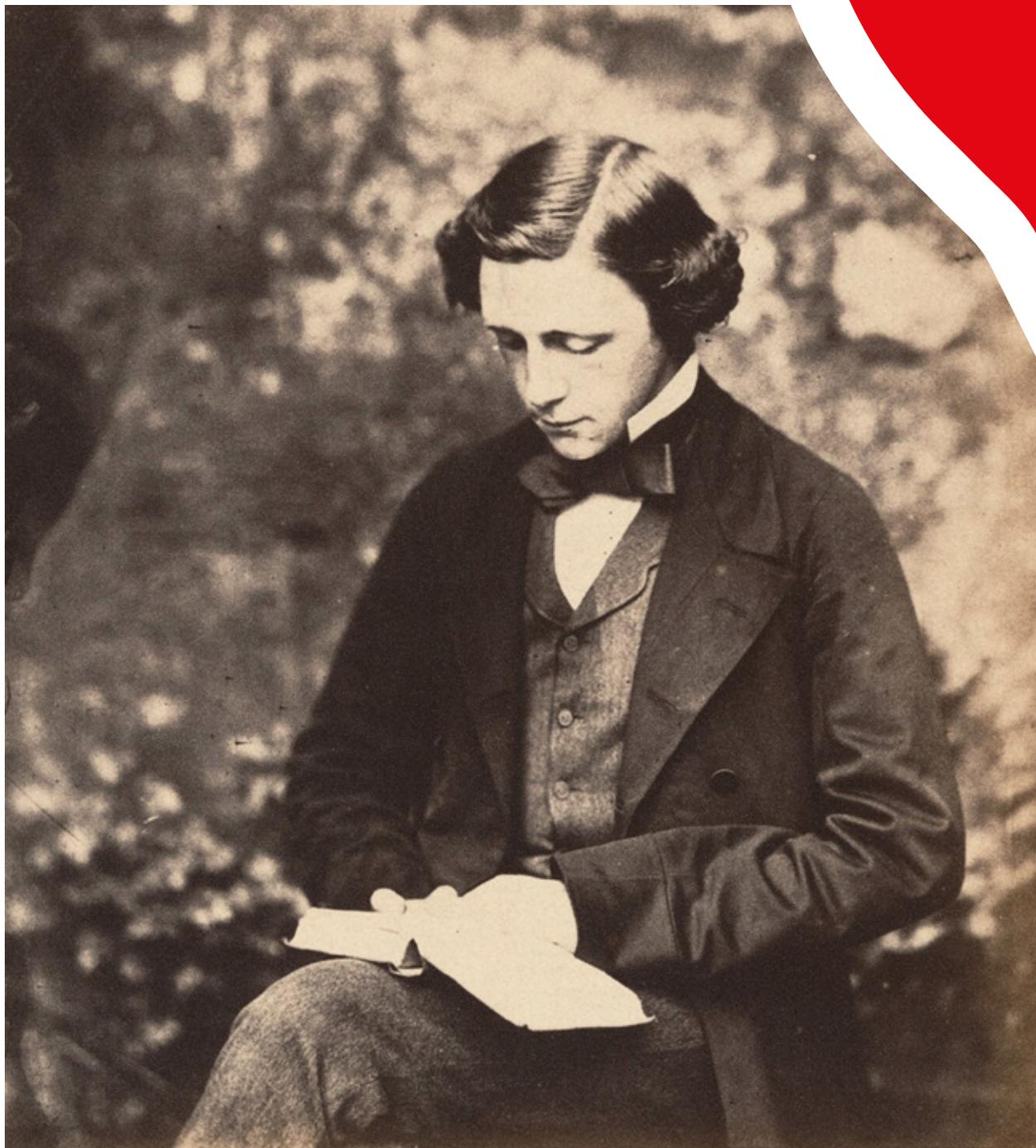
Las {horas/andanzas/aventuras} de Alicia en {el país de las maravillas / el país de los elfos}

De todos ellos, en este momento prefiero *Alicia en el país de las maravillas*. A lo mejor tú puedes sugerir un nombre mejor que cualquiera de estos.

Las aventuras de Alicia bajo tierra fue el elegido para la

primera edición manuscrita que Dodgson regaló a la joven Alice Liddell. Un año después, en la edición definitiva de 1865 a cargo de Alexander Macmillan, *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* llegaría para convertirse en uno de los títulos más conocidos de la literatura universal, junto con un nombre de autor que pasaría a la historia: Lewis Carrol. *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* fue escrita como continuación y publicada en 1871, hace 150 años. Desde entonces, los dos libros no han dejado de ser leídos, traducidos, adaptados y reversionados.

A pesar de ser novelas con un gran anclaje coyuntural, la amplitud de significados que despliegan sus metáforas, los ingeniosos juegos de palabras que pueblan los diálogos y las afiladas reflexiones sobre el lenguaje las han vuelto populares y casi



anacrónicas. Tanto niñxs como adultxs han encontrado motivos para entrar en el universo de Alicia, que no ha dejado de multiplicar su alcance a través del tiempo. Pero se trata, ciertamente, de dos relatos del victorianismo inglés, caracterizado por una especial relación entre el mundo de las apariencias y el universo de la razón ilustrada. Muchos de los elementos satirizados por sus personajes tienen que ver, de hecho, con los modales: Alicia, una niña educada y correcta, busca aleccionar a los personajes que todo el tiempo la engañan, la insultan, la molestan y ponen en crisis su universo simbólico; intenta, sin éxito, encontrar racionalidad en un mundo de sentidos multiplicados y paradójales. “Una merienda de locos” es un gran ejemplo del tipo de sátiras que pueblan el relato; este capítulo parodia la institución inglesa del té de la tarde. El Sombrero, la Liebre de Marzo y el Lirón se las arreglan, allí, para vivir en una eterna hora del té. “El Tiempo”, dice el Sombrero, “no soporta que lo marquen”.

Otro de los puntos fundamentales que hacen a estos relatos tiene que ver con el lenguaje y la significación. Más que un absurdo, más que carencia de sentido, hay en este universo una proliferación de sentidos diversos, donde las palabras pueden significar y designar cualquier cosa. En

el capítulo 6 de *A través del espejo*, Alicia se encuentra con Humpty Dumpty en uno de los más memorables diálogos del relato:

— Cuando yo uso una palabra —dijo Humpty Dumpty, en tono despectivo—, esa palabra significa exactamente lo que decidí que signifique... Ni más ni menos.

— La cuestión es —dijo Alicia— si usted *puede* hacer que las palabras signifiquen tantas cosas distintas.

— La cuestión es —dijo Humpty Dumpty— saber quién es el amo aquí. Eso es todo...

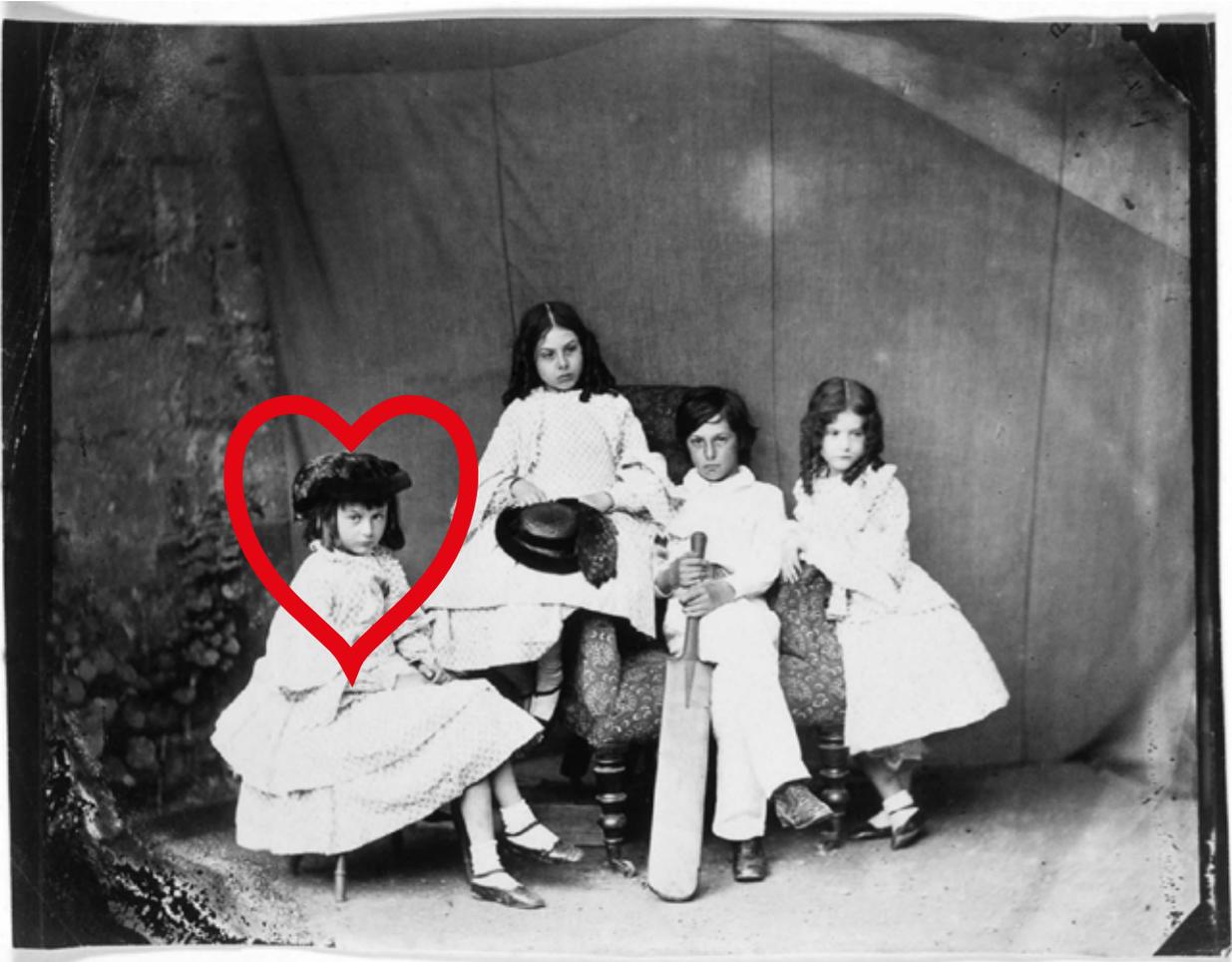
En el capítulo 8, Alicia conversa con un Caballero que también insiste en poner en evidencia la paradoja de los nombres:

— El nombre de la canción es llamado *Ojos de bacalao*.

— Oh, ¿ese es el nombre de la canción? —dijo Alicia, tratando de sentirse interesada.

— No, no entiendes. Así es *llamado* el nombre. El nombre real es *El hombre viejo viejo*.

— Entonces yo debería haber dicho: ¿Así es llamada la canción? —se corrigió Alicia.



—¡No, eso es otra cosa completamente distinta! La canción es llamada *Caminos y medios*, pero esa es solo la forma en que es llamada, ¿comprendes?

—Bueno, ¿qué es la canción, entonces? —preguntó Alicia, que ya estaba completamente aturdida.

—A eso estaba llegando —dijo el Caballero—. La canción realmente es *Sentado en una tranquera*, y yo mismo inventé la música.

En ambos casos, los personajes ponen en cuestión el poder del lenguaje y de los nombres. El que domina el lenguaje, parece decir Humpty Dumpty, domina todo lo demás. El Caballero, en un sucesivo e interminable nombrar, muestra que un mismo nombre es infinitamente traducible y, por lo tanto, puede ser designado de cualquier manera.

El carácter lúdico y onírico del universo de Alicia es, también, evidente. En la primera novela, Alicia se desplaza a través de oscuros y dudosos senderos siguiendo la pista de un conejo blanco que asiste a un juicio que se parece mucho a un juego de cartas. En *A través del espejo*, en cambio, la niña sigue una ruta que se define como los movimientos de piezas de ajedrez: a través del espejo, bajando las escaleras, a través del jardín de las flores vivientes hasta el tablero de ajedrez gigante. Llega, incluso, a tomar un tren, donde los personajes insisten en estamparle una etiqueta de identificación.

La identidad, en estas novelas, también es motivo de problemas. Y es que los nombres, como nos muestra el Caballero, nunca terminan de circunscribir una identidad. Alicia es, indistintamente, un raro espécimen animal, una flor silvestre o una criatura “de nombre estúpido”. Pero Alicia es algo más: es una asombrada niña victoriana en un viaje a otro universo, que continúa interpelando a los lectores a seguirla como al Conejo Blanco.

Alicia ilustrada

Las aventuras carrollianas empiezan cuando, “aburrida de estar sentada junto a su hermana a la orilla del río, y de no tener nada que hacer”, Alicia intenta entretenerse con un libro. El libro, sin embargo, tiene un problema: no tiene ilustraciones ni diálogos. “Y, ¿para qué sirve un libro sin ilustraciones ni diálogos?”, se pregunta Alicia. La cuestión de las ilustraciones en los libros se presenta como disparador del relato, y no es casual: los dibujos serán fundamentales desde la primera versión manuscrita, ilustrada por el propio Carroll en tinta.

Para la primera edición publicada, la intención del autor había sido conservar sus ilustraciones originales. Sin embargo, fue disuadido por su amigo Duckworth luego de comprender el trabajo profesional del grabado en madera que implicaría la impresión. En enero de 1864, Dodgson contactó al ilustrador John Tenniel.

Nacido en Londres el 28 de febrero de 1820, Tenniel fue, desde muy joven, un artista prometedor. A los 30 años comenzó su carrera como caricaturista en *Punch Magazine*, donde



continuó trabajando hasta su retiro, en 1901. Durante este período, Tenniel produjo cerca de dos mil ilustraciones y logró cierta fama y reconocimiento. Pero lo que lo convirtió en un ilustrador mundialmente conocido fueron, por supuesto, sus ilustraciones para las dos novelas de Alicia. La relación de Tenniel y Dodgson fue tensa desde el principio. Luego de acordar una tarifa y de acceder a crear cuarenta y dos ilustraciones, Tenniel puso manos a la obra, asediado por la obsesiva mirada del autor, que tenía una idea muy inflexible de cómo debían verse los personajes y escenarios de su universo. El ilustrador no se tomaba bien que Dodgson se interpusiera en su propia visión creativa, y a Dodgson le fastidiaban enormemente las críticas de Tenniel. La primera versión del libro estuvo terminada en 1865. Aunque ya contaba con la aprobación del autor, Tenniel solicitó que se cancelara la impresión por considerarla de baja calidad. Algunas fuentes afirmaron que las diferencias entre esa primera tirada y la que finalmente se difundió eran ínfimas; lo cierto es que el perfeccionismo de uno y otro hizo que la publicación se retrasara algunos meses.

Entre 1865 y 1868, dado su enorme éxito, el libro comenzó a ser reimpresso una vez al año. Fue en ese contexto que Dodgson empezó a considerar la posibilidad de una secuela que debía, por supuesto, contar con la mano de Tenniel. El historietista aceptó de mala gana; *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* fue publicado, luego de

numerosos retrasos, en 1871. La relación entre ambos fue igual de complicada: cada vez que algo no le convencía, Dodgson hacía modificar las ilustraciones, y aunque Tenniel tenía cierta libertad para elegir las escenas que ilustraba e incluso tenía algún margen de negociación, nunca volvería a trabajar en proyectos literarios y dedicaría el resto de su vida a su trabajo en *Punch*. La advertencia que le hizo a su amigo Harry Furniss, que ilustró el siguiente libro de Dodgson, lo dice todo: "Lewis Carroll es imposible... Te doy una semana, amigo; no podrías soportar a ese tipo un día más que eso".

Versiones y reversiones

A principios del siglo XX, los libros de Lewis Carroll ya eran un clásico de la literatura universal. En cuanto la obra pasó a dominio público en 1907, las ediciones no hicieron más que multiplicarse, al igual que las ilustraciones. Solo en ese año se publicaron ocho ediciones, entre ellas las ilustradas por Arthur Rackham y Bessie Pease Gutmann, las primeras en color. La lista de artistas que han ilustrado los libros de Alicia es larga: en 1908, Harry Furniss ilustró la primera edición crítica, anotada por los académicos Selwyn Goodacre y Edward Wakeling; en 1946, Mervyn Peake hizo una memorable serie de ilustraciones para la edición sueca; en 1967, Ralph Steadman llevó a los personajes de Carroll al mundo de su época en una original versión en blanco y negro; en 1969, el mis-



mísimo Salvador Dalí pintó su propia versión surrealista del universo carrolliano.

En Argentina, una de las primeras ilustraciones originales llegaría en 1949 de la mano del pintor Axel Amuchástegui, en la editorial Códex. En 1968 apareció la memorable edición de Brújula, prologada por Jorge Luis Borges, traducida por Eduardo Stilman y con arte de tapa de Hermenegildo Sábat. Más dibujos originales no tardarían en llegar a las ediciones locales: en las décadas de 1970 y 1980, grandes ilustradores como Ely Cuschie, Alfredo Castagna, Aniano Lisa y Manuel Martínez Parma aparecieron en la colección Robin Hood.

Las versiones cinematográficas tampoco se hicieron esperar. Bizarros disfraces, efectos especiales de bajo presupuesto, ediciones animadas en manga y hasta una versión erótica, los libros de Alicia han tenido más de cincuenta adaptaciones cinematográficas y televisivas. Llevado al cine por primera vez en 1903 bajo la dirección de Cecil Hepworth y Percy Stow, el relato ha sido intervenido en las sucesivas versiones de manera diferente, aunque en casi todas ellas se observa el mismo procedimiento argumental: la combinación de las dos novelas en un único relato. En el film de Walt Disney, de 1951, tal vez el más conocido de todos, el Sombrerero Loco y la Liebre de Marzo celebran el “no cumpleaños” de los presentes, un concepto que, en los libros, es introducido por Humpty Dumpty. En el de Paramount Pictures,

de 1933, una Alicia interpretada por Charlotte Henry atraviesa el espejo en su sala de estar y llega al jardín de su casa siguiendo, punto por punto, el argumento de *A través del espejo*, para encontrar allí al Conejo Blanco, a quien persigue, como en el otro libro, hasta caer por la madriguera.

En el mundo del rock, el carácter metafórico y transgresor de la obra ha sido especialmente señalado: es el caso emblemático de “Canción de Alicia en el país”, compuesta por Charly García en 1980, una alegoría que, pensada para impedir las censuras del gobierno militar, hace referencia a las políticas represoras de aquellos años. En cambio, “White Rabbit”, de Jefferson Airplane, utiliza el relato de Carroll en clave psicodélica, en sintonía con las corrientes del rock de los sesenta. Desde donde se lo mire, una cosa es evidente: el universo carrolliano no ha dejado de expandirse desde 1865.

Desde su primera publicación, el relato ha sido transformado, anotado, estudiado e intervenido por generaciones de lectores, artistas, músicos e investigadores; ha circulado por librerías, escuelas, universidades y bibliotecas; ha sido traducido, reversionado y adaptado a diversos idiomas y culturas. Los libros de Carroll siguen produciendo efectos y sentidos: no sería arriesgado afirmar que lo seguirán haciendo.

Lucía Cytryn y Diego Forte



EL NEGRO RAÚL, PRIMERA HISTORIETA ARGENTINA



Con *Las aventuras del Negro Raúl*, Ediciones Biblioteca Nacional inicia la colección Papel de Quiosco, dedicada a los grandes hitos de la narrativa gráfica argentina.

Las aventuras del Negro Raúl es la primera serie de historietas argentina; no solo porque fue la primera publicada por un autor nativo sino también porque, entre otras cosas, fue la primera en la que su protagonista, ambientación, argumentos y tratamiento formal eran estrictamente locales. Pero lo que le da a esa obra un carácter excepcional son tanto los detalles intrínsecos de su creación como todo el conjunto de circunstancias en que fue publicada y sus connotaciones para la historia social y cultural argentina, que han sido recuperados del olvido, tras años de investigación, para la producción del libro con el que la Biblioteca Nacional iniciará su colección Papel de Quiosco, exhumándola y presentándola a los lectores en forma completa y restaurada por primera vez desde su publicación original, hace más de cien años.

Contextos

En la segunda mitad del siglo XIX, cuando proliferaban los periódicos de sátira política, los relatos historietísticos evolucionaron en la prensa rioplatense a partir de la obra de los inmigrantes franceses que introdujeron la caricatura, y luego a partir de las corrientes de españoles, algunos exiliados políticos, que llevaron el género hacia cimas expresivas casi sin parangón a nivel mundial en periódicos que incidieron activamente en la actualidad de su tiempo, como *Don Quijote* (1884-1905). Si bien en el

cambio de siglo se produjo un *aggiornamento* en el carácter de la caricatura, para entonces, los relatos en viñetas secuenciadas ya poseían una profunda tradición de lectura crítica, paródica o cuestionadora de la actualidad, y dominaban gran parte de los contenidos de los modernos semanarios como el *Caras y Caretas* y todos aquellos que siguieron su modelo. Los extraordinarios dibujantes de entonces, mayormente inmigrantes españoles, exploraron diversas formas de composición y de relatos gráficos. Porque no existía una única forma de historieta, sino varias que convivían, al tiempo en que se reproducían con éxito los primeros cómics estadounidenses con su particular gramática. Estos últimos, a diferencia de toda la otra producción, estaban presentados exclusivamente para el público lector infantil.

Sin embargo, desde la perspectiva de la celebración del Centenario, a la manifestación que significaban las historietas en la prensa de los países modélicos, a la Argentina le faltaba un ejemplar que se rubrique como nacional. Entre aquellas revistas, *El Hogar* (iniciada en 1904) se destacaba porque era la única que en su fórmula no incluía las omnipresentes caricaturas. El proyecto dirigido por Haynes no se metía directamente en temas de política ni trataba asuntos rípidos de la realidad social local. Por el contrario, buscaba la amenidad y modelaba el gusto de la pequeña burguesía argentina mediante la exposición de galerías de la alta sociedad local y de sus instituciones. *Las aventuras del Negro Raúl* es la primera historieta de actualidad que publicará ese medio. Y lo hará durante

Una noche en el Colón, *El Hogar* n°349. Fragmento que expone la mordaz crítica de clases sociales.

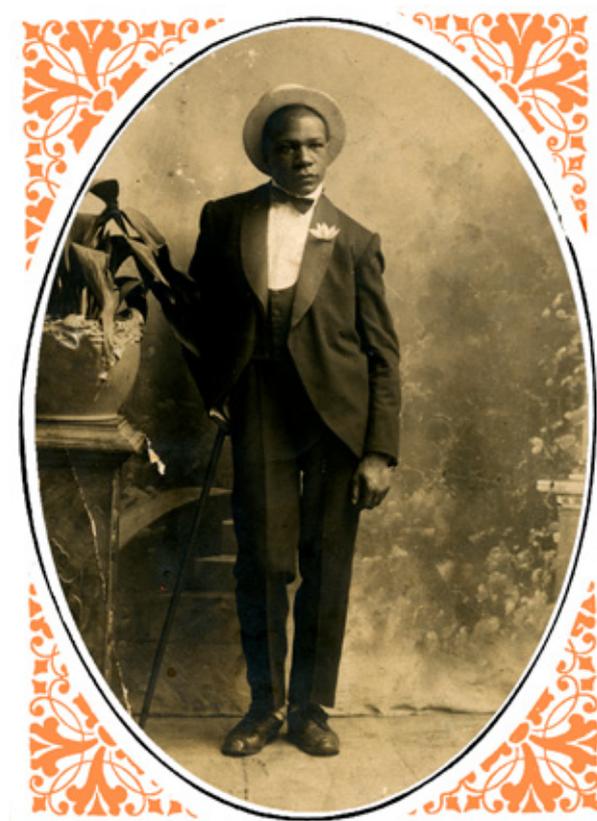
un período muy preciso: desde febrero hasta noviembre de 1916. Es decir, desde la proclamación de la fórmula presidencial del radicalismo hasta la efectiva asunción de Yrigoyen a la presidencia, lo que da una clave para entenderla: con esta serie se presentarán, por primera vez ante el ideal lector de la burguesía argentina que *El Hogar* modelaba, escenas cómicas de la vida en las pensiones y de la plebe, entre otras imágenes de estofas insólitas en sus páginas. La publicación de *Las aventuras del Negro Raúl* en *El Hogar*, en el momento de las primeras elecciones libres que ponen fin a décadas de gobiernos conservadores, aparece entonces como una calculada operación. La elección de Lanteri para ello fue un acierto rotundo. Su dibujo era elegante, desafectadamente chic, manifiestamente moderno, y además *era argentino*, lo cual podía advertirse en sus producciones. *El Hogar* se presentaba como representativa de lo argentino, y es muy probable que haya sido una política editorial procurar que estuviera hecha por argentinos.

El autor misterioso

Arturo Lanteri (Buenos Aires, 1891-1975) no solo fue el creador de esta primera serie de historietas, sino el primer dibujante local que, a diferencia de sus colegas, se consagró enteramente a producir historietas; fue un

original y genuino explorador de las posibilidades expresivas del lenguaje. Lanteri incorporó los novedosos recursos formales del cómic estadounidense para adaptarlos a las formas y temáticas tradicionales de nuestras narrativas gráficas, acto fundacional que influyó tanto en sus contemporáneos como en la generación de historietistas encabezada por Dante Quinterno, a quien impulsó cuando este tenía solo 15 años.

Lanteri es una figura tan enigmática como trascendente su obra. Poco y nada se sabía de su vida y de su formidable y accidentada trayectoria. No participaba en los salones ni en las muestras colectivas ni en otras actividades con sus colegas. No se encuentran reportajes ni reseñas, y el propio Quinterno omitió mencionarlo como mentor. Pionero absoluto de la historieta local, precursor creador del cine protosonoro y comediógrafo, su obra eslabona la herencia de la antigua sátira política decimonónica con la forja de un héroe estrictamente local en el tránsito que va desde las planchas de exposición de un tema en una galería de sucesivas estampas como las de *Sarrasqueta* (1913) de Manuel Redondo, hasta la implacable dinámica de una historieta de aventuras caricaturesca como *Patoruzú* (1931) de Quinterno, y su fidelidad a la tradición crítica de la antigua sátira le trajo no pocos problemas. Tal como hemos hallado en el curso de la investigación, sufrió san-



Retrato de Raúl Grigera joven, pocos años antes de la publicación de la historieta; Partitura de uno de los tantos tangos dedicados a Raúl

ciones y el exilio por su tenaz insistencia en tratar ciertos temas con su serie *Las aventuras de Pancho Talero* (*El Hogar*, 1922-1959). El libro que publica la Biblioteca presenta la primera biografía de Lanteri y establece la relación de este y su obra con los distintos contextos de su época. Ese eslabón fundacional entre la antigua sátira y la historieta moderna se anuda con la publicación de *Las aventuras del Negro Raúl*. Esta serie es la piedra basal sobre la que Lanteri edificará su obra, y es clave para entender las condiciones y las funciones mismas que cumplía la historieta en los medios de prensa en su período inicial.

¿Quién fue el Negro Raúl?

El Raúl de Lanteri está basado en un ser de carne y hueso, ya célebre en su tiempo por vivir de farra a expensas de los jóvenes patoteros de la oligarquía porteña. A Raúl Grigera hacia 1916 ya se le habían dedicado tangos y artículos en la prensa. La edición de la Biblioteca incorpora un texto revelador de la profesora Paulina Alberto, quien ha reconstruido su biografía y establecido el proceso de invisibilización y el uso racista de la figura del afroargentino para la denostación de las clases populares argentinas. Lecturas posteriores construyeron una imagen de Raúl Grigera basada en la sordidez de su condición de desaharrapado que vivía en las calles del centro porteño, tras la decadencia de su pasado alrededor del Centenario, donde fue famoso como bufón de la oligarquía, generando un grueso anecdotario a partir de las bromas pesadas de las que era víctima. Su final internación y muerte ocurre en el hospital psiquiátrico de Open Door, donde parece haber sellado ese retrato sumarial. Sin embargo, el trabajo de exhumación revisionista de la profesora Alberto establece que Grigera pudo haber sido también muy hábil en aprovecharse de esos jóvenes chics para disfrutar de los placeres y las apariencias que le estaban vedadas a él y prácticamente a casi toda la población argentina. Al momento de la publicación de la historieta, Raúl Grigera todavía no era, según estas lecturas, advertido como un personaje sórdido, aunque el anecdotario ya circulaba para entonces.

La historieta

Hasta 1916, los relatos gráficos, las secuencias historietísticas procedentes de aquel linaje satírico, fueron el medio ideal para la evolución de planteos críticos hacia el interior de la sociedad argentina, de su composición, del modelado de estereotipos y su legitimación e impugnación como parte de una identidad nacional con su correspondiente potestad y la demarcación de sus límites. Las series fundamentales de las primeras décadas del siglo XX cuestionan al protociudadano argentino. El Negro Raúl de la historieta difiere de los protagonistas que se habían practicado hasta entonces porque es un nativo, es argentino. Y *El Hogar* lo va a utilizar para una cuestión clave en 1916: “¿Qué clase de argentino es?”.

La maniobra de Lanteri fue entonces no cuestionarlo como sucede con *Sarrasqueta* y toda la larga serie de chanzas que predomina en la historieta argentina. En episodios como “En la ciénaga política”, para asegurarse el puchero, Raúl da “un cambio radical” dedicándose a la política y, tras imaginarse en varias instancias, “la política deja / dando pruebas de buen seso”.

Es así que en *El Negro Raúl* el cuestionamiento

es doble: apunta hacia el entorno donde los personajes pueden asimilarse como ciudadanos y opera, además, en varios estadios, porque todos son estereotipos que representan a sectores y actores vivos de la sociedad, y ninguno se salva de la formidablemente demoledora exposición cáustica de la historieta. Uno de los grandes méritos de Lanteri es el de haber aprovechado cada elemento para extraer de él su potencial cómico, tanto en sus escenarios y en cada detalle de sus paisajes, como en todas las figuras y en la exposición de su comportamiento en cada situación. De ahí que poco importa la anécdota que narra cada entrega de la serie.

En su mixtura de recursos experimentales y de formas tradicionales, como las composiciones rimadas de los textos o la estructura que culmina indefectiblemente con una moraleja, Lanteri ha cumplido en ofrecerle a *El Hogar* la historieta más adecuada a sus páginas: es tan de avanzada como clásica, y aparece como una expresión de las osadías de vanguardia en tanto su discurso formal es conservador. La fascinación de la serie radica en sus escenarios, en la fauna que expone, en los detalles del circo donde se desarrolla la payasada que es un retrato de fidelidad testimonial (hoy documental, también) de ámbitos, tipos, circunstancias y costumbres de su tiempo y su lugar.

La edición

La obra completa está compuesta por treinta y nueve episodios autoconclusivos, de una página por número de la revista. La edición de la Biblioteca Nacional los publica restaurados y al tamaño original, acompañados de estudios inéditos, notas de lectura que ayudarán a recomponer la comprensión total de la serie y un extenso cuerpo documental gráfico que permitirá recuperar la obra de Lanteri, la figura de Raúl Grigera —y del personaje que lo ficcionalizó (y estigmatizó)— y las producciones generadas en torno a ellos.



Retrato Arturo Lanteri



MI
ENEMIGO
PREFERIDO

Director de la Biblioteca Nacional desde 1868 a 1871 y muerto en plena epidemia de fiebre amarilla hace 150 años, José Mármol fue fundamentalmente el autor de *Amalia*, la primera novela argentina, que marcó a fuego la mitología en torno al rosismo.

“Bebía sangre; sudaba sangre y respiraba sangre”. Pocas veces en una novela un malo fue tan malo como Don Juan Manuel Rosas en *Amalia*. Y pocos escritores están tan estrechamente ligados a una figura política como José Mármol a la de su archienemigo. Hablar de Mármol es hablar de Rosas.

Nacido en Buenos Aires en 1817, vida y fortuna literaria de Mármol giran en torno a la figura del Restaurador de las Leyes. Pasa su infancia entre Buenos Aires y Montevideo (de donde era originaria su madre, a quien pierde en la infancia) y estudia Derecho en la Universidad de Buenos Aires, con una pensión enviada por el padre residente en Brasil. Asociado a la Generación del 37, en realidad no participa del círculo literario de Marcos Sastre. Tampoco milita en organizaciones políticas.

El inicio de su militancia antirrosista tiene fecha precisa: el 1° de abril de 1839 Mármol es arrestado, acusado de difundir diarios uruguayos en los que se critica abiertamente a Rosas. Al segundo día de encierro, ya decidido al exilio, como casi todos los intelectuales opositores, escribe su primer poema en contra del “tirano”: “Lamentos”. Cuánto duró el encierro no se sabe con certeza: según las fuentes oficiales de la época, siete días; en la memoria de Mármol, fueron diecisiete. Lo cierto es que al año siguiente abandona el país, y entre 1840 y 1852 reside en Uruguay y Brasil.

Influenciado fuertemente por la tradición romántica española, sobre todo Zorrilla y Espronceda, su obra

poética no genera mayor repercusión y hoy resulta poco original y empalagosa. Publicados en Uruguay durante la década de 1840, los dramas en verso *El poeta* y *El cruzado* no cosechan demasiada fortuna, como tampoco el poema inconcluso *Cantos del peregrino*, de inspiración byroniana. En pocos años va dejando de lado sus inquietudes románticas y se promete a sí mismo emplear su pluma para atacar despiadadamente al Restaurador hasta hacerlo caer. Algunos ejemplos: “Sí, Rosas, te maldigo! Jamás dentro mis venas / la hiel de la venganza mis horas agitó: / como hombre te perdono mi cárcel y cadenas; / pero como argentino las de mi patria, no” (*A Rosas*, poema fechado el 25 de mayo de 1843); o “Rosas! Rosas! un genio sin segundo / formó á su antojo tu destino extraño, / después de Satanás, nadie en el mundo, / cual tú, hizo menos bien ni tanto daño”. (*A Rosas*, 25 de mayo de 1950).

Pero es a partir de una novela que la fortuna literaria de Mármol cambió para siempre. Y cambió para siempre también la manera que se tuvo y que tenemos aún hoy de imaginarnos a Rosas, su entorno, su familia, su casa. Publicada en su primera versión en el diario *La Semana*, *Amalia* es la mitología antirrosista. Y la podemos considerar también como la primera novela argentina propiamente dicha. En las páginas del folletín que se va editando en Uruguay entre abril de 1851 y febrero de 1852 (la versión definitiva es de 1855), el gobernador de Buenos Aires es retratado como un verdadero monstruo

“con una sed abrasadora de hacer el mal”; todo su entorno se vuelve monstruoso y el país, una “charca de sangre que se ha llamado Federación”.

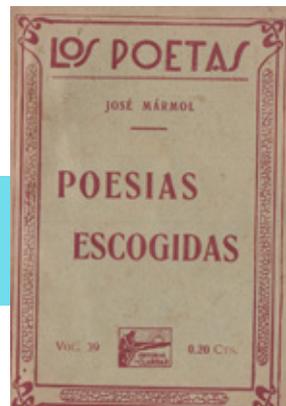
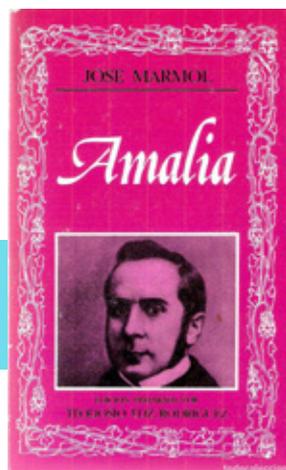
En realidad la novela gira en torno a una trágica historia de amor. Amalia, una viuda tucumana de 20 años, hospeda en su casa de Barracas a un joven unitario, Eduardo Belgrano, amigo de su hermano, herido por las fuerzas rosistas al intentar cruzar al Uruguay. Enamorados, a punto de casarse y de huir cruzando el Río de la Plata, la mazorca irrumpe en la casa y mata a Eduardo. Se trata de una trama que responde a los cánones de un género, el de la novela histórica, muy en boga en el Río de la Plata en ese período. Pero lo más rico de la novela es lo que excede la historia de amor. La descripción de los ambientes, las fiestas, los encuentros en los que participan los personajes más importantes de la época: además de Rosas, su hija Manuela, su hermana Agustina Rosas, su cuñada Josefa Ezcurra, el representante inglés míster Mandeville, el general Mansilla, funcionarios, mazorqueros, esclavos. Mucho de lo narrado en estas escenas de la novela terminaría impactando muy profundamente en el imaginario nacional. Y es difícil a veces distinguir si ciertas imágenes que tenemos de Rosas y de los personajes de la época no son en realidad las que se fueron asentado en la memoria colectiva a partir de la publicación de *Amalia*.

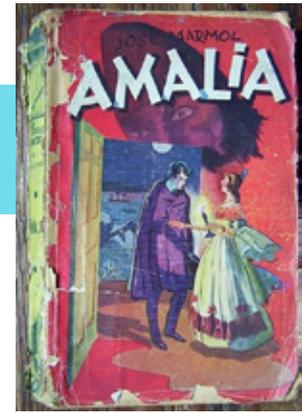
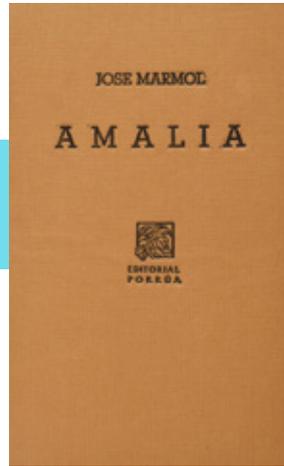
La elección del año en el que ambienta la novela también es significativa: 1840 es el año del terror, uno de los de mayor violencia de parte del régimen y de su brazo armado, la mazorca. Una excusa para que aparezcan personajes como Cuitiño, por ejemplo, que se transforma en la imagen hecha carne de la despiadada organización policial rosista, que así se nos describe: “Y mientras salía del cuarto, con una mirada llena de vivacidad e inteligencia, midió Rosas aquella guillotina humana que se movía al influjo de su voluntad terrible, y cuyo puñal, levantado siempre sobre el cuello del virtuoso y del sabio, del anciano y del niño, del guerrero y de la virgen, caía, sin embargo, a sus plantas, al golpe fascinador y eléctrico de su mirada”.



La idea que trascendió para la posteridad de Manuela Rosas, la hija buena y dulce oprimida por el padre tirano, es también en gran parte legado de la obra de Mármol (que además escribió en 1851 su biografía). Así como lo es la imagen de la cuñada, María Josefa, otro personaje que entró en la memoria colectiva en gran parte a partir del retrato que Mármol hace de ella y de lo que le hace decir: “Pero no es época de espadas [...], sino de puñal. Porque es a puñal que deben morir todos los inmundos salvajes asquerosos unitarios, traidores a Dios y a la Federación”. Un personaje terrorífico, en el que “estaban refundidas muchas de las malas semillas, que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche”.

En 1852, después la batalla de Caseros, Mármol regresa de Uruguay y publica, tres años después, la versión definitiva de su novela, también en forma de libro. Pero tras el exilio de Rosas (al que ya había despedido años antes con el célebre y lapidario “Ni el polvo de sus huesos la América tendrá”) pierde la inspiración y no publica más. Prácticamente toda la obra de Mármol está escrita en el exilio al que lo había forzado el rosismo. Sin su enemigo parece no tener más que escribir.





Si *Amalia* se erigió por décadas como un modelo a seguir para muchos novelistas latinoamericanos en el siglo XIX, inclusive como precursora del subgénero “novela sobre dictadores”, con el pasar de las décadas el lugar en el canon de la literatura argentina de Mármol fue puesto en discusión. Uno de los primeros grandes detractores fue Paul Groussac, particularmente severo con la producción romántica argentina en general: “Hay tan poca originalidad en el concepto como en la expresión: son ecos y reflejos del romanticismo español, el cual procedía de Inglaterra y Francia. La imitación de Byron, Hugo y Lamartine es allí tan frecuente como en las peores páginas de Echeverría”.

Hoy Mármol es un autor que se lee poco, y su novela ha perdido el lugar de lectura obligatoria que tenía en la educación secundaria hace cincuenta años. Así y todo, leer *Amalia* sigue siendo un ejercicio muy útil, casi imprescindible, para entender el rosismo (y el antirrosismo). Y es fácil encontrar en su interior debates aún abiertos de la historia argentina. Para Ezequiel Martínez Estrada, *Amalia* es uno de los cuatro textos, junto con *Martín Fierro*, *Facundo* y *Una excursión a los indios ranqueles*, en los que puede comprenderse la realidad nacional.

Borges tuvo con Perón un encono comparable al de Mármol con Rosas, además de ser prácticamente un unitario del siglo XX y de despreciar todo lo que resonara a federal, pero no tenía una opinión muy elevada del autor de *Amalia*, novela por la que mostró muchísimo menos interés: “En el caso de Mármol, aunque él pueda ser fácilmente censurado página por página y, más aún, línea por línea, es, sin embargo, el que ha fijado la imagen que todos tenemos de la época de Rosas”.

Leer a contrapelo la novela de Mármol es un ejercicio muy interesante. Porque, así como en su afán de denunciar todo lo que tuviera que ver con el rosismo, Mármol llena la novela de monstruos federales y arremete sin piedad contra Rosas, también deja entrever la contracara del régimen que denunciaba. La enemistad contra los salvajes unitarios, gran parte de la elite intelectual, es también la cercanía con la plebe y cierta idea igualitaris-

ta. Antiintelectual, pero también antielitista. Inclusive en boca de la más mala de todas, Doña Josefa:

—Entre, paisano; siéntese —dijo al hombre de la gorra de paño, que se sentó, todo embarazado, en una silla de madera de las que estaban frente al sofá de la India—. ¿Toma mate amargo o dulce?

—Como a Usía le parezca —contestó aquel, sentado en el borde de la silla, dando vuelta a su gorra entre las manos.

—No me diga “Usía”. Trátame como quiera, nomás. Ahora todos somos iguales. Ya se acabó el tiempo de los salvajes unitarios, en que el pobre tenía que andar dando títulos al que tenía un frac o sombrero nuevo. Ahora todos somos iguales, porque todos somos federales [...]. Y ser todos iguales, los pobres como los ricos, eso es Federación, ¿no es verdad?

—Sí, señora.

—Pues eso no lo quieren los salvajes unitarios; y por eso, todo el que descubre sus manejos es un verdadero federal, y tiene siempre abierta la casa de Juan Manuel y la mía para poder entrar y pedir lo que le haga falta; porque Juan Manuel no niega nada a los que sirven a la patria, que es la Federación; ¿entiende, paisano?

Senador provincial, diputado en la Convención Constituyente del año 1860, ministro plenipotenciario en el Brasil: ya alejado de la escritura, Mármol ocupa varios cargos desde su regreso a la Argentina. El último, que es el de director de la Biblioteca Nacional, desde 1868 hasta 1871, año de su fallecimiento. Lo curioso es que en los últimos años de su vida, Mármol se ve afectado por una grave enfermedad en los ojos, lo que lo lleva a quedarse ciego y abandonar en la práctica el cargo de director.

Federico Fraioli



EN EL LABERINTO TRANQUILO

En septiembre se conmemoran siete siglos desde la muerte del poeta florentino Dante Alighieri, autor de la *Divina Comedia*, la mayor obra literaria compuesta en italiano. A las diferentes traducciones argentinas realizadas desde 1890 —la primera fue la de Bartolomé Mitre—, ahora se suma la de Claudia Fernández Speier, publicada por Colihue.

El 2021 es un año dantesco por partida doble: como cada 25 de marzo, se ha celebrado el “Dantedì” (día de Dante Alighieri) que conmemora la fecha, según los estudiosos, en que el autor inició el viaje por su gran obra, la *Divina Comedia*. Pero este año, el próximo 14 de septiembre se celebra también el aniversario número 700 de la muerte del poeta florentino, con homenajes en todo el mundo. A lecturas colectivas en las redes sociales, restauraciones de monumentos y museos, cursos *online* y representaciones teatrales se le sumó, en nuestro país, el lanzamiento de una nueva edición de la obra maestra publicada por Colihue.

La versión en cuestión, de formato bilingüe y en tres tomos de casi seiscientas páginas cada uno, cuenta con traducción, notas y comentarios a cargo de Claudia Fernández Speier, una de las más grandes especialistas de la obra de Dante en Argentina. Doctora en Letras por la UBA, *Dottoressa in Lettere* por la Universidad La Sapienza de Roma y magister por la Universidad de Venecia, tiene desde hace años a su cargo los cursos de lectura de la *Divina Comedia* en diversas instituciones, como por ejemplo el Instituto Italiano de la Cultura, y en 2019 publicó el ensayo crítico *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia* (Eudeba), donde estudia y compara la tradición argentina de traducciones del poema desde la versión de Bartolomé Mitre hasta la del poeta Jorge Aulicino. Esta nueva edición del clásico, que fue presentada el pasado 25 de marzo en el Centro Cultural Kirchner y empezó a es-

cribirse en 2015, comienza con una introducción de setenta páginas donde se explica el mundo de Dante y cómo ingresa allí su obra. Apenas le llegó la propuesta, Fernández Speier pidió cambiar la idea de hacer solo un apéndice al final de los libros por la de hacer un apéndice y comentario al final de cada canto, una especie de ensayo narrativo de entre dos y siete páginas que resultan fundamentales. En diálogo con *Cuaderno de la BN*, explica: “Eso me permitió distribuir las informaciones que me parecían imprescindibles para ir comprendiendo durante la lectura, al pie de página, y los efectos interpretativos más complejos o una variedad mayor de fuentes los dejé para un segundo momento para quienes quisieran profundizar en eso”.

Considerada la mayor obra literaria compuesta en italiano y una obra maestra de la literatura universal, la *Comedia* se sigue leyendo en colegios, universidades y bibliotecas a pesar de la distancia que hay entre su contexto de composición y el actual. Esto, según la académica, es porque la obra tiene una verdad y una belleza que todos necesitamos siempre. “Es un texto que Dante escribió para cambiarnos el alma, no para que nos entretengamos meramente. Entonces, efectivamente es un libro que hace bien”, remarca Fernández Speier. Y respecto a esto recomienda un libro publicado también este año por la editorial Mardulce: *La palabra deseada. La Divina Comedia en el mundo contemporáneo* del filósofo Mariano Pérez Carrasco, donde podría estar la clave del rol del poema en nuestro presente. “A

Dante se lo ha leído en épocas muy diferentes, siempre con la intuición de que nos habla a cada uno de nosotros particularmente, tiene una potencia que genera eso, que cada uno sienta que el libro fue escrito para él”.

Gracias a la introducción, el lector podrá reponer aquellos elementos con los que contaban los lectores medievales por el mero hecho de compartir esa cultura: qué significó Dante en aquel momento de la lengua y la literatura, la cultura y el pensamiento. “Quise que eso precediera a la lectura porque en rigor el lector al que se dirigía Dante poseía todas esas nociones cuando empezaba a leer. Ese fue el criterio para ir distribuyendo la cantidad impresionante de información que hay que reponer para leer un libro así”, dice la especialista. Y este es uno de los puntos centrales de su versión respecto de las anteriores: no en-

ganar sobre una inexistente facilidad de acceso al texto. Según ella, el texto es difícil incluso para un lector italiano culto de hoy y circula con notas ya desde sus orígenes. Los primeros que comentaron el libro fueron los mismos hijos de Dante, algo excepcional dado que en la Edad Media no se comentaban las obras contemporáneas. “Enseguida fue advertida como un clásico que iba a durar más allá de los conocimientos del contexto que tuvieran los contemporáneos, es por esto que las notas son realmente imprescindibles a mi modo de ver; yo como lectora las agradecí en su momento y las sigo agradeciendo aún hoy después de muchos años de estudio”, agrega.

Aunque la colección de la que forma parte brinda un marco y recorta un público en general, la edición no está pensada exclusivamente para estudiantes, sino para un lector curioso que quiera obtener un placer de lectura espontáneo. Para Fernández Speier mantener la fluidez narrativa del texto fue esencial, que se pueda entender sin tropiezos y a su vez acompañarlo con un paratexto para quienes quieran profundizar. Evitó clarificar aspectos que en el texto se presentan como oscuros, pero ofreciendo, a través de sus comentarios, claves incluso para aquellos lectores que se acercan por primera vez. “Estoy convencida de que la *Comedia* es un libro que todos pueden leer, no es un libro para estudiosos, sino para lectores comunes”, dice. Para afrontar el desafío que implica esta selección de información, la académica contó, entre otras instancias, con la ayuda de un joven estudiante de filosofía que nunca había leído a Dante. Se le pidió que hiciera una lectura auténtica y que fuera bajando la vista cada vez que necesitaba una explicación; su devolución fue muy útil como también la formación docente de Fernández Speier que le permitió marcar aquellos momentos que requerían de una nota y aquellos que eran interesantes comentar en una segunda instancia.

La primera traducción argentina de la *Divina Comedia* se publicó en 1890 y estuvo a cargo del político y escritor Bartolomé Mitre. Respetaba los versos endecasílabos del texto original y en su prólogo “Teoría del Traductor” calificaba: “esta epopeya, la más sublime de la Era Cristiana, fue pensada y escrita en un dialecto toscano”. Es importante remarcar que Dante no escribió su obra en latín, sino en diferentes dialectos florentinos, utilizando distintos registros e incluso inventando palabras. Luego de las versiones de Antonio Babuglia y de Francisco Soto y Calvo, en 1972 se publicó la clásica versión del filólogo Ángel Battistessa, por el Fondo Nacional de la Artes, más cercana a la publicación de estudio y más libre en cuanto a criterios rítmicos. “La edición de Battistessa tiene notas, pero son muy diferentes a las de esta nueva publicación. Entre una y otra han pasado décadas de estudio y mi trabajo de traducción se nutre de los anteriores, conocí los problemas que habían afrontado y quise hacer algo útil y que funcionara de otro modo”, explica Fernández Speier. Su decisión más arriesgada, y que difiere de todos los traductores argenti-





nos de la obra hasta hoy, fue la de traducir en verso, pero sin ceñirse al endecasílabo. Utilizó un esquema métrico que existe en la literatura en español del siglo XX y es la de ritmo endecasílabo, donde si bien predomina este tipo de verso, convive a su vez con otros imparisílabos o de doce sílabas anacrúsicos. Su objetivo fue ajustar más el sentido de cada verso: “Mi traducción privilegia la exactitud del sentido, sin descuidar los aspectos métricos, pero en ese orden y con esa jerarquía. Si uno se ciñe a un número de sílabas, debe alejarse a veces del sentido”, explica.

Otra novedad de esta edición respecto a la tradición argentina es el cuidado en cuanto al carácter sistemático del léxico que elige Dante. A lo largo del poema, explica la especialista, el autor controla de manera asombrosa en qué distintos contextos usar la misma palabra, y de esta manera va enriqueciendo semánticamente cada episodio mediante el apoyo en la memoria de los lectores medievales que era mucho mayor que la nuestra. “Intenté, entonces, por lo menos en las palabras más significativas, traducir en esos distintos contextos con la misma palabra para permitirle al lector en español advertir eso. Es utópico hacerlo en todos los casos porque no existe la posibilidad de traducir siempre con el mismo término en dos sistemas lingüísticos, pero intenté ayudar a hacer estas conexiones transversales, reconstruir esta red mediante palabras, ideas o personajes, que un lector medieval memorioso haría espontáneamente”, explica.

Ese ya mencionado plurilingüismo que caracteriza a la escritura de Dante, llena de matices y distintos registros, es una de las causas claves de la gran difusión que tuvo la *Comedia* en el momento de su publicación. “Fue el primer

best seller del mundo”, dice Fernández Speier. Y agrega: “En una época anterior a la imprenta, donde la transmisión era muy difícil y a pesar de ser un texto tan largo (de quince mil versos), circuló muchísimo en diferentes capas sociales. Nos han llegado unos ochocientos manuscritos de diferente factura, algunos preciosos con iluminaciones e ilustraciones muy bellas y otros de factura muy pobre, probablemente transcritos de la memoria de gente que lo aprendía e iba anotando”. Luego, a partir del Renacimiento, se marginó a Dante durante siglos porque se rechazó justamente ese tipo de escritura y se abrazó un ideal más homogéneo de lengua. Es a fines del siglo XVIII y sobre todo en el XIX que el texto vuelve a ocupar progresivamente el centro del canon.

La traductora retoma una idea del filósofo italiano Umberto Eco según la cual “el Paraíso” es la parte de la obra que más dialoga con el siglo XIX: “Creo que es la parte que menos se leyó y que peor se leyó por una serie de críticas negativas que recibió por parte de la generación romántica y también en Argentina, en particular, porque Borges no amaba ‘el Paraíso’ y muchos argentinos accedieron a la *Comedia* a partir de sus ensayos”, explica. Su recomendación, entonces, es hacer foco allí para valorar la gran audacia lingüística y retórica, además de su belleza y emoción. Todas excelentes excusas para adentrarse por primera vez, o revisitar, este “laberinto tranquilo”, como lo definió Borges en su prólogo, allí donde “lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro nos espera”.

Josefina Vaquero



EL VIEJO ADVERSARIO

Juan Forn, escritor y editor, murió repentinamente el 20 de junio, en Villa Gesell. En estas líneas, su colega Luis Chitarroni recuerda la relación contradictoria que mantuvieron durante más de cuarenta años y condensa entresijos de una época irrepetible de la literatura y el panorama editorial argentinos.

El día que nos conocimos, no paramos de pelear. Después mantuvimos una muy buena mala relación, me atrevo a decir que feliz, pero me asiste la horrible ventaja de ser unilateral.

Pelemos por todo esa primera vez. De Milan Kundera a Bohumil Hrabal, de Lou Reed a John Cale, de Lennon a McCartney. Creo que sostuve por esa vez que prefería a McCartney solo para contradecirlo.

Hoy decir que eran todavía los ochenta parece explicarlo todo..., pero: eran *todavía* los ochenta, y la justificación, a esta altura de la gran zoncera, parece justificar cualquier aserto.

Juan comenzaba su carrera de editor en Emecé; yo la había comenzado en 1986, en Sudamericana, con el cargo de asesor literario. Fue, sin embargo, el estrechar las manos lo que selló, en mi caso, mi idea de editor, como si el adversario fuera un elemento destructivo imprescindible para completar el concepto. Los dos heredábamos misiones inconclusas. Él se traía bajo el poncho la Biblioteca del Sur, que había inaugurado Ricardo Sabanes en Chile; yo, Narrativas argentinas, que había sido idea, creo, de Enrique Pezzoni. (Voy a intercalar tantas veces “creo”, que creo que es mejor que lo confiese ya: la imprevisibilidad de la muerte es una de las coartadas de incertidumbre inherentes a la memoria suelta, tan poco inclinada a encontrar la verdad cerca).

A poco, viajamos a Chile, cada uno con su legión. Con él, Rodrigo Fresán. Ya no recuerdo bien el resto de la co-

mitiva. No me acuerdo si Ada Korn ya había publicado *La ingratitud*, de Matilde Sánchez. Charlie Feiling había terminado *El agua electrizada*; María Martoccia, aún no *Caravana*.

En Santiago estaban los “verdaderos” triunfadores de la Biblioteca del Sur: Arturo Fontaine Talavera, Alberto Fuguet y Gonzalo Contreras, entre otros. Bolaño, que debía de vivir todavía en México, no se nombraba. La nota de recepción de las novelas de los chilenos en el TLS me consternaba a mí como editor. Qué eficacia. A otros de mis compañeros, no: mantenían una responsabilidad más severa con su propio prestigio y con su propia obra. En un bar próximo al hotel nos esperaba Antonio Cafiero, que estaba de paso en Chile o era embajador, dándole por supuesto el aire burlón que estas nimiedades nacionales se merecen.

El bar —¿El Mulato?— sirvió para una indiscreta querrela que verosimiliza también solo el curso de esos años. La planteó Guebel: ¿pertenecer a la literatura universal era pertenecer al panorama de narrativas de Anagrama? De vuelta, parecía solo la invocación a un ausente, Bolaño, que tardaría un tiempo en ser publicado por Anagrama. Pronto apareció en la editorial de Jorge Herralde, amigo de los primeros editores independientes de los setenta en Argentina, la antología de narradores argentinos compilada por Forn.

Gonzalo Contreras perdió un automóvil, y creo que hasta su matrimonio, y la noche duró muchísimo, como si

un bostezo trasandino le sacara envío local. Se notó en los anteojos negros y los gestos medidos del desayuno siguiente, también compartido.

Sé que soy rebuscado en la busca de las palabras y que poso de erudito, y que el repaso de mis citas parece enviar a una especie de callejón sin salida. A punto de corregirme, puedo balbucear la autocrítica. Son senderos que, por transitados, ya no desembocan en ningún sendero ni bifurcación. Debo darle de nuevo la razón a Juan, que lo reprochaba ya en *Siluetas*, mi primer libro, en el que trataba de imitar los buenos servicios de Borges en *Crítica*; Juan, que practicó el duro oficio sin consuelo, y que lo llevó a los límites de la perfección en las contratapas de *Página/12*, no incurrió jamás en arabescos ni cabriolas sintácticas, mis especialidades.

En realidad, los métodos de edición nos diferenciaban también por completo. Él trabajaba como un editor de página, un poco a la manera de los nuevos editores norteamericanos; yo lo hacía con mayor desgano, tal como ocurría con los “asesores editoriales”, los primeros sospechosos en un policial inglés presuntamente elegante, como corrector conceptual del suministro de información. Por supuesto, si encontrábamos algún error de matiz, morfológico o gramatical, no nos privábamos del placer de comunicárselo al autor en el margen.

En algún momento, no me acuerdo a la altura de qué novela, Juan cometió el error de medirse con Quique Fogwill, que era tan competitivo como él, y buen editor —lo había probado en las ediciones de Tierra Baldía—. Fogwill armó un escándalo de los que solían beneficiarse no se sabe quiénes. Asordinado, soterrado y un poco vil. En la presentación de un libro, que solían hacerse indefectiblemente en el ICI, Fogwill propuso que sorteáramos un ejemplar de su novela corregido por Juan. Cometimos el error de aceptarlo. Juan tomó el chiste como una ofensa,

y eso nos enemistó por un tiempo. Hasta que la proximidad vecinal y la intervención de Guillermo Saccomanno, también de por ahí, volvió a reunirnos en unas comidas que no llegaron a hacerse rituales.

La idea de atribuir algo a una década es tan maliciosa, general y estúpida como denuncia Ricardo Piglia en el comienzo de *Los años felices...* Peor: es supersticiosa en el sentido más adverso, solo la pista resbaladiza por la que va a deslizarse lo que intentaremos escribir a tientas, a ciegas. No en vano los años pasan en vano. Terminan acorralándonos así, sin coartada, explicación ni oficio. Aprendices de escritores, contratapistas, asesores editoriales...

A largo de todo ese tiempo, los reencuentros, los golpes, achaques. No recuerdo ya en qué año, recibí la invitación de unirme al staff de *Página*, donde él era ahora el editor de *Radar*, el suplemento literario. Me reuní con los tres principales, Alan Pauls, Rodrigo Fresán y Juan, de los cuales el único “babélico” era Alan. El ofrecimiento era generoso entonces, y la idea de conspirar con otros tres mosqueteros, tentadora; pero yo ya estaba acostumbrado al cuarto propio, a la oficina privada, de modo que, aunque creo que en más de un aspecto me conviniera, prefería no abandonarlo. Fui siempre un poco Bartleby.

Charlie Feiling, después de que se levantó la censura ideológica que impuso uno de esos frecuentes comisarios, afianzó su amistad con Rodrigo Fresán, con quien compartía el gusto por tantas lecturas juveniles. Escribió muchas de las notas que integran *Con toda intención*.

Nacieron mi hijo Pedro y Ema, la hija de Miguel Briante. El peor, el desorden, que intercala tristeza y angustia cuando parece predominar la alegría. Murió Miguel. Después Charlie. Juan nos llevó a Rodrigo y a mí al Pabellón Británico de Chacarita, donde lo enterraron.

Unos pocos años después, Juan tuvo a su hija, Matilda, y al año siguiente sufrió una pancreatitis, que creo no fue



la única. En *La tierra elegida* cuenta que eso le pasó a los cuarenta años. No es difícil sacar la cuenta: nació en 1959. Comenzó su exilio territorial del diario. Se fue a vivir con su familia a Villa Gesell.

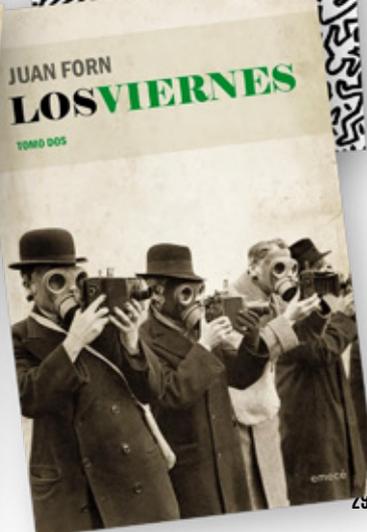
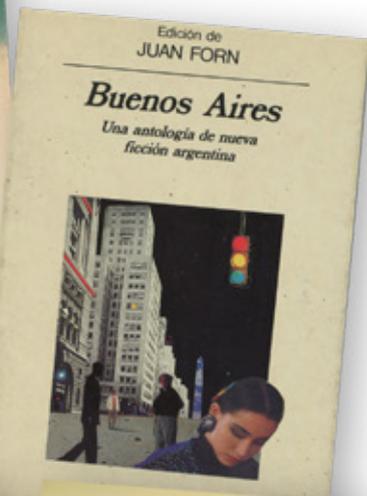
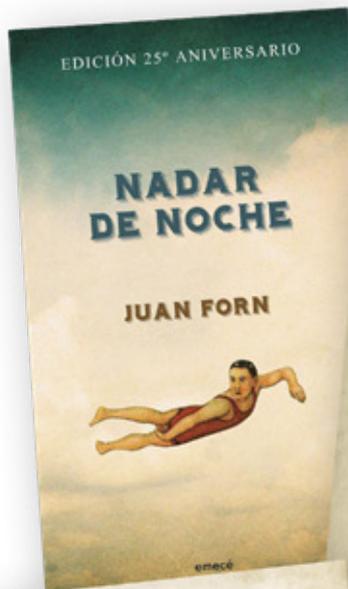
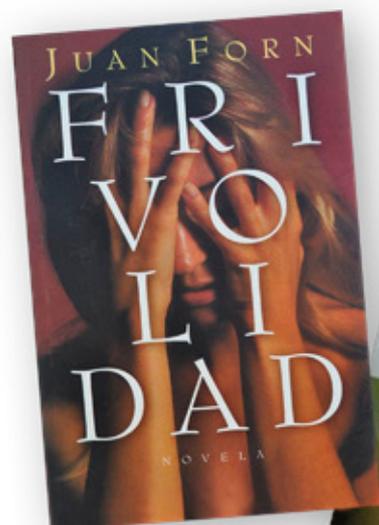
El raro salto de la carrera narrativa de Juan al territorio más afianzado de la nota corta no me parece, como le parecía a él, el encuentro con la vocación verdadera.

Al revés de lo que ocurre con *Corazones*, que no me gusta, ya *Nadar de noche* entabla con el lector una especie de intimidad favorable, discreta como una línea de sombra o el aire que impulsa un velero. Es todo lo que se precisa para creer en la ficción como voz verdadera. Tiene ese hábito, esa función y tal vez ninguna otra. En esta vida que reserva espesos lapsos angulares de sala de espera, que susurra, apremia y amenaza, haberla encontrado con la prontitud con que la encontró Juan, asombra. Ya en "Almazán" y en "Nadar de noche" creemos en todo.

Juan era y siempre fue un amigo frontal, aun cuando jugáramos de "enemigos sociales". No se callaba nunca la opinión, por adversa y violenta que fuera o pareciera. Creo que lo vi por última vez cuando en 2005 trajo a mi casa *La tierra elegida* (no... después lo vi de a pie —yo iba en colectivo— en una esquina de la avenida Santa Fe, a la altura de Pacífico). Con su letra alta, angulosa y decidida, me dedicó unas palabras de generosidad exagerada. No recuerdo ya si yo pude escribirle algo tan afectuoso cuando hice *El carapálida*. A los dos, el oficio compartido nos empañó el camino.

Los pensamientos de Juan hacen ahora un barullo en mi cabeza. No era fácil ser amigos, pero la enemistad pública que fingíamos —¿o afectábamos?— en este caso respaldó un afectuoso y feliz antagonismo. Su esfuerzo en la dedicatoria lo demuestra, no sé si mi despedida también.

Luis Chitarroni



**MANUEL
GÁLVEZ,**

**DE URIBURU
A PERÓN
EN DOS
NOVELAS.**

El escritor santafesino, hoy casi olvidado, surcó un camino ideológico y literario cuajado de contradicciones. Por caso, de apoyar las políticas sociales del peronismo, acabó adscribiendo al golpe militar de 1955. En *Hombres en soledad* y en *El uno y la multitud* parecen sintetizarse las paradojas de su obra.

Manuel Gálvez fue uno de los tantos intelectuales que, a fines de la década de 1920, se inclinaron a posiciones nacionalistas. El miedo a la revolución social y el descreimiento hacia las instituciones representativas se articulaban con la ilusión de construir un orden social nuevo, autoritario, jerárquico, superador de lo que diagnosticaban como “crisis moral”. El desenvolvimiento de apariencia exitosa del fascismo en Italia fortalecía ese rumbo. Ese entramado ideológico se completaba con la denuncia del imperialismo británico, que se acentuó con las condiciones de crisis económica. Para los que unían a esas convicciones la fe católica, como Gálvez, se agregaba el propósito de “recatolización” de la sociedad. La posibilidad de mejorar la suerte de trabajadores y pobres también ocupaba un lugar en sus deseos.

La identificación de Gálvez con el nacionalismo no transitó por la militancia activa. No actuó en un partido, salvo una breve experiencia en una fuerza católica, el Partido Constitucional. Tampoco se integró en las agrupaciones nacionalistas. Incluso sus contribuciones periodísticas fueron más frecuentes en medios católicos, como el diario *El Pueblo* y la revista *Criterio*, que en publicaciones nacionalistas.

Como casi todos sus compañeros de ideas, el escritor santafesino apoyó el golpe del 6 de septiembre de 1930, que derrocó a Hipólito Yrigoyen. Años después hará una suerte de balance de esa posición desde su terreno específico, la literatura, con la novela *Hombres en soledad*. Quince años más tarde será su alineamiento inicial con el peronismo

el que le inspirará otra de sus obras, *El uno y la multitud*. *Hombres en soledad* fue escrita entre 1935 y 1937 y publicada al año siguiente. La acción transcurre en los tiempos inmediatos al golpe, anteriores y posteriores. La trama y sus personajes proporcionan una mirada sobre Argentina que la presenta como una sociedad decadente. Muestran un deterioro de los valores fundamentales, con los de la religión en un lugar destacado. La dedicación a el “polítiquería” de miras estrechas, que pierde de vista al bien común, constituye el costado político de su mirada apesadumbrada. Los argentinos aparecen en la novela como descreídos, carentes de temple, atentos siempre a Europa y no a la sociedad en la que viven. El grueso de los personajes pertenece a la alta burguesía porteña, autoproclamada como “aristocracia” y fustigada por sus críticos (incluido Gálvez) como “oligarquía”. Se destaca dentro del conjunto un grupo de intelectuales o que tienen pretensiones de serlo. El protagonista, Gervasio Claraval, ensayista con pocos lectores, es uno de ellos. La “soledad” del título responde a la mirada galvesiana acerca del aislamiento y la falta de reconocimiento de escritores y artistas, en una sociedad en la que escasean todas las formas de la solidaridad y de la comprensión mutua. Es un tema presente en su literatura desde *El mal metafísico*, publicada en 1919; aquí se lo actualiza con las condiciones de crisis económica, política y cultural que enmarcan el argumento.

Un personaje secundario, amigo del protagonista, expresa la frustración de los nacionalistas en relación con el

pronunciamiento militar. Martín Block es un hombre de clara opción por el fascismo, partidario de la “política del garrote”. Está deseoso de terminar con partidos políticos y comités e imponer la “decencia” a través de un programa de moralización, tanto de la vida pública como de la privada. Nombrado funcionario, ejerce el cargo de acuerdo con sus convicciones, cumple un rol represivo y termina desplazado. Al tiempo se suicida.

El penoso destino de Block se contrapone al de otros personajes, fieles exponentes de la decadencia, como el suegro de Claraval, Ezequiel Toledo o su cuñado Loira, abogado de empresas extranjeras. Muchos de los burgueses de *Hombres...* detentaron o han estado vinculados con el poder político, ejercido con sensualidad, sin un proyecto de futuro. Viven el golpe del 6 de septiembre como una “restauración” plena del poder de la “sociedad tradicional”. Ven llegada la hora de recuperar prebendas y acceder a cargos públicos, sin las limitaciones que había implantado el depuesto radicalismo. El autor describe con amargura el triunfo de ese sector, predominio que fue catalizador de la desilusión nacionalista.

Al momento de escribir esta novela, Gálvez ya no era solo un desencantado de la “revolución” de 1930, sino un tardío admirador del presidente derrocado. Poco tiempo después hará su aparición la biografía *Yrigoyen. El hombre del misterio*, en la que prevalece un tono reivindicatorio del conductor del radicalismo. Se traza allí una valoración favorable de las políticas sociales y el “obrerismo” del presidente. Se entrevé el deseo de que emerja un nuevo líder con facultades para conducir a las masas.

El uno y la multitud se desenvuelve en el mismo entorno social, casi con los mismos personajes, en circunstancias de una nueva “revolución”, la del 4 de junio de 1943. Gervasio Claraval y su hijo Tito van a entusiasmarse con el nuevo movimiento. Tito desde la militancia activa en el nacionalismo, que lo lleva incluso al enfrentamiento violento en las calles, en particular con los comunistas. Gervasio a partir de una mirada más reposada y distante. Una vez más, personajes y acontecimientos reflejan las apreciaciones de Gálvez. Desde bastante antes de los sucesos de octubre, en 1944, el novelista apoyó a través de artículos periodísticos las políticas del entonces secretario de Trabajo y Previsión.

A diferencia de otros nacionalistas, al autor no lo espantan las masas en la calle, en tanto cree que se las puede controlar y “pacificar” con una decidida obra de justicia social. Se evidencia un destello de lucidez política en el escritor. Mientras el grueso de la burguesía se lanzaba a un combate feroz contra el naciente peronismo, Gálvez lo apreciaba como una suerte de revolución benévola, ajena a la destrucción del orden social.

Gervasio proporciona una mirada de los sucesos que no parece diferenciarse de la del propio autor. Dice, a propósito del 17 de octubre: “Presiento que esta jornada será histórica. Tengo la certeza de que ha comenzado una ver-



dadera revolución social. La esperaba, pero no en la forma como se ha realizado. Yo creía que el pueblo saldría a la calle con el cuchillo en los dientes convertido en bestia feroz. No ha sido así. A nadie han apaleado ni asesinado, ni robado los revolucionarios del 17 de Octubre. Eran revolucionarios alegres, que han cumplido su obra riendo y cantando”. Eso no exime a Claraval de sobresaltos, de la incomodidad experimentada por alguien que no es un hombre de acción. Un intelectual que se ve absorbido por los manifestantes: “soportó con angustia el tremendo entusiasmo de la multitud [...] Él sentíase contento por el espectáculo grandioso a que estaba asistiendo y desgraciado por las molestias que experimentaba. Sentíase enfermo de multitud”.

Algunos rasgos de la novela parecen sintomáticos a la hora de marcar los límites de la identificación con el peronismo por parte del autor. Uno es la ausencia de los obreros peronistas, salvo como masa anónima. El proletariado está representado por un grupo de “sirvientas” venidas del norte del país, que transitan una subtrama, que finalmente converge en el relato principal. La desgracia y aun la muerte acechan a esas muchachas, de las que el autor



proporciona una visión paternalista e incluso conmisericordiosa. El único personaje que encarna a un trabajador industrial es antiperonista y milita en el Partido Comunista. Otro elemento llamativo es que el eje político se difumina en la última parte del relato. Poco después de la jornada de octubre, la acción se repliega sobre la vida privada. En particular la de Tito, que abandona la acción política y, después de algunas peripecias, termina volcándose a la vida religiosa y toma los hábitos. Gálvez, su álgter ego Claraval y su hijo han marchado junto con el peronismo naciente pero no han podido integrarse a este. Cualquier devoción política parece frágil. La mirada se vuelve hacia Dios, único sujeto que parece merecer la veneración. Gálvez siempre escribe desde su perspectiva de clase, la alta burguesía a la que pertenecía. Nunca oculta su preocupación por un sector social percibido como "aristocracia". Pese a ser crítico, en las dos novelas el escritor no acierta a diferenciar el declive de su sector, de la sociedad como un todo. Ofrece como salida a esa pretendida "aristocracia" que deje su visión sensual y materialista de la vida. Que desarrolle una acción hacia los pobres que rebase los límites de la mera caridad. No es optimista al

respecto. En su mirada, los que toman esa línea suelen terminar en el aislamiento, en el repudio que le propinan sus pares, que los ven incluso como "traidores" a su origen. El camino ideológico y literario seguido por el escritor santafesino está surcado por contradicciones. El novelista votó por la reelección de Hipólito Yrigoyen en 1928. Un par de años después respaldó su derrocamiento en nombre de un impulso renovador, que terminó en restauración conservadora. Se entusiasmó con las políticas sociales del "coronel del pueblo" y experimentó alegría el 17 de octubre de 1945. Pero los sucesos de los últimos años del primer peronismo, y en particular el enfrentamiento con la Iglesia, lo decepcionaron por completo. Apoyará a la "Revolución Libertadora". La mirada final de nuestro autor ya no es de declive sino de derrumbe. Cultura, creencias políticas, convicciones éticas, todo se ha hundido. Para alguien que es nacionalista, pero sobre todo católico, lo único que queda es entregar la propia vida a Dios. El final de *El uno y la multitud* indica ese camino.

Daniel Campione

—NOTICIAS

Inédito convenio entre la BN y Télam

El director de la Biblioteca Nacional, Juan Sasturain, y la presidenta de Télam, Bernarda Llorente, firmaron en los primeros días de julio un convenio de investigación, desarrollo, promoción, educación, capacitación y fomento para conservar y difundir el material documental de ambas instituciones. A través de este compromiso, Télam le brindará a la Biblioteca Nacional el acceso a su servicio de información y a su archivo fotográfico y audiovisual, mientras que la Biblioteca le posibilitará a la agencia de noticias el acceso a sus bases de documentación.

Para Sasturain, “a veces un convenio suena a cruce de intereses, conveniencias y a algo mezquino, a esos arreglos extramatrimoniales que son resultado de la falta de fe y de abrir el paraguas”. Sin embargo, “acá tenemos un plazo de dos años y la entrega mutua de beneficios”.

La presidenta de Télam explicó que esta firma le da un marco a un trabajo que ya se viene llevando a cabo: “Lo que subsiste es una concepción que compartimos porque desde

la Biblioteca no intentan construir una idea hermética sino poder abrirla a la sociedad, y es un poco lo que intentamos hacer nosotros desde los contenidos periodísticos con la ciudadanía. Lo más importante de un convenio es ejecutarlo, que funcione y que fluya, y eso ya está pasando; esto es una formalidad, pero las formalidades son importantes para poder tener un marco y lo que estamos intentando es una serie de proyectos para potenciarnos mutuamente”.

Acerca del acervo que contiene la Biblioteca Nacional, su director dijo que “el millón y pico de libros es solo un aspecto porque todas las publicaciones periodísticas son tanto o más que eso” y citó entusiasmado la cantidad de colecciones de periódicos del siglo XIX con las que cuentan en la institución fundada como Biblioteca Pública de Buenos Aires en el marco de la Revolución de Mayo.

Los responsables de ambas instituciones acordaron que los estudios, informes y cualquier otro documento o producción que se desarrolle en el marco de este acuerdo serán de propiedad intelectual común de la Biblioteca Nacional y Télam.

En Télam hay siete millones de fotos digitales y un millón de negativos y diapositivas, sumado a un gran archivo de textos y documentos audiovisuales de 1976 hasta el presente porque las fotografías previas a aquel año fueron destruidas por la última dictadura cívico-militar, a pesar de que algunas se pudieron salvar.

Fuente: Télam





“Un sueño de presencialidad”

Se crea la sede Juan Filloy de la Biblioteca Nacional en Córdoba

Con la presencia de autoridades del gobierno nacional, el gobierno de Córdoba y la Biblioteca Nacional, se firmó el 8 de julio, en el Salón de Situación del Palacio 6 de Julio de la Municipalidad de Córdoba, el convenio marco que permitirá la creación de la sede federal Juan Filloy de la Biblioteca Nacional en esa ciudad. El acto, seguido a través de videoconferencia por el director de la Biblioteca Juan Sasturain, sirvió para dar comienzo a esta iniciativa que se extenderá por todo el territorio nacional. Como primer paso hacia esa meta, la Biblioteca Nacional y la Subsecretaría de Cultura de Córdoba colaboraron en busca tanto de extender el acceso al patrimonio nacional como de incorporar al acervo de la Biblioteca Nacional y poner en valor la amplia producción editorial cordobesa. Además, el convenio contempla la asistencia a bibliotecas de la provincia en materia de desarrollo de servicios bibliotecológicos técnicos y la realización de actividades en conjunto como charlas, talleres y muestras, entre otras. Federico Racca, subdirector de Cultura de la ciudad de Córdoba, dio la bienvenida a los presentes y a quienes seguían la ceremonia en forma virtual: “Es una alegría estar en la firma de este convenio. Esta creación propiciada por la Biblioteca Nacional viene a mostrar una mirada federal largamente olvidada”.

Elsa Rapetti, subdirectora de la Biblioteca Nacional, dijo que “es un sueño que lo que alguna vez fue la Biblioteca Pública de la Ciudad de Buenos Aires hoy llegue a las provincias y no represente solo a una porción muy limitada de nuestro territorio. Asumí la subdirección un mes antes de la pandemia y todo ha sido difícil. Es un sueño de presencialidad en un mundo que nos obligó a la extrema virtualidad. Siempre creímos que teníamos que estar en las provincias de nuestro país”.

Por su parte, Esteban Falcón, jefe de Gabinete del Ministerio de Cultura de la Nación, recordó que “este es un viejo anhelo de Horacio González. Para nosotros

poder concretar esto es el mejor homenaje que podemos hacerle”. Le siguió un emotivo aplauso de toda la sala en homenaje al ex director y compañero de la Biblioteca, fallecido el 22 de junio pasado y gran propulsor de políticas de carácter federal.

Por último, Martín Llaryora, intendente de la ciudad de Córdoba, dijo: “Este es un justo reconocimiento a Juan Filloy, no solo por haber sido escritor, sino por haber participado de la vida social e institucional de Córdoba”.





Mi Cristina

por Mercè Rodoreda

Ilustración de Véronique Pestoni

¿Tantos años has vivido dentro?... ¿Y cómo te las arreglabas?, me dicen. Tienes que ir a hacerte los papeles. Y me miran y en las comisuras de los labios les veo un principio de risa. Vuelve, me dicen, vuelve. Pero cuando vuelvo se mosquean: ven mañana, aún no sabemos nada, ven pasado mañana. Y uno de ellos, el del bigote, estira una mano con los dos primeros dedos bien juntos y hace como si le diese vuelta a una llave y me dice, clavándome una mala mirada: si no vienes a buscar los papeles, ya lo sabes... y venga a mover la mano... y yo llevo dentro una pena que me mata, pero nadie lo sabe. Así ocurrió, y sin testigos. Y no me quejo.

El mar entero era un gemido y una ráfaga y volantes de olas y yo atrapado y arrojado, y atrapado, escupido y engullido y abrazado a mi tablón. Todo estaba negro, el mar y la noche, y el Cristina hundido, y los gritos de los que morían en el agua ya no se escuchaban, y atiné a pensar que solo quedaba una persona con vida y que era yo, gracias a la suerte de ser solo marinero y estar en cubierta cuando todo empezó a ir mal. Vi espesas nubes sin querer verlas, tendido por entero sobre una ola furiosa, y entonces, con todas aquellas nubes encima, me sentí chupado hasta muy adentro, más adentro que las otras veces. Descendía, entre remolinos y peces alarmados que me rozaban las mejillas, y venga a descender, llevado por un torrente de agua dentro del agua, bajando por un acantilado, y cuando el agua se calmó y fue bajando poco a poco, la cola de un pescado más grande que los

demás me golpeó en la pierna, y ya no veía las nubes sino la oscuridad más oscura que haya visto hijo parido de mujer, y el tablón me salvó porque sin él quizá hubiera ido a parar donde había ido a parar el agua engullida. Cuando intenté levantarme para andar por el suelo, resbalaba, y aunque ya me figuraba dónde estaba, preferí no pensar, pues me acordé de lo que mi madre me había dicho en su lecho de muerte. Yo estaba a su lado, muy triste, y mi madre, que se ahogaba, tuvo fuerzas para levantarse de medio cuerpo para arriba y con el brazo largo, largo y seco como un mango de escoba, me pegó un tremendo guantazo y me gritó aunque apenas se la entendía: ¡no pienses! Y murió.

Me agaché para tocar el suelo con las manos. Estaba resbaloso y mientras lo tocaba escuché muy cerca de mí como un enorme gemido de trompa, que poco a poco se convirtió en un bramido. Y entre bramidos y gemidos, como la ronquera de unos pulmones viejos y cansados, la tierra se movió hacia arriba y yo caí abrazado a mi tablón. Medio atontado, no sabía qué pasaba exactamente, solo sabía que no tenía que dejar el tablón en la vida, porque la madera es más fuerte que el agua. Sobre el agua revuelta una madera llana es más fuerte que todas las cosas del mundo. Quería saber dónde estaba exactamente, y cuando una parte del cerebro empezó a dolerme menos intenté andar hacia delante, y todo lo veía color tinta de pulpo asustado, y se habían terminado los gemidos y solo escuchaba glu-glu, glu-glu. Y el suelo, bajo los pies, pues

volvía a estar en pie, era de goma tierna, como aquella que chorrea tranquila de los troncos de los árboles, goma recogida, trabajada y secada y después ablandada por el calor, aunque allí dentro hiciese frío y los dientes me castañeteasen. Distraído, me encontré de nuevo sentado en el suelo con el tablón atravesado entre las piernas. Estiré un brazo y con la palma de la mano toqué la pared y toda la pared se movía como si fuese una ola incesante, como un desasosiego muy antiguo. Cogí el tablón tal estaba, de través, y embestí la pared que se movía, y el tablón y yo volamos por los aires y volvimos a caer encima del suelo fangoso. ¡A golpes de tablón! Lo clavaba en el suelo y cuando lo tenía clavado, daba un paso adelante, y así, con penas y fatigas, cayéndome y levantándome, llegué a un lugar extraño, oscuro, y al propio tiempo lleno de colores que no lo eran exactamente, fantasmas de colores, encendidos y apagones de azules y de amarillos y de rojos que se acercaban y se alejaban, colores que no parecían tales, que eran un fuego distinto del fuego y que no podría explicar, cambiantes y escurridizos. Llegaba un poco de claridad, una claridad delgada y enfermiza, y me acerqué a ella y vi la luna allá fuera por entre un enrejado de varillas. Abrazado a mi tablón dejé pasar muchas horas. Me parece. Porque cualquiera sabe dónde se había metido el tiempo. Y cuando la luna fue descendiendo, los colores se tornasolaron un poco y entonces me di cuenta de que no respiraba y de que me salía agua por los oídos, un chorrito por cada lado. Y no era agua, sino sangre, pues los oídos se me debían haber roto por dentro, y mientras me pasaba la punta de un dedo por el cuello tibio de sangre, sentí una sacudida que venía de lo hondo de donde yo estaba y con la sacudida subió un chorro de agua que apestaba a pescado vomitado. Y aquel agua me cubrió hasta los hombros, y suerte tuve que quedase quieta y que poco a poco volviese a bajar, aunque quedé apestando a pescado. Ya no me salía sangre por los oídos: pasaba el aire por ellos, pues el camino del aire se había modificado. Golpeé fuerte con el tablón en el suelo y no pasó nada, ni un gemido, ni una sacudida. Fui hacia delante, abrazado a mi tablón, entre luces de colores que no sabía si eran las mismas que ya había visto o bien otras, pues iban apagándose, y por entre el enrejado de varillas entró la luz del amanecer que se levantaba, y sentí la paz de la mar en calma, algo que no puedo explicar, como si mi mundo estuviese a punto de borrarse, no sé... Me detuve, y a través del aire que me entraba y me salía por los oídos oí una respiración muy fuerte entre el chapoteo del agua. Luego me pareció pisar un pedregal, pero eran los granos de una lengua, y de repente, tablón y yo, fuimos de nuevo por los aires, y me pareció que me abrazaban fuertemente. Un abrazo de esos que te dejan sin respiración. Casi había salido, junto con el agua, por el agujero rociador de una ballena y el tablón me había salvado de salir del todo, disparado como una bala. Y vi cosas que había visto ya muchas veces, pero ¡desde qué lugar tan distinto! Era la

ballena más grande de todos los mares, la más brillante, la más antigua. Yo había pasado toda la noche dentro de ella. Clareaba pausadamente y, colgado del agujero rociador por las mandíbulas, que ya empezaban a dolerme, abrazado a mi tablón al otro lado del agujero, con los pies balanceándose, vi dos ríos que se juntaban con el mar, muy distintos entre sí. Las aguas de aquellos ríos tenían dos colores: colorado de tierra roja, uno; verde de algas, el otro. Y aquellos dos colores bailaban una lentísima danza de mezcla y separación. Danza y danza la danza de los colores. Yo soy colorada, yo soy verde. Ahora te pongo el colorado, ahora escurro el color verde. El verde penetra por debajo, ahora por debajo se esconde el colorado... Y mientras miraba salió el sol, el agujero se ensanchó y yo caí como una piedra. Entonces pude ver lo que había dentro. A los pies, mecido por el agua y la saliva, había un marinero. Extendido sobre la lengua, a mi alcance, con la corbata atada con un cordoncillo, el ánora en la manga, los pantalones pegados a las piernas, la cara morada, los ojos abiertos y vacíos. Tres peces se le estaban comiendo una mano. Los asusté y se fueron, pero volvieron al punto, cegados. Yo también tenía hambre, pero me la aguanté, y abrazado a mi tablón, saludé a la muerte y canté su himno. Pasé tres días persiguiendo peces y yendo de un lado para otro y de vez en cuando un golpe de lengua me estampaba en su mejilla. Hasta que..., me duele el decirlo..., pasé aquellos tres días intentando sacar al marinero fuera. Ella apretaba las varillas y yo los dientes, y me apretaba también el cinturón para poder hacer más fuerza. De tanto apretarme el cinturón, se me despertó más el hambre, y empecé a comerme al marinero, a pedacitos. Estaba duro y lleno de nervios, muchos nervios. Con todo, prefería comerme a un marinero que no conocía a comerme a un marinero conocido. Algún pescado lo había vaciado cuando aún vagaba por el agua. Estaba entero, excepto los ojos y las entrañas. Esto hizo que se conservase y pude hacerlo durar más días. Tiraba los huesos más pequeños por entre las varillas, pero los más grandes me los quedé. Las varillas del lado derecho estaban limpias y raspadas. Las del lado izquierdo eran una mezcla de algas, conchas y moluscos. Para no comer siempre marinero, a veces comía mariscos. Lo peor era la sed. Pero todo tiene arreglo. Un día, de milagro, entró un cazo. En seguida pensé en los árboles de la goma y de un solo golpe, sin piedad, clavé el cazo por el mango en el cielo de la boca de la ballena. Al día siguiente estaba lleno de jugo y pude beber. El agua del mar, salada, hace que la carne de los peces sea dulce. Volví a clavar el cazo. Siempre tenía que hacer agujeros nuevos, porque las heridas causadas con el mango cicatrizaban en seguida. De vez en cuando, si me descuidaba, me atizaba con la lengua contra el paladar y allí me tenía durante horas. Navegábamos despacio. Ya había marcado siete rayas con la punta del cuchillo en una de las varillas. Siete días. Una mañana, embestí las varillas para ver si había brecha y

todo empezó a dar vueltas y yo iba arriba y abajo, tan pronto encima de la lengua como debajo, tan pronto a un lado como arriba del todo y, pegado al paladar, tuve el acierto de pegar un grito: ¡párate, Cristina!... Me encontré sentado con mi tablón atravesado encima del pecho. En aquel momento, sin advertirlo, la bauticé.

Por entre las varillas vi mares de todas las clases. De distintos azules y color vino, lo que quieras, con olas doradas y montañas de hielo y nieblas al amanecer. Y yo temblando y sufriendo. Me decía: todas las lágrimas de la tierra van a parar al mar. Y la ropa se me deshacía, podrida. Primero se me deshilacharon los bajos de los pantalones, después la marinera, la ropa se fue no sé cómo y me quedé solamente con la correa de cuero y el cuchillo, que tenía el mango de nácar, cruzado bajo la correa. Pronto tuve que hacerle nuevos agujeros. A veces, si me dormía durante un rato, soñaba que apretaba el cinturón y que dentro del cinturón ya no quedaba nada... ¡Costas verdes! Cuando vi aquellas costas me puse a rezar. Volví a jugarme la vida y volví a pegar empellones con el tablón. Cristina se sumergió. Estuvimos mucho rato dentro del agua. Cuando salimos mis oídos respiraban enloquecidos pero las varillas se habían abierto como la puerta de una presa y yo me fui hacia el bendito mar de Dios, que ya no parecía hecho de lágrimas, sino de las risas de todas las fuentes del mundo. Y el tablón y yo íbamos así, mecidos, hacia la tierra verde. Había pájaros que chillaban junto a la orilla y me pareció que la brisa traía el aroma de espigas y de pinos. Pero de repente la oí llegar, sin siquiera volverme, su sombra me cayó encima y por la boca envarillada volvió a meterme dentro de ella. Y empezó la mala vida. Seis meses; todas las noches pegándole golpes de tablón por dentro, soltándole garrotazos en la lengua con el hueso de la pierna del marinero, que cualquiera sabe dónde había ido a parar. Con el cuchillo le hacía cruces en el costado del paladar y debajo de la lengua. Le hundía el cazo, que ya estaba mohoso, para que la envenenase, la pinchaba con la hebilla de la correa. Al final, ya no navegaba: iba sin tino por encima del agua, un poco escorada. Le marcaba los días hundiéndole la hoja del cuchillo en el paladar que temblaba como si fuese gelatina, y de las señales le chorreaba sangre blanca y sangre roja. Cuando tuve todo un lado del paladar hecho trizas, empecé a marcarle el otro. Un día le corté un grano de la lengua y oí un bramido que parecía el órgano del día de difuntos. Por las noches le salía, desde muy adentro, un gemido, como si todas las campanas de los campanarios del mar doblasen al mismo tiempo, ahogadas por el peso del agua y de la sal. Cristina se mecía lo mismo que una cuna y me mecía para dormirme, pero siempre desconfié de ello. Empecé a comérmela. Marcaba una cruz y después cortaba la carne por debajo y me la comía masticando bien, como había hecho con el marinero. Un día, los gemidos parecieron gemidos humanos y Cristina se sumergió y pasó muchísimo tiempo dentro del mar.

Aunque yo respiraba por los oídos, cuando volvimos a la superficie fue como si volviésemos del infierno del agua. Le cortaba la campanilla, le dejaba el tablón apuntalado en la entrada de la garganta y le rayaba la lengua a cuchillazos. Cruces y más cruces, días y más días. A veces le zumbaba un golpe de tablón en el paladar allí donde lo tenía más vacío de carne. Sin cesar. La lengua estaba demasiado dura; solo me comía el paladar y la carne volvía a brotar y yo la veía crecer como si fuese hierba de primavera. Cuando le ponía el hueso de la pierna del marinero debajo de la lengua se me volvía loca como un conejo. Pero así que la dejaba tranquila, volvía a navegar, un poco escorada, despacio, como si de repente el agua del mar, cansada de brincar y gritar, se hubiese vuelto espesa y difícil. Pasaba el tiempo, con sus días, sus meses y sus años, y nosotros siempre adelante porque en el fondo de una extraña oscuridad sentíamos que en un lugar que nunca acertábamos a encontrar, nos esperaba quién sabe si el último haz de luz sobre la sombra, o aquella especie de recuerdo delgado que dejan las cosas cuando se van para siempre. Al final me cansé. Vivía arrinconado en un hueco del paladar, y ella me guardaba abrigándome con la lengua y yo sentía como si me acartonase, y es que ella, con su baba, me iba cubriendo de costra. Y ni ella ni yo sabíamos qué mares navegábamos, hasta que una noche se quedó encallada sobre una roca y en aquella roca murió, toda marcada por dentro. La playa no estaba lejos: media hora de remo, apenas. Quise abrir las varillas a golpes de tablón, pero no pude porque el tablón ya estaba medio podrido por los cantos y se había cortado y adelgazado. Con un enorme trabajo salí por el rociador y cuando estuve fuera me dejé caer deslizándome por la gran curva de su lomo hasta el agua, pero no sentí nada porque debía haber ido a parar a una especie de mundo que debía de ser el mundo de los limbos. El mar me lanzó sobre la arena y allí me recogieron. Al despertar, me encontré en un hospital y una monja me daba de beber leche recién ordeñada, y yo no podía tragar porque tenía la lengua y la garganta como si fuesen de piedra. Y otra monja, con un martillito de madera, que luego me explicó habían hecho expresamente, iba golpeándome la costra, que era de perla, y de este modo iba arrancándomela. Al principio, la costra con los golpes del martillito se estrellaba. Y al cabo de unos cuantos días se despegaba a mijitas, pues la monja la iba regando con un porrón de agua preparada. Y la monja hacía su trabajo con resignación y decía: "Señor, la piel de debajo de la costra parece la de una lombriz de tierra". Y cuando ya tenía casi toda la costra arrancada y solo me quedaba en la mejilla derecha y en medio lado de la cabeza, la monja me dio unos pantalones de hilo y me dijo que tenía que presentarme para que me hiciesen los papeles. Y me presenté y enseguida me dijeron aquello de que cómo me las había arreglado para vivir, durante tantos años, y de que si creía que les iba a tomar el pelo... Y el viento y el sol

que siembran y maduran me iban haciendo una piel tierna, y suerte de ello porque todo yo estaba tan vacío como el paladar de Cristina. Y cuando ya hube vagado bastante, volví al hospital y la monja me preguntó si la piel me dolía cuando salía a la calle, tan delgada, y yo le contesté que la piel solo me dolía, y mucho, cuando ella me golpeaba con el martillito la costra y me la regaba con aquella agua preparada que hervía un poco en contacto conmigo. Después me metía en la cama con mucho cuidado y dormía muy mal. Un día, claro, me echaron del hospital y me dijeron que ya estaba curado. Me dieron un buen plato de sopa caliente en vez de leche recién ordeñada, y a la primera cucharada arranqué a gritar y a correr porque mis entrañas estaban en llaga viva, y mordidas y podridas por toda la carne enferma que había comido de mi Cristina. Salí a la calle gritando aún, en el momento en que los niños iban a la escuela y un muchachito, casi asustado porque yo lo miraba, me señaló con el dedo y dijo en voz baja a los otros: es de perla. Las manos me brillaban todavía con aquellos trocitos de colores que las conchas tienen en el lado liso... Y veía los ojos de los niños, un rebaño de ojos azules y negros que me seguían y no me dejaban como si se sostuviesen a media altura sin nada alrededor y solo fuesen a lo suyo... Me detuve, con la mejilla y media cabeza de costra de perla, tan bien pegada, tan bien casada con la carne, que el martillito nunca pudo romperla. Y me estuve quieto hasta que los niños se cansaron de mirarme, y entonces fui hasta todo lo alto de los acantilados, fuera del pueblo, a todo lo alto, allí donde hacen el nido los pájaros de agua y donde mueren las mariposas en otoño. Y con el corazón lleno de cosas que temblaban como las estrellas en la noche me quedé mirando al mar y a la oscuridad que lo iba cubriendo. Por el lado en que el sol se ocultó, se arrastraba aún un poco de luz que se iba esfumando, y no bien estuvo todo negro, de parte a parte del mar surgió una carretera de luz ancha y quieta, y por aquella carretera de luz ancha y quieta pasaba mi Cristina con el rociador en marcha y yo iba encima de su lomo abrazado a mi tablón, como antes, cantando el himno de la marinería. Y desde donde estaba, desde todo lo alto de los acantilados, lo escuchaba muy claramente, allá abajo, cantado por mí en medio de toda aquella extensión de agua, carretera adelante, sobre mi Cristina, que dejaba un rastro de sangre. Terminé de cantar y Cristina se detuvo y yo me quedé sin respiración, como si todo se me hubiera ido por la vista, hasta que mi Cristina, y yo encima suyo, saludando y callados, nos perdimos hacia el lado donde el mar da la vuelta para ir aún más lejos... Me senté en el suelo con las piernas dobladas y me dormí con los brazos encima de las piernas y la cabeza encima de los brazos. Y debía de estar muy cansado porque me despertó la luz del amanecer con los gritos de los pájaros que no saben cantar. Salían blanquísimos, de los agujeros de las rocas en grandes vuelos, en compañía, haciendo chasquear las

alas, y se tiraban en picado al agua y volvían a subir raudos con peces en el pico que daban a sus pequeñuelos, y había otros que en lugar de peces traían ramitas y briznas de hierbas, para construir sus nidos. Me levanté, mareado por el griterío, y el mar estaba liso como un tejado, y empecé a bajar hacia el pueblo y cuando estuve cerca de las primeras casas una mujer sucia y despeinada salió de un portal y se me tiró encima, y gemía, y me golpeaba en el pecho con los puños, y gritaba, eres mi marido, eres mi marido, y me abandonaste... Y juro que no era verdad, porque yo nunca había estado en aquel pueblo, y si hubiese visto alguna vez a aquella mujer me hubiese acordado porque tenía los dientes de la parte de arriba colgándole sobre el labio inferior. La aparté con el brazo y cayó al suelo, y con el pie la empujé y separé de mí con cuidado, pues un niño nos estaba mirando desde una ventana. Y fui de nuevo allá donde hacían los papeles. Estaban celebrando algo que no sabía qué podía ser. El caso es que todos estaban bebiendo vino dorado en unas copas pequeñas. Estaban de pie y el del bigote me vio enseguida y se me acercó con cara de no querer estorbos, y vi a otro, con manguitos, que hablaba al oído de uno que no tenía ni un pelo, y por el movimiento de los labios adiviné lo que le estaba diciendo: la perla. Y todos se volvieron a mirarme y el que se me había acercado volvió a decirme: mañana; y me acompañó hasta la puerta, y casi me echó a la calle, mientras iba diciendo, como una canción: mañana, mañana...

En *Mi Cristina y otros cuentos* (Barcelona, Polígrafa, 1969).
Traducción de José Batlló.



Mercè Rodoreda (1909-1983) es un emblema de la literatura en lengua catalana. A los 23 años publicó su primera novela, *Sóc una dona honrada?*, y a partir de allí comenzó a colaborar en las revistas *Mirador*, *La Rambla*, *Clarisme*, *La Publicitat*. En 1937 recibió el Premio Crexells. Al final de la Guerra Civil marchó al exilio. Su novela *La plaza del Diamante*, llevada al cine y traducida a decenas de idiomas, cimentó su fama internacional.

“Ir a la alegría por lo pequeño”

Poemas de Eunice Odio

Yo quisiera ser niña...

Yo quisiera ser niña
para acoplar las nubes a distancia
(Claudicadoras altas de la forma),

Para ir a la alegría por lo pequeño
y preguntar,
como quien no lo sabe
el color de las hojas
¿Cómo era?

Para ignorar lo verde,
el verde mar,

La respuesta salobre del ocaso en retirada,
el tímido gotear de los luceros
en el muro vecino,

Ser niña
que cayera de pronto
dentro de un tren con ángeles,
que llegaban así, de vacaciones
a correr un poquito por las uvas,
o por nocturnos
fugados de otras noches
de geometrías más altas.

Pero ya, ¿qué he de ser?
Si me han nacido estos ojos tan grandes,
y esos rubios querer de soslayo.

Cómo voy a ser ya
esa que quiero yo
niña de verdes,
niña vencida de contemplaciones,
cayendo de sí misma sonrosada,
... si me dolió muchísimo decir
para alcanzar de nuevo la palabra
que se iba,
escapada saeta de mi carne,

y me ha dolido mucho amar a trechos
impenitente y sola,
y hablar de cosas inacabadas,
tinas cosas de niños,
de candor disimulado,
o de simples abejas,
enyugadas a rosarios tristes.

O estar llena de esos repentes
que me cambian el mundo a gran distancia,

Cómo voy a ser ya,
niña en tumulto,
forma mudable y pura,
o simplemente, niña a la ligera,
divergente en colores
y apta para el adiós
a toda hora.

Recepción a un amigo

Lo sigo,
lo precedo en la voz
porque tengo,
como el humo en despoblado,
vocación de acuarela.

Cuénteme
cómo son ahí las cosas de consumo:

libros,
rosas,
tintineos de golondrina.

Aparte de todo eso
le pregunto

por los mangos geológicos
bordeándolo de pulpa,

y por un río nuevo,
sin mirarlo,

con pueblos de sonido
y longitud de Arcángel.

Dígame algo también sobre el pequeño litoral
donde recientemente el día,
como un celeste animal bifronte,
acampó en dos acuarios
y se llenó de peces.

O si lo recibieron unánimes los árboles
como cuando eligieron a la primera alondra del año
y el día de florecer.

Resúmame ahora que tiemblo
benignamente
detrás de una golondrina,

ahora que me proponen públicamente
para desnudo de mariposa

y estoy como las rosas
desordenando el aire.

Satchmo Lirojoro

¿Te acuerdas, Louis Armstrong,
del día en que viajamos por un corredor de sonidos
que amábamos hasta la muerte?
¿Recuerdas la onomatopeya que no salió al paso
y que nos dio un trono de un solo golpe?
Parece mentira, Louis, amor mío,
que hayamos compartido tantas cosas,
tantas ramas
y tan gran número de espumas.
Parece imposible, Louis,
que entre nosotros se deshagan
las formas del azul que nos acompañaban;
que tú, dardo, arma del ángel vivo,
te lances a donde nadie podrá reconocerte sino por tu
alegría,
por tu voz de durazno,
por tu manera de prolongarte en la luz
y crecer en el aire.
No creo que haya desaparecido del mundo
la manada de resplandores que nos seguía.
Más bien creo que se ocultan en el tiempo
y que no serán consumidos.

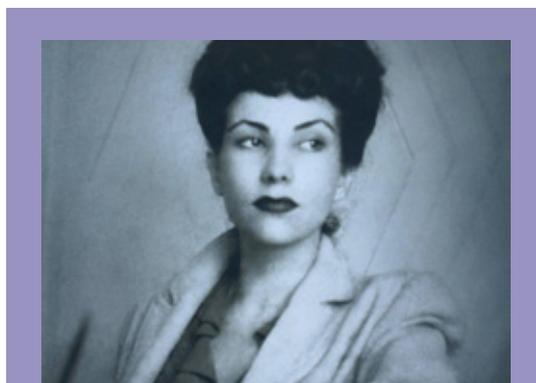
Tú, continuación del fuego,
pedestal de la nube,

desinencia de mariposa,
andas hoy al garete entre harinas
y entre otras materias incorruptibles que te guardan
como guardan a todos los justos,
a todos los hermosos
cuya hermosura viene de lejos y no se va nunca,
y se incendia cada día
igual que la altura.

Satchmo, querido hasta la música,
soñado hasta el arpegio,
las arpas de David y sus graves de cobre
te están tocando el alma
y los clavicémbalos el cabello sin fin.

Ricardo Wagner está de pie, aguardándote en una azotea
tetralógica,
lleno de flores que andan y crecen continuamente.
Ricardo Wagner está en sí mismo
viendo que llegas al dominio de los cristales,
armado de la trompeta bastarda y de la baja
tocando un son del viento,
sonando como un trueno
recién nacido, y húmedo y perfecto.

Y yo, sombra sonora del futuro
también estoy allí,
soñada por dos cuerpos transparentes
que se besan y funden y confunden
en la gran azotea tetralógica
donde todo es tan claro como Dios
y el amor
y los árboles.



Eunice Odio nació en San José de Costa Rica en 1922. Niña superdotada, la leyenda biográfica le adjudica haber aprendido a leer al segundo día de clases. A partir de 1945 aparecieron sus primeros poemas y dos años después recibió el Premio Centroamericano de Poesía por *Los elementos terrestres*. Llegó a México en 1955. Allí vivió hasta que murió, en 1974, pobre y sola.

ARCHIVO DE HISTORIETA Y HUMOR GRÁFICO ARGENTINOS

Eugenio Zoppi
(Buenos Aires, 1923-2004)



Ilustración para el libro *Gandhi para principiantes*, 2000. Tinta, 25 x 18 cm.

Historieta sin título, inédita, 1987. Tinta, 35 x 25 cm.

El fondo documental de Eugenio Zoppi es en gran medida fundacional del acervo conservado por la Biblioteca en su Centro de la Historieta. Donado por la hija del artista, Claudia, fue de los primeros y es uno de los más voluminosos e interesantes en cantidad y diversidad, ya que se compone de más de un millar de dibujos originales (entre bocetos, tintas y máscaras de color), tiras diarias, páginas de historieta producidas para revistas y libros, ilustraciones para publicidad y caricaturas, como de otros tipos documentales que Zoppi reunió y conservó con un evidente afán archivístico para poder reconstruir distintos períodos de la producción argentina en este lenguaje. Facticias armadas con las series que admiraba, objetos de los cursos que impartió como pedagogo del dibujo (entre ellos, el curso completo de la Escuela Panamericana de Arte), cartas y otros extraordinarios documentos relativos a su participación en la Asociación de Dibujantes de la Argentina, diapositivas y los guiones originales de Oesterheld, Saccomanno, Mandrini, Meiji, Ray Collins y otros escritores. También es destacable la maqueta original del proyecto que, con el tiempo, se convirtió en el suplemento *El Clan de McPerro*, que el mismo Zoppi dirigió a inicios de la década de 1970 y donde publicó la popular historieta de Gabi, Fofó y Miliki.

De esta manera, este fondo, inicialmente ordenado y anotado por su propia hija, no solo permite reconstruir el itinerario de ese gran dibujante que se inició en la editorial Láinez junto a su cuñado Alberto Breccia, y quien dio definitiva forma al mítico personaje Misterix en editorial Abril, entre tantos otros hitos, sino que también contribuye a la recuperación de grandes períodos de la historia de la historieta argentina, lo cual, sin dudas, fue su intención; iniciativa que hoy se continúa y desarrolla en la Biblioteca. ■

José María Gutiérrez



