

CUA

NO DE
LA BN

EL INCONSCIENTE ÓPTICO

Grete Stern y Gino Germani
en la revista IDILIO.

STAFF

CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.
Año 9 N° 46
Distribución gratuita
ISSN 2525-0957

Presidente de la Nación

Javier Milei

Ministra de Capital Humano

Sandra Pettovello

Biblioteca Nacional

Directora

Susana Soto

Subdirectora

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación

Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación

Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación

Administrativa

Roberto Gastón Arno

Jefe del Departamento de Publicaciones

Sebastián Scolnik

Editor Cuaderno de la BN

Diego Manso

Redacción

Área de Publicaciones

Jefa del Departamento de Diseño

Valeria Gómez

Diseño

Máximo Fiori

Director de Producción de Bienes y

Servicios Culturales

Martín Blanco

Imagen de tapa

Collage por Máximo Fiori y Maia Kujnitzky sobre collages de Grete Stern.

SUMARIO

4

El inconsciente óptico
El Museo del libro y de la lengua presenta una muestra que reúne los fotomontajes de Grete Stern y los textos de Gino Germani para la revista *Idilio*.



10

Arcanos
Una muestra que recupera los grabados de Alicia Scavino y parte del acervo de la Biblioteca Nacional vinculado al tarot y las ciencias ocultas.

14

La vida escrita en un archivo
La Biblioteca Nacional incorporó la biblioteca personal y el archivo de Tomás Eloy Martínez.

16

La ciudades del saber
La Fototeca conserva reproducciones de las xilografías que ilustraron la *Crónica de Núremberg*, libro de 1493.

22

Cartografía de un deseo lector
Las bibliotecas personales permiten leer la literatura como un entramado de vínculos, según una investigación desarrollada en la BN.

24

Contar para vivir juntos
Sobre la literatura de Gustavo Roldán, de fuerte arraigo en la oralidad.

28

Genealogía del espíritu argentino

Una investigación de la BN explora las ideas de Ricardo Rojas sobre el ser argentino.

30

Lecturas
Mamerto Menapace
Pier Paolo Pasolini.

34

Centro LIJ

35

Letras originarias

36

Historieta
Enrique Alcatena



38

Ediciones BN

39

Breves

Las imágenes que piensan

A veces la imagen antecede a la palabra. No como simple ilustración, sino como traducción de lo que el lenguaje todavía no sabe decir. Este número de *Cuaderno de la BN* propone, desde distintos tiempos y soportes, un recorrido por esas formas visuales que supieron mirar el interior de las cosas, el reverso de lo real.

En la revista *Idilio*, a fines de los años cuarenta, Grete Stern transformó los sueños de las lectoras en fotomontajes que hoy son parte de la historia mayor de la fotografía moderna. En esas composiciones imposibles —una mujer atrapada en una copa, otra mirando el cielo con una cabeza que flota—, Stern dio cuerpo a un inconsciente colectivo que comenzaba a expresarse. Allí donde las palabras faltaban o no podían decirse, la imagen abría un espacio de verdad. Esa serie, reconstruida gracias a la colección que conserva la Biblioteca Nacional, puede verse hoy en el Museo del libro y de la lengua.

Siglos antes y a otro ritmo, el tarot había intentado lo mismo: ordenar el azar, ponerle forma al misterio. Desde los refinados mazos renacentistas Visconti-Sforza hasta las aguafuertes de Alicia Scavino, los arcanos mayores fueron un modo de pensar con símbolos, de narrar la experiencia humana a través de figuras que cruzan la historia del arte, la religión y la literatura. Cada carta, como cada fotomontaje, propone un espejo: una lectura posible de aquello que no se ve, pero insiste. Entre el psicoanálisis y la cartomancia, entre el sueño y el signo, las dos notas centrales de este número —dedicadas a sendas muestras que recuperan esas tradiciones visuales— trazan una continuidad secreta: la de la imagen como acto de conocimiento. La Biblioteca Nacional conserva esas huellas —los ejemplares de *Idilio*, las estampas de Scavino— no solo como documentos, sino como pruebas de una misma búsqueda: comprendernos a través de lo que imaginamos.

Cierra el año y, con él, otro ciclo de *Cuaderno de la BN*. Volvemos a mirar nuestro archivo y encontramos, una vez más, que en las imágenes del pasado laten los deseos y las preguntas del presente. Esa continuidad —hecha de palabras, libros, gestos e imágenes— sostiene el trabajo cotidiano de la Biblioteca Nacional y da sentido a cada nueva página de esta revista. Porque toda memoria, como todo sueño, necesita de una forma que la despierte.



EL INCONSCIENTE ÓPTICO.

**Grete Stern y
Gino Germani en
la revista *Idilio*
(1948-1951)**

El Museo del libro y de la lengua presenta por primera vez las 136 reproducciones de la página 2 de *Idilio*, la revista que entre 1948 y 1951 reunió los sueños de sus lectoras, las interpretaciones de Gino Germani y los fotomontajes de Grete Stern en un diálogo singular entre el psicoanálisis, el arte y la cultura popular.

La revista *Idilio* salió por primera vez el martes 26 de octubre de 1948. Publicada por la editorial Abril, propiedad del editor y empresario italiano Cesare Civita, tenía una frecuencia semanal y se definía a sí misma como “una revista juvenil y femenina”. Ya desde el primer número, la sección “El psicoanálisis te ayudará” —ubicada estratégicamente en la página 2— invitaba a las lectoras a responder un cuestionario de veintiocho preguntas y a relatar el sueño que más les había impresionado o el último que recordaban haber soñado y enviarlo por correo a la redacción, ubicada en la calle Piedras 113. Esa convocatoria fue muy efectiva. Inmediatamente la redacción de la revista se llenó de cartas de mujeres que necesitaban hablar sobre sus frustraciones, sus miedos, sus fantasías y sus sueños, hasta ese momento, inconfesables. Esos sueños que las lectoras enviaban a la redacción —usando seudónimos sorprendentes— se convirtieron en la materia prima fundamental de la sección.

El psicólogo social y fundador de la editorial Paidós, Enrique Butelman, era el encargado de responder a las lectoras, mientras que el sociólogo de origen italiano Gino Germani se ocupaba de interpretar los sueños. Ninguno firmaba con su verdadero nombre, ambos se ocultaban bajo un mismo seudónimo, el de Richard Rest.

Con las cartas seleccionadas y algunas indicaciones sobre el formato y el contenido, la fotógrafa y artista alemana Grete Stern era la encargada de hacer una versión visual de esos relatos oníricos. Pero ¿cómo se ilustra un sueño? ¿Cómo se fotografía un recuerdo? Influida por el surrealismo y su formación en la escuela de diseño de vanguardia Bauhaus, Stern propuso utilizar la técnica del fotomontaje. Cada semana experimentaba en su laboratorio, modificaba las proporciones y perspectivas, alteraba la noción de realismo, yuxtaponía imágenes y creaba escenas imposibles que representaban del modo más preciso el inconsciente colectivo de las lectoras de *Idilio*.

Germani y Stern trabajaron en esa publicación entre octubre de 1948 y julio de 1951. Juntos hicieron ciento cuarenta números. La editorial Abril no conservó esos originales. Grete Stern tampoco se ocupó de tener una copia de todo su trabajo. Documentó apenas un tercio de ese corpus que muchos años después pudo resignificar. Esos fotomontajes nacidos a partir de un encargo editorial se convirtieron en Sueños, una serie fotográfica autónoma, un conjunto de imágenes extraordinarias, originales, complejas y muy bellas que se expusieron por primera vez en 1956.

Pasaron casi ochenta años de la salida de esta publicación y hoy la obra de Grete Stern está representada en numerosos museos y colecciones privadas de Argentina, Estados Unidos y Europa. La serie Sueños es una pieza clave de la fotografía moderna argentina que sigue gene-

iendo un enorme interés presente en la infinidad de libros, muestras, investigaciones y tesis que se encuentran sobre el tema.

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno cuenta en su acervo con la única colección de la revista *Idilio* que se conoce hasta hoy. En ella faltan los números 59, 66, 110 y 131, pero aun así su conservación fue fundamental para reconstruir el valioso trabajo de Stern y Germani.

Inés Ulanovsky

¿Para qué sirven los sueños?

La sección “El psicoanálisis te ayudará” fue publicada en *Idilio* entre los años 1948 y 1951. Allí, Ricardo Rest (seudónimo de Enrique Butelman y Gino Germani) interpretaba los sueños de las lectoras, junto a un fotomontaje realizado por Grete Stern. La palabra “idilio”, que da nombre a la publicación, remite, entre otros significados, a una relación feliz, a veces intensa, a veces breve. Son varios los “idilios” que podemos deducir desde este experimento.

Entre las páginas de *Idilio*, revista dirigida eminentemente al público femenino, convivían, por un lado, las columnas dedicadas a consejos sobre cómo ser una buena esposa y planchar bien las camisas, con la sección que conforma esta muestra. En uno de los fotomontajes de Stern puede verse a una mujer planchando directamente la figura de su esposo. Viene a la mente ese clásico tema de Sumo —posterior, por cierto—: yo quiero a mi marido, planchadito, planchadito, etcétera. Este contraste de los usos de la plancha condensa de manera bastante precisa algo del clima de la época: el encuentro entre el rol de la mujer confinada a las tareas del hogar, los hijos y el marido, con la apertura en las leyes laborales para las madres trabajadoras que se dio durante el primer gobierno peronista (1946-1952) y la conquista del voto femenino (1947), que mostraban una nueva imagen de la mujer como “asalariada del mundo industrial moderno”. Pero tal vez el “idilio” más significativo que se enraíza con la osadía de publicar la columna “El psicoanálisis te ayudará” —que a partir del número 10 de la revista se llamó “El psicoanálisis te ayudará”— en un medio masivo sea, justamente, esa relación intensa, sí, pero nada breve, entre la sociedad argentina (principalmente porteña) y el psicoanálisis, que esta difusión colaboró a acentuar. El arraigo de la cultura “psi” en Buenos Aires la distingue de cualquier otra ciudad del mundo. Se difundió aquí más que en Londres o París, y sin duda más que en Viena. La cantidad de estudiantes matriculados en la carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, la oferta de psicoanalistas en hospitales públicos y gratuitos y hasta un barrio conocido como Villa Freud son algunos de los indicadores de la vigencia del psicoanálisis. La hegemonía de esta tradición cultural puede rastrearse en la incorporación de términos técnicos al lenguaje de la vida cotidiana, tales como “tenés un complejo”, “estás proyectando”, “sos muy negador”, “me identifico”. La jerga propia de un sector que importó y versionó la teoría y la práctica psicoanalítica desde Europa se expandía dando cuenta de la incidencia de este imaginario más allá del ámbito especializado.

El psicoanálisis en la Argentina, como propone el historiador Mariano Ben Plotkin, es un fenómeno cultural. Existe todo un trabajo que describe las formas en las que comentarios mediáticos como los del psicoanalista Enrique Pichon-Rivière durante la década de 1960 en la



revista *Primera Plana* —que más tarde compiló junto con Ana P. de Quiroga en el libro *Psicología de la vida cotidiana*— sirvieron a lectores interesados en temas sociales y políticos para elaborar conceptos sobre el mundo moderno. También el imaginario psicoanalítico ofreció material a los artistas de varias épocas para sus canciones, pinturas, historietas o dramaturgias.

En el caso de las publicaciones del reconocido sociólogo Gino Germani, su colega Enrique Butelman —psicólogo y director de editorial Paidós— y la fotógrafa Grete Stern en la masiva revista *Idilio* a finales de la década de 1940, las expresiones y reflexiones sobre los sueños y la sexualidad colaboraron para que las mujeres de clase media, durante una etapa de autonomización, participaran de una conversación pública acerca de su intimidad, sus temores, anhelos y sueños. En los sueños de las mujeres de *Idilio* no hay máquinas de guerra ni conquistas de territorios. Sí hay relicarios, bebés, artículos para el hogar. También hay autos, saltos a la Luna, protestas, liberación, estrategia.

El archivo expuesto produce un objeto estético, expresión cultural de ese momento histórico, construido a partir de los componentes alusivos a las vidas de las mujeres y sus hogares, y también de su reverso: los océanos bellos y angustiantes como el deseo, la ligereza del cielo, las partes fragmentadas de los cuerpos, lo animal.

La sección, que en el primer número se llamó “El mundo misterioso de los sueños”, contendría luego diferentes títulos según el sueño del que se tratara (“Los sueños de caída”, “Los sueños de vestido”, “Los sueños de peligro”, etcétera) y, a partir del número 2 de la revista, un diccionario de psicología donde aparecían términos como “inconsciente”, “represión” o “neurosis”. A partir del nú-

mero 3, el título de ese apartado cambió a “Vocabulario psicoanalítico” y su contenido se volvió más explícito. Las interpretaciones estaban más cerca de una versión libre (o salvaje) de la metodología de los tipos ideales de Max Weber que de la clínica psicoanalítica. Del sueño particular de una lectora pasaba a la construcción de un modelo general.

Rest interpretaba los signos con certeza y detalle, y en cada sueño la representación simbólica transmitía un mensaje. “Desesperada”, “Chiquita”, “Morocha Triste”, “Mendocina Narigona” y “Negra Fea” encontraban solaz en la hermenéutica de las cartas.

En sus respuestas, Richard Rest cumplía la promesa con la que incitaba a escribir a la sección: “Solo encontrarán humana comprensión y leal ayuda”. En el primer número de *Idilio*, el autor de la columna “El psicoanálisis te ayudará” les comunicaba a sus lectores: “En esta sección queremos poner a sus alcances, en la medida en que lo permite el medio empleado, la ayuda que el psicoanálisis puede proporcionarles para resolver sus problemas [...]. Invitamos a todos los lectores y lectoras a escribirnos sin miedo, sin vacilaciones”. Se entregaba un cuestionario de preguntas del tipo: ¿Tuvo usted una infancia feliz? ¿Cómo eran sus padres para con usted y usted para con ellos? ¿Y con sus hermanos? ¿Cuáles eran sus más ardientes deseos cuando niña? ¿Qué aspiraba a ser cuando grande? ¿De qué se ocupa actualmente? ¿Está satisfecha de su trabajo? ¿Cuáles son sus diversiones? ¿Tiene muchas amistades? Grete Stern, diseñadora y fotógrafa de origen alemán nacionalizada argentina y alumna de la Bauhaus, componía los fotomontajes a partir de los textos. Desde el punto de vista técnico, no es casual que Stern eligiera

el lenguaje del fotomontaje para representar sueños: la yuxtaposición y condensación o los cambios de escala son recursos propios del surrealismo, que muchas veces coinciden con el imaginario del sueño. Stern representó en sus fotomontajes el espacio discursivo crítico al rol impuesto para la feminidad.

En *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud parecía haber encontrado la clave que cifra ese misterio: “Demostraré que existe una técnica psicológica que permite interpretar sueños y que, si se aplica este procedimiento, todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido al que cabe asignar un puesto determinado dentro del ajetreo anímico de la vigilia”. Habían pasado 48 años desde la publicación aquel texto basal. A grandes rasgos, podríamos decir que el psicoanálisis se ocupa de la significación única que tienen los sueños —y otros fenómenos— para cada sujeto. Sin embargo, Germani y Butelman escribieron sus interpretaciones en un soporte que funcionaba en el terreno de las lógicas colectivas propias de las masas. Atrás del seudónimo, invitados a hacer uso del psicoanálisis, con sus formaciones en sociología y filosofía, partían de casos particulares y, de forma a veces más y a veces menos parecida a la de Freud, revelaban significaciones articuladas con un inconsciente común.

Entre la divulgación y el fetiche estético, entre el entretenimiento y la caja de herramientas para la subjetivación, “El psicoanálisis te ayudará” es un ejemplo crucial para entender el imaginario psicoanalítico como un recurso propio de las expresiones culturales en Argentina. Buenos Aires recibió el psicoanálisis, que luego se expandió con fuerza en otros centros urbanos como Rosario o



Córdoba. Ahora bien, el caso de *Idilio* manifiesta que esta expansión se dio como dispositivo terapéutico practicado directamente, pero también como lenguaje, como código para la conversación. Este código operaba en el medio gráfico mientras las mujeres contaban con las revistas como una de las fuentes principales para informarse sobre cuestiones de sexualidad.

En esta operación se producía una versión argentina del psicoanálisis, que convocaba al misterio de lo inconsciente aemerger en el ámbito doméstico. El método era más simbólico (significación fija y común para cada signo) que significante (significación que se desplaza entre significantes), pero funcionaba a nivel subjetivo tanto como a nivel colectivo de manera parecida a los números de la quiniela. El psicoanálisis se convertía de a poco en algo así como un saber popular. A partir de las interpretaciones de los sueños de las lectoras y las imágenes de Grete Stern que, con las armas de la vanguardia, llamaban a lo sublime (cercano de lo siniestro), la sección psicoanalítica de *Idilio* hacía posible un espacio amplio para la intimidad femenina.

En ese momento histórico el psicoanálisis empezaba a divulgarse, a circular fuera de las manos de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Todavía no era una práctica ni un discurso conocido con fuerte popularidad y citado coloquialmente en la televisión abierta, como fue desde la última etapa democrática, pero tampoco era una novedad médica exclusiva de ciertos grupos conocedores. El psicoanálisis empezaba a hablar con las masas, con la infinita e informe clase media argentina. Y a las masas les interesó el psicoanálisis. Las ansias de modernización vieron en el inconsciente una oportunidad para subje-

tivarse, para narrarse. Y las argentinas encontraron un esquema psíquico: había una represión a desarmar, síntomas que querían decir otra cosa y, descifrándolos, aparcía la chance de acercarse al deseo.

En dispositivos como el cine, también creció la presencia del psicoanálisis, presente en las películas de Alfred Hitchcock (*Spellbound* —o *Cuéntame tu vida*—, 1945) e inclusive en las de Héctor Olivera (*Psexoanálisis*, 1968). La sociología y su inquietud por acompañar los procesos de modernización encontraron en “El psicoanálisis te ayudará” un aliado práctico basado en el discurso freudiano (ciencia de la sexualidad, arte erótica, ejercicio espiritual?). Mediante una operación conceptual, la sección intervino sobre las masas y les ofreció un lenguaje y una lógica a las subjetividades dispuestas a construirse. No fue solamente un artefacto de divulgación científica ni un pasatiempo cualquiera. El psicoanálisis —o lo psicoanalítico— ingresó al sentido común a través de estos objetos mediáticos, tal vez un antecedente de las obras de los artistas que Oscar Masotta denominaba, ante la inadecuación del término “pop”, “imagineros” de los años sesenta.

En estas interpretaciones de bolsillo, Germani, Butelman y Stern se metieron con algo serio. Sus producciones generaron un rumor que se constituyó como una de las vías de difusión de una sensibilidad psicoanalítica que, hasta hoy (habría que indagar si esa sensibilidad está cambiando), es parte del atlas identitario de nuestra sociedad. Por este rumor nuestras cosas cotidianas se envuelven en el bosque enigmático de la significación inconsciente.

León Llach Mariasch y Marina Mariasch





ARCANOS

La BN presenta una muestra que recupera los grabados de Alicia Scavino y parte del acervo de la Biblioteca Nacional vinculado al tarot y las ciencias ocultas. Esta nota propone una breve cronología de su historia, desde los mazos viscontianos hasta las reinterpretaciones del siglo XX.

El Centro de Estudios de Géneros Literarios, la Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales y la Sala de Fototeca Benito Panunzi presentan *Arcanos*, una exposición que pone el foco en los grabados de Alicia Scavino (1937-2006) y exhibe una parte del vasto acervo de la Biblioteca Nacional vinculado al tarot y las ciencias ocultas, disponible para consulta en sus salas. Los primeros tres mazos de tarot de los que se tiene registro fueron elaborados en el norte de Italia, entre 1440 y 1470, por encargo de las familias Visconti y Sforza, que por entonces gobernaban Milán. Se trata de las barajas Visconti di Modrone (hoy conservadas en la Biblioteca Yale), Brambilla (en la Pinacoteca de Brera) y Pierpont-Morgan Bergamo (en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York).

L'imperatore (El emperador) es el único triunfo o arcano mayor que las tres barajas poseen, ya que todas ellas se encuentran incompletas (la Pierpont-Morgan es la más completa). Por otra parte, el mazo Cary-Yale posee dos particularidades: la primera es que cuenta con tres triunfos o arcanos mayores que simbolizan las virtudes teologales —la Fe, la Esperanza y la Caridad—, ausentes en los mazos posteriores; y la segunda es que presenta seis categorías para cartas de figuras: Reina, como en la baraja francesa; Caballero, como en la española; Rey y Sota, comunes a ambas; y dos adicionales: la Dama a caballo y la Doncella. A pesar de que, en sus comienzos, el tarot (entonces conocido como *tarocchi*) era tan solo un juego de naipes, con el paso de los años se transformó en el principal objeto de cartomancia del mundo. Su periplo comenzó en 1499, con la conquista de Milán por parte de los franceses, quienes mantuvieron su dominio hasta 1529, cuando la familia Sforza recuperó el poder. La evidencia indica que

fue durante este período que se creó uno de los mazos más extendidos hasta hoy —en el cual se basan todos los posteriores— y que, a partir del nombre asignado por el historiador Romain Merlin en 1856, comenzó a conocerse como Tarot de Marsella. Este se compone de 22 arcanos mayores y 56 menores, divididos en cuatro palos (como las barajas españolas y francesas), cada uno con 10 números y 4 figuras (rey, reina, caballero y sota), dando como resultado un total de 78 cartas.

En el siglo XVIII, el francés Jean-Baptiste Alliette —conocido como Etteilla, su apellido leído al revés— fue el primero en difundir el uso del tarot como herramienta adivinatoria. Publicó *Etteilla, ou manière de se récréer avec un jeu de cartes* (1770) y, años después, diseñó un mazo de 78 cartas con nombres y símbolos propios. También fue quien asoció por primera vez los arcanos mayores con el Libro de Thot egipcio, una relación que marcaría la tradición esotérica del tarot.

Poco tiempo después, el mago y escritor francés Éliphas Lévi —seudónimo de Alphonse Louis Constant— vinculó los veintidós arcanos mayores con las veintidós letras del alfabeto hebreo y con los senderos del Árbol de la Vida cabalístico, estableciendo las bases del tarot esotérico moderno.

A fines del siglo XIX se fundó en Londres la Orden Hermética del Amanecer Dorado, a la que se unieron los británicos Arthur Edward Waite y Aleister Crowley, así como el poeta irlandés William Butler Yeats. Esta Orden reordenó la baraja del tarot, ubicando al Loco —arcano 0— en la posición 1 y otorgándole así la primera letra hebrea (*alef*); al Mago —arcano 1—, la segunda (*beth*); y así sucesivamente hasta llegar al Mundo —arcano XXI— con la vigesimosegunda (*tau*).

Un año más tarde, el poeta francés Stanislas de Guaita, seguidor de Éliphas Lévi, fundó en París la Orden Cabalística de la Rosacruz. Entre sus miembros se contaban Joris-Karl Huysmans, Joséphin Péladan, Papus y Oswald Wirth. Este último creó luego una baraja inspirada en los grabados de Lévi, respetando las letras del alfabeto que él había asignado.

En 1889, Papus publicó *El tarot de los bohemios. Clave absoluta de las ciencias ocultas*, donde sostenía que el tarot había llegado a Europa occidental a través de la región de Bohemia, llevado por los gitanos —pueblo que enton-

ces se creía proveniente de Egipto, de ahí el origen de su nombre: *egipcio* → *egipciano* → *egiptano* → *gitano*—. Años después, Papus incorporó nuevas correspondencias a las ya existentes entre los arcanos, los signos zodiacales y los planetas, sumando elementos, piedras, virtudes y colores. En 1896, el francés René Falconnier retomó el tarot egipcio en *Las XXII láminas herméticas del tarot adivinatorio*, ilustrado por Maurice Otto Wegener, quien se inspiró en la obra de Paul Christian para sus dibujos. El libro de Falconnier sirvió de fuente para la obra posterior de Papus, *El tarot adivinatorio. Clave para tirar cartas y hechizos* (1909).

A comienzos del siglo XX, Aleister Crowley abandonó la Aurora Dorada y fundó, junto al químico George Cecil Jones, la sociedad esotérica A.:A.:, que en 1944 publicaría el *Libro de Thoth*. En este se incluía la célebre baraja ilustrada por Frieda Harris.

En 1909, la ilustradora inglesa Pamela Colman Smith, siguiendo las instrucciones de Arthur Edward Waite, diseñó las cartas del segundo de los dos mazos más difundidos en la historia: el *Rider-Waite* —llamado así por la editorial William Rider & Son Company—. Este se distribuía junto a una breve guía escrita por el propio Waite bajo el título *La clave del tarot*, con indicaciones para la interpretación de las cartas. La principal diferencia entre las barajas Marsella y *Rider-Waite* radica en que, en esta última, la Justicia —arcano VIII en Marsella— ocupa el lugar de la Fuerza (XI), y viceversa.

En 1912, el ruso Grigori Otónovich Mebes impartió a sus discípulos una serie de lecciones sobre arcanos que daban continuidad a las enseñanzas de Lévi, Christian y Papus. Sus alumnos las publicaron, con su autorización, bajo el título *Curso enciclopédico de ocultismo*. El libro se agotó rápidamente y tuvo su única reedición en 1937, en China. Los arcanos, según G. O. Mebes, retoman la numeración y las letras propuestas por Lévi.

En 1962, el esoterista polaco-australiano Mieczyslaw Demetriusz Sudowski, conocido como Mouni Sadhu y seguidor de Mebes, publicó *El tarot. Un curso contemporáneo de la quintaesencia del ocultismo hermético*. En este libro se describen los veintidós arcanos mayores, cada uno ilustrado por la artista neozelandesa Eva G. Lucas.

En 1971, la editorial argentina Kier publicó la primera edición en español del libro de Mouni Sadhu. Al año siguiente, tomando como base los dibujos de Eva G. Lucas y las enseñanzas de Sadhu, la artista Alicia Scavino realizó las pruebas y aguafuertes para su obra de veintidós grabados, *Los arcanos mayores del tarot*, que terminó de imprimir en el taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova el 27 de agosto de 1977. La primera estampa de cada una de las series de Scavino se encuentra disponible para su consulta en la Fototeca Benito Panunzi de la Biblioteca Nacional.



Grabados de Alicia Scavino, 1977.

Kevin Perez-Knees

bzader

LA LUNA

48



Decimoctavo Arcano (Trad. K.)
1/20

Guerreros ocultos.
Falta de visión interior.

Alicia Scariani

LA VIDA ESCRITA EN UN ARCHIVO

La Biblioteca Nacional incorporó la biblioteca personal y el archivo de Tomás Eloy Martínez, un conjunto de libros, documentos y correspondencia que permite reconstruir el itinerario intelectual de un autor clave en la literatura y el periodismo argentinos.

En el corazón de la Biblioteca Nacional se abre un nuevo capítulo de la historia cultural argentina: la incorporación de la biblioteca personal y el archivo de Tomás Eloy Martínez. Se trata de un acervo vasto y diverso, que reúne alrededor de ocho mil volúmenes y veinticinco cajas de documentos, y que ya comenzó a ser inventariado por los equipos especializados de la institución. Con esta llegada, se garantiza que la obra y el pensamiento de uno de los escritores y periodistas más influyentes del país permanezcan disponibles para investigadores, estudiantes y lectores.

La colección no se limita a los libros: incluye correspondencia con figuras de la literatura y la política, contratos editoriales, cuadernos de notas, versiones mecanografiadas de novelas y hasta apuntes manuscritos sobre técnicas de embalsamamiento, utilizados como insumo para la escritura de *Santa Evita*. La riqueza del material radica no solo en la amplitud de géneros y temas, sino también en su capacidad para revelar el detrás de escena de una obra que desbordó los límites de la ficción.

Entre los ejemplares más llamativos se encuentra una edición de *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin, la serie completa de la revista *Sur* y un libro firmado por José López Rega, personaje clave en la política argentina de los años setenta. También aparecen dedicatorias de Alejandra Pizarnik, Alberto Laiseca, Martha Mercader, Juan Forn y Amelia Biagioni, entre otros escritores. Cada pieza funciona como una huella que testimonia

el entramado de lecturas, amistades y obsesiones que marcaron la vida intelectual de Martínez.

El archivo se conserva como una unidad indivisa, lo cual representa un valor añadido. No siempre ocurre que los herederos mantengan intacta la integridad de una biblioteca familiar, y en este caso se logró reunir incluso ejemplares que habían quedado dispersos. Esa decisión responde a un deseo explícito del autor: que su legado no terminara fragmentado ni expatriado, como sucedió con otros nombres de la literatura argentina cuyas huellas hoy se encuentran desperdigadas entre universidades de Estados Unidos y Europa.

La trayectoria de Martínez ilumina la relevancia de este gesto. Nacido en Tucumán en 1934, comenzó su carrera como periodista cultural y llegó a ser el primer director periodístico de *Telenoche*. El exilio lo llevó a trabajar en Venezuela y en Estados Unidos, donde enseñó en la Universidad Rutgers y escribió gran parte de su obra narrativa. Su literatura se caracteriza por una tensión constante entre la historia y el mito: *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995) son ejemplos paradigmáticos de cómo la investigación rigurosa puede transformarse en relato literario de alcance mundial. La segunda fue traducida a más de treinta idiomas y se convirtió en un fenómeno editorial sin precedentes para un escritor argentino.

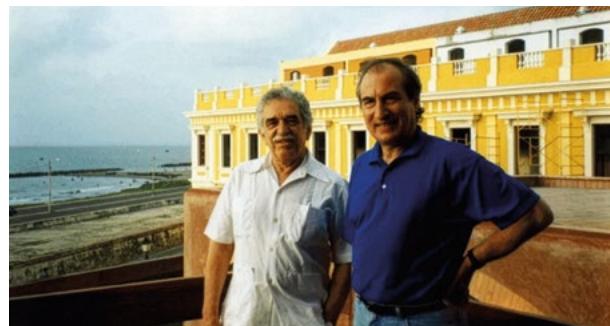
El archivo ofrece un acceso privilegiado a ese proceso creativo. Allí se encuentran borradores con títulos provisorios, como "Descanso eterno" para *Santa Evita*, y fragmentos inéditos de proyectos inconclusos, entre ellos una novela llamada *El Olimpo*. También aparecen guiones cinematográficos, materiales de docencia y recortes de prensa que documentan la mirada atenta con la que Martínez observó el devenir político y social de la Argentina y de América Latina.

El ingreso de este acervo a la Biblioteca Nacional coincide con otro homenaje: el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires inauguró una biblioteca pública que lleva su nombre en la Casa de la Cultura, como reconocimiento a su trayectoria y a los quince años de su fallecimiento. Estos gestos muestran la vigencia de un autor que no se limitó a la literatura, sino que también impulsó la creación de la Fundación Tomás Eloy Martínez, pensada para apoyar a jóvenes escritores y periodistas de la región, con el respaldo de colegas como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Paul Auster.

La preservación de este patrimonio refuerza además la vocación de la Biblioteca Nacional de custodiar colecciones personales de escritores argentinos. Cada archivo no es solo un conjunto de papeles: es la posibilidad de rastrear cómo una voz individual

se construyó a partir de lecturas, diálogos, silencios y contextos históricos.

En el caso de Martínez, esa voz fue la de un cronista que convirtió la realidad en materia narrativa, y la de un novelista que supo que la ficción podía iluminar zonas donde los documentos apenas alcanzaban. Su biblioteca y su archivo, ahora abiertos al futuro, son una invitación a redescubrir cómo se escribe la memoria de un país.



Tomás Eloy Martínez junto a Gabriel G. Márquez, Jorge L. Borges y Juán Perón.



LAS CIUDADES DEL SABER

Entre los tesoros de la Fototeca de la Biblioteca Nacional se conservan reproducciones de las xilografías que ilustraron la *Crónica de Núremberg*, el monumental libro impreso en 1493 por Hartmann Schedel. Estas estampas, parte de la Colección Burucúa-Schreiber, recuperan la mirada del humanismo renacentista sobre el conocimiento y la historia del mundo.

Cuando en 1493 apareció en Núremberg el *Liber chronicarum* —más conocido como la *Crónica de Núremberg* o *Schedelsche Weltchronik*—, Europa se encontraba en plena mutación cultural. La imprenta había revolucionado la circulación de las ideas y el libro comenzaba a multiplicarse en los talleres de las ciudades libres del Sacro Imperio. En ese contexto de descubrimientos, disputas religiosas y renacer del saber clásico, el médico y humanista Hartmann Schedel concibió una obra monumental: una historia universal que integrara todos los saberes de su tiempo, desde la teología hasta la cosmografía, desde la genealogía bíblica hasta las conquistas contemporáneas.

El resultado fue uno de los incunables más deslumbrantes del siglo XV. La *Crónica de Núremberg* no solo narraba la historia del mundo desde la Creación hasta su propio presente: también la mostraba. El taller de Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, donde trabajaba un joven Albrecht Dürer, produjo más de mil ochocientas xilografías sobre papel de lino, talladas en madera de peral y entintadas con una destreza inédita. En esas planchas se desplegaba una historia visual de la humanidad: genealogías, escenas bíblicas, retratos de sabios y reyes, mapas y, sobre todo, las célebres vistas de ciudades que convirtieron el libro en una especie de atlas del mundo conocido.

El impresor Anton Koberger, tío de Dürer y dueño de una de las prensas más activas de Núremberg, financió la edición con el apoyo de comerciantes locales. La obra apareció en dos versiones —una en latín y





Reproducciones facsimilares de xilogravías realizadas por Hartmann Schedel para la obra *Die Schedelsche Weltchronik* (Núremberg, A. Koberger, 1493).

otra en alemán— y alcanzó una difusión sorprendente para su tiempo. Fue pensada no solo para eruditos o clérigos, sino también para el público urbano alfabetizado que emergía con la modernidad. Cada ejemplar, con su abundancia de imágenes, proponía un viaje: de los orígenes bíblicos al presente del lector, del cosmos al mapa de las ciudades. Entre las más cautivantes se encuentran las vistas de ciudades universitarias, que condensan la dimensión intelectual y simbólica del proyecto de Schedel. París, Bolonia, Oxford, Heidelberg y Cracovia aparecen representadas con una sorprendente mezcla de realidad y fantasía. Las torres y murallas, las cúpulas y los puentes se repiten con leves variaciones: no buscan retratar fielmente un lugar, sino encarnar la idea de ciudad como espacio del saber. En ellas, la arquitectura se convierte en metáfora del conocimiento: sólida, ordenada, capaz de perdurar más allá de los hombres. Schedel conocía de cerca ese mundo. Había estudiado en Leipzig y en Padua, dos polos universitarios donde el humanismo encontraba su impulso más vital. Médico de formación, humanista por vocación, acumuló una biblioteca excepcional que abarcaba manuscritos clásicos, textos científicos y crónicas contemporáneas. Su *Crónica* puede leerse como una prolongación de esa biblioteca personal: una encyclopedie impresa que, por primera vez, unía palabra e imagen con una ambición totalizadora.

El proyecto técnico fue igualmente innovador. Wolgemut y Pleydenwurff diseñaron una serie de matrices reutilizables, de modo que una misma imagen de ciudad pudiera servir para diferentes lugares con pequeñas modificaciones. Esa economía de recursos permitió multiplicar la escala del libro sin perder coherencia visual. Pero, más allá del

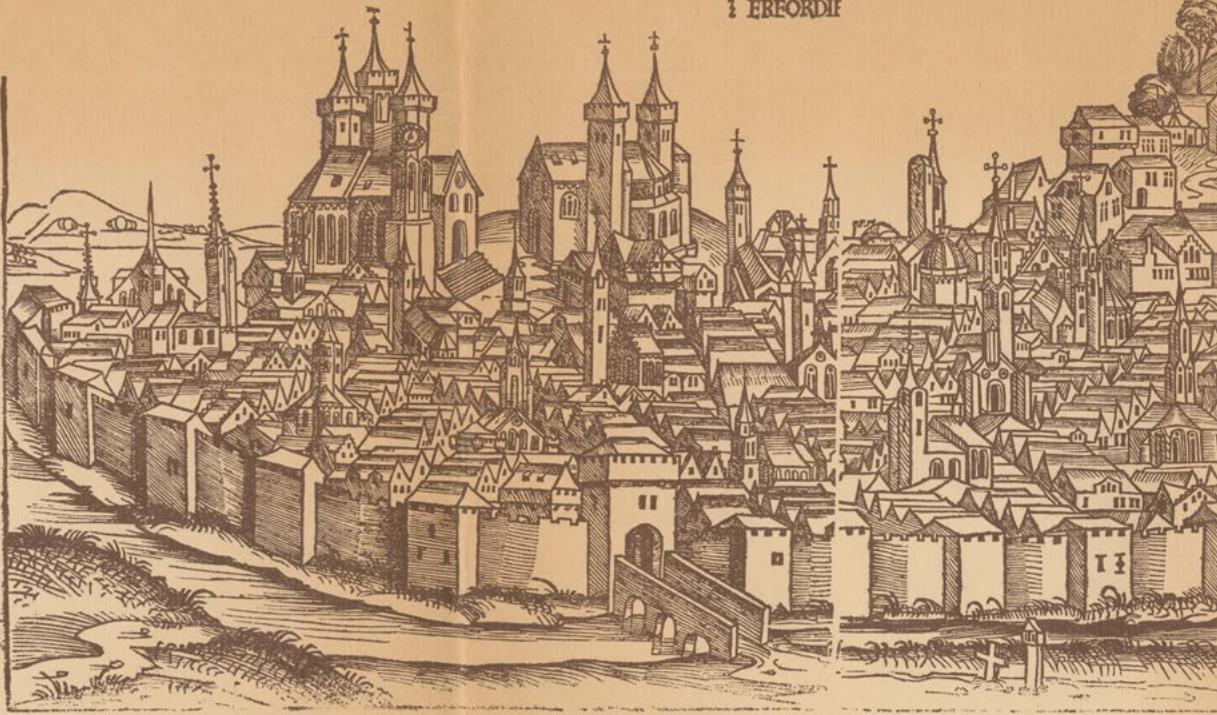
ingenio editorial, lo notable es cómo esas vistas urbanas condensan una nueva conciencia del espacio: Europa empezaba a pensarse a sí misma como una red de ciudades interconectadas por el estudio, el comercio y la fe.

Cinco siglos después, las imágenes de la *Crónica de Núremberg* conservan intacto su poder de asombro. En la Fototeca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno se preservan seis reproducciones facsimilares de algunas de las xilogravías realizadas por Schedel para la *Schedelsche Weltchronik* (Núremberg, Anton Koberger, 1493). Cada estampa, de 29 x 60 cm, reproducida con altísima fidelidad, permite apreciar la minuciosidad de los trazos y la tensión entre la descripción y la invención. En el dorso figuran textos de M. E. Bertuch y W. K., que contextualizan la historia de la obra y su impacto en la cultura visual europea.

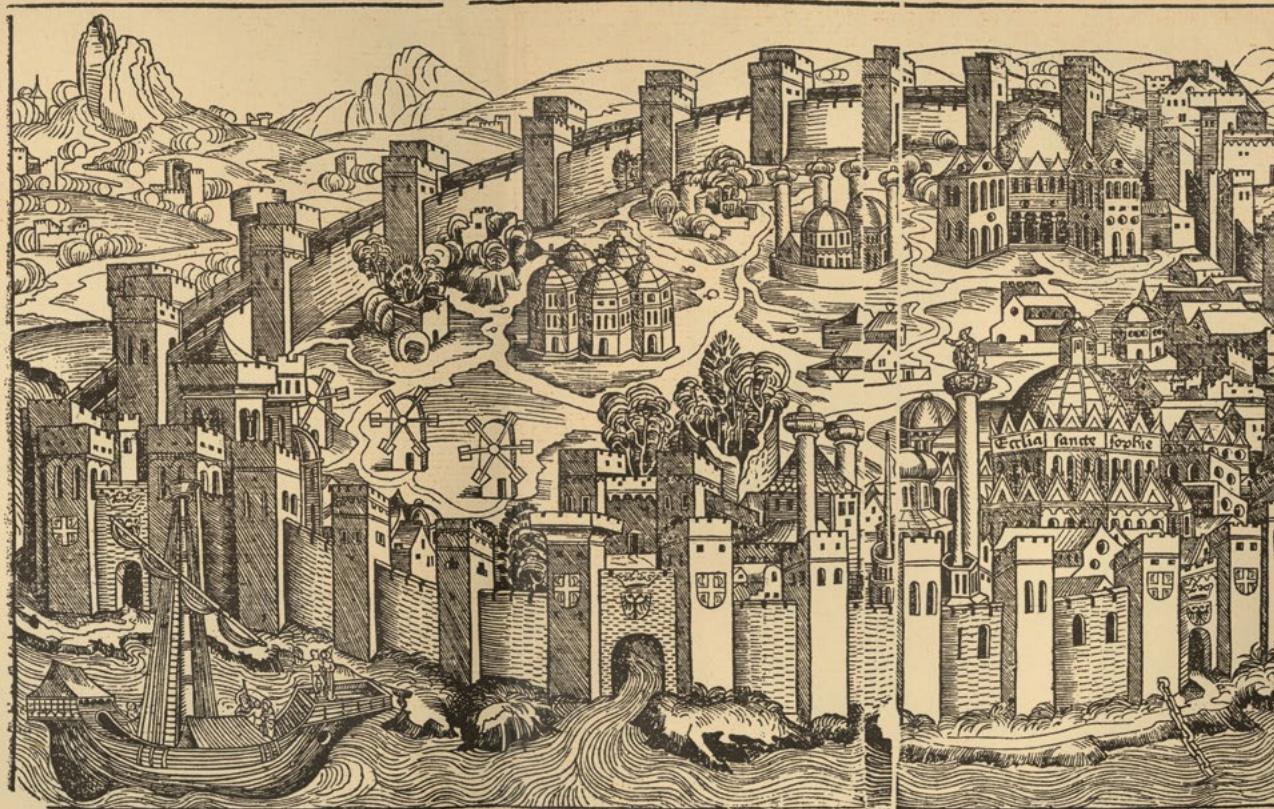
Estas reproducciones forman parte de la Colección Burucúa-Schreiber, un acervo de enorme valor patrimonial que reúne materiales vinculados con la historia del arte y la cultura visual de Occidente. Donada a la Biblioteca Nacional por el investigador José Emilio Burucúa y su mujer, Aurora Schreiber, la colección constituye una verdadera cartografía de la mirada europea: desde las miniaturas medievales y las alegorías renacentistas hasta las planchas científicas del siglo XVIII.

A través de sus materiales, la colección permite seguir el modo en que la imagen acompañó el desarrollo del pensamiento occidental. En ella conviven obras devocionales, estampas de viajes, reproducciones de códices y estudios iconográficos que iluminan la relación entre arte, ciencia y religión. Dentro de ese conjunto, las vistas de la *Crónica de Núremberg* destacan como un punto de inflexión: re-

1 ERFORDI



Constantinopolis

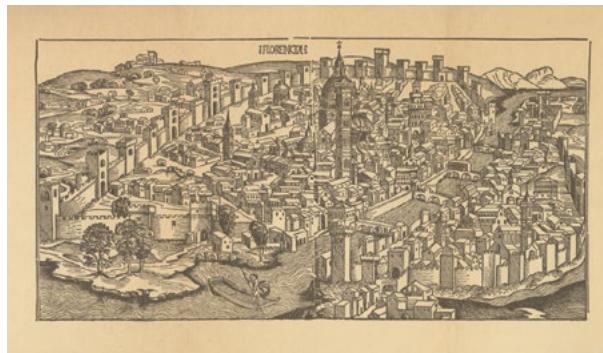
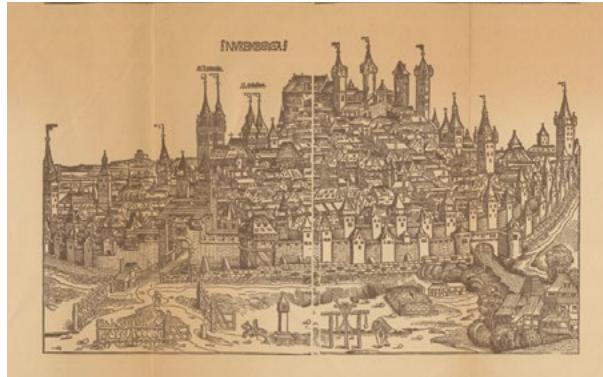




presentan el momento en que la imagen deja de ser mera ilustración para transformarse en instrumento de conocimiento, anticipando la sensibilidad enclopédica que dominaría los siglos siguientes.

La Fototeca de la Biblioteca Nacional, al conservar y difundir este patrimonio, prolonga aquel gesto de Hartmann Schedel: reunir y hacer visible la memoria del mundo. En sus archivos, las ciudades xilografiadas en 1493 dialogan con otros documentos visuales que narran la expansión del saber. Son testimonio de una misma vocación: la de preservar, estudiar y compartir los rastros materiales de la inteligencia humana.

Contemplar hoy esas láminas —esas ciudades del saber donde el arte y la razón se dan la mano— es asomarse a la aurora del Renacimiento. Allí donde la línea de un grabador anónimo trazó una torre o un puente, late todavía la convicción de que el conocimiento puede representarse, y que hacerlo es una forma de resistencia frente al olvido. Hartmann Schedel, médico y humanista, lo entendió antes que nadie: cada libro es una ciudad construida por la memoria, y cada imagen, una forma de pensar el mundo.







Scallerandi - Souto

Ilustración sobre el capítulo 128 de *Los sordos*, "El Anti-ser", para la muestra *La iseca, el iniciada*. Puede visitarse de lunes a viernes de 9 a 21 hs. y sábados y domingos de 12 a 19 hs. Sala Juan L. Ortiz.

CARTOGRAFÍA DE UN DESEO LECTOR

Las bibliotecas personales permiten leer la literatura como un entramado de vínculos y deseos. En los márgenes de los libros, las dedicatorias y anotaciones revelan la trama afectiva e intelectual que une a quienes escriben y leen, como puede verse en los ejemplares de Alberto Girri conservados en distintas colecciones, donde cada marca testimonia un lazo y una lectura en movimiento.

La biblioteca de escritor invita a pensar la literatura desde su cadena de afectos. Inserta al texto en la erótica del libro; en el territorio del tacto, el préstamo, la circulación, la amistad y el mercado. Walter Benjamin —quien se vio obligado por su biografía migrante a detenerse en el problema del traslado de las bibliotecas y en el peso del papel— plantea que pensar al escritor desde su biblioteca lo coloca en la posición del coleccionista: quien es invadido por un deseo poco sano, por el morbo de la adquisición y del valor más que por el contenido. Benjamin anota que, “para un auténtico coleccionista, las diferentes procedencias de cada una de sus adquisiciones —siglos, territorios, cuerpos profesionales, propietarios anteriores— se funden todas en una enciclopedia maravillosa que teje su destino”.

La reflexión de Benjamin permite pensar la biblioteca de escritor, por lo menos, en dos sentidos. En primer lugar, en torno a un destino posible que una nueva organicidad trama. En el conjunto de ejemplares que componen una biblioteca, Benjamin encuentra las posibilidades de legibilidad de un artista. En otras palabras, la biblioteca de escritor inaugura una historiografía posible para su obra. Pero, también, las palabras de Benjamin hacen pensar en una sociología de los libros. En las posibilidades e imposibilidades para la circulación y el vínculo. Subraya el deseo

del escritor por el otro y, en ese sentido, coloca al libro en el universo de la erótica.

Este último rasgo salta a la vista con los ejemplares de los libros de Alberto Girri que conservan las distintas colecciones de la Sala del Tesoro. En la biblioteca de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, el sistema que establecen las dedicatorias de Girri permite pensar no solo la evolución y deterioro del vínculo entre estos escritores, sino también las relaciones entre un poeta y su trabajo. Según el catálogo de la BN *La letra intensa. Ejemplares dedicados*, estas dedicatorias dirigidas a Ocampo muestran a un Girri contradictorio con la figura de poeta objetivo, acético y calmo que legó a la literatura argentina. “Estas dedicatorias, sin embargo, lo muestran demandante y sentimental. A lo largo de los años, Girri declaró admiración, buscó complicidad, esperó gustar, saludó cordialmente, insistió y volvió a insistir”. La serie de estas dedicatorias muestra, a la vez, una ética del trabajo en Girri; una manera de insertarse en el circuito literario de los escritores de *Sur*. Pero también un deseo por la mirada de los otros.

De forma similar, las anotaciones que Pizarnik hace sobre los poemarios, antologías y traducciones de Girri nos ponen frente a una escritora y su trabajo. La manera en que Alejandra Pizarnik se vinculó con la escritura de los otros es como de quien estudia y trabaja la letra. Si

vamos a los ejemplares de la obra girriana que ella conserva en su biblioteca, la encontramos subrayando conceptos y definiciones del objetivismo anglosajón y la poesía metafísica; comparando las traducciones que Girri hacía de John Donne junto a William Shand; y traduciendo los fragmentos en lenguas extranjeras para futuras consultas. Es la escritura de quien piensa. Una lectora que interroga los libros y hace anotaciones con el miedo de que algo se le escape. Pizarnik dejó uno de estos pensamientos sobre el poema "Paráfrasis" de *El ojo*. El poema de Girri enuncia la condena moral sobre los impávidos, los inertes. Para quienes no se atrevieron a "sobrevolar la tierra, / caminar por las aguas", y advierte el peligro del sueño y sus tormentos. Si uno se detiene en el final del poema, encuentra que Pizarnik anota, con un lápiz ya gastado, la clave de lectura para el texto: "Eliot — Prufrock". Pizarnik descubre que la paráfrasis de este poema refiere a "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1915), de T. S. Eliot, y que el tema de la pasividad y del sueño entabla una relación intertextual con el texto de Eliot. Todavía más, la escritura de Pizarnik sobre el libro de Girri deja leer que *El ojo* posee toda una serie de poemas que trabajan el tema del sueño, el deseo insatisfecho y la absurda pasividad con relación al amor como ocurre con "Hasta el alba", "Madrigal, endecha" y "Ni muerte ni no muerte". En otras palabras, Pizarnik inaugura la serie de poemas prufrockianos en la obra de Girri y, con su anotación, marca para siempre el destino del poemario. Toda biblioteca cuenta, a la vez, dos historias. Por un lado, la puesta en relación fija el sentido o la lectura de los textos, y como el ciego de Tiresias da las claves del destino. Pero por el otro muestra la vida de los textos. Los exhibe circulando; en torno a una política de la sociabilidad literaria.

Benjamin afirmó —en el ensayo comentado más arriba— que, "para el coleccionista auténtico, adquirir un libro significa hacerlo renacer". Pensar la literatura desde las bibliotecas de escritor es exponer la obra a un constante cambio y revolución. Encontrar una colección de libros totalmente nuevos en cada biblioteca porque ¿a la obra de quién pertenece el ejemplar de *El ojo* de Girri anotado por Pizarnik? ¿Forma parte de las lecturas de la obra de Girri, o son los pre-textos de una escritura futura que luego hará Pizarnik? El trabajo con bibliotecas de escritor posee este potencial de lectura, donde se supera la separación de lo uno con lo otro para darle lugar al flujo de afectos: el contacto con lo nuevo que Benjamin siente mientras desempaca su biblioteca.

Lautaro Paredes



Alberto Girri.



CONTAR PARA VIVIR JUNTOS

La literatura de Gustavo Roldán nace de la voz y vuelve a ella. Su escritura retoma la cadencia del relato oral para construir un universo donde contar y escuchar son formas de comunidad, y donde la palabra conserva su poder crítico, poético y compartido.

Nacido en Fortín Lavalle, Chaco, en 1935, Gustavo Roldán creció en un mundo lleno de relatos orales. Él mismo recordaba su niñez como un tiempo anterior a los libros: “Los cuentos solo existían alrededor del fogón o en las ruedas del mate. Todavía los libros no se habían inventado, y además yo no sabía leer”, escribió alguna vez. En ese universo chaqueño, los cuentos circulaban “de boca en boca y de oreja en oreja”, y no se discutía su veracidad. En el monte, lo real y lo imaginario convivían sin fronteras. Aquella experiencia marcó para siempre su relación con la palabra. Antes que lector, Roldán fue oyente: de su madre, de los arrieros, de los viejos del pueblo. Allí se formó su oído narrativo y la comprensión profunda de que contar es una forma

de vivir juntos. Desde entonces, su literatura se alimentó de la memoria sonora y el pulso oral que convierte cada historia en una reinvención cada vez que se cuenta. Cuando comenzó a escribir para chicos, ya tenía una trayectoria como poeta, profesor y editor. Su primer libro infantil, *El monte era una fiesta* (1984), nació casi como un juego familiar: sus hijos, ya adultos, lo animaron a poner por escrito los cuentos que les había contado en la infancia. Así, lo oral se volvió escritura, pero sin perder su tono de charla, de ronda y de relato compartido. En el tránsito de la oralidad a la escritura, mantuvo algo esencial: el tono conversado, el fraseo, la estructura del diálogo, la improvisación. Como si cada cuento estuviera hecho para ser leído en voz alta. Pero la marca oral no

es solo temática —los cuentos populares, los animales parlantes, el monte— sino formal. Su escritura se sostiene sobre procedimientos que se aproximan a la conversación: el uso del diálogo directo, los giros del habla popular (“¡Pucha con este sapo!”, “¡Pero no, chamigo!”), los refranes, las repeticiones rítmicas y los cierres proverbiales. Estos recursos generan una ilusión de cercanía, de voz que se oye además de ser leída. La oralidad es una estructura narrativa y una manera de construir comunidad. El cuento contado de Roldán se opone al cuento moralizante, no busca enseñar sino compartir. Contar y escuchar son actos antiguos y poderosos que todavía nos reúnen.

Al igual que muchos autores de literatura infantil, Roldán recurre a la personificación: los animales hablan, discuten, sienten, pero su modo de hacerlo lo distingue. A diferencia de los animales “urbanos” de María Elena Walsh —que viven en un disparate emancipado del contexto— o de los moralistas de Constancio C. Vigil —que actúan según normas humanas—, los de Roldán conservan su monte. En este sentido, comparte con Horacio Quiroga la sensibilidad hacia la naturaleza como escenario real y simbólico. Sus animales mantienen su entorno y su identidad, y el monte es el lugar de la palabra, donde los cuentos crecen como los árboles. Como señaló el crítico Marc Soriano, la presencia de los animales en la literatura infantil tiene raíces profundas en la tradición oral y en la historia cultural de la humanidad. Desde las fábulas hasta los cuentos populares, los animales han permitido representar el mundo sin la rigidez de las normas humanas. En Roldán, esa tradición se reactualiza con humor y picardía, pero también con una mirada crítica sobre la sociedad y el poder. Su mundo no está domesticado: pertenece a un espacio donde el hombre aún no ha roto del todo su vínculo con la naturaleza. En esta línea, su escritura dialoga con lo que John Berger describió como la antigua “mirada mutua” entre humanos y animales: una relación perdida que la modernidad convirtió en espectáculo o nostalgia. Roldán la restituye en sus cuentos, devolviéndole voz al monte y a sus criaturas. Incluso en asuntos como la muerte, Roldán confía en la palabra como una forma de comunión. En *Como si el ruido pudiera molestar* (1986), el sapo guía a los animales ante la muerte del viejo tatú. El relato transforma la tristeza en una experiencia compartida. La conversación —no la explicación ni la moraleja— es el modo de procesar la pérdida. Del mismo modo,

en *Sapo en Buenos Aires* (1989), la voz del sapo permite comparar el monte y la ciudad, el orden natural y el orden impuesto. “Les gusta prohibir”, dice el sapo sobre los humanos. Roldán introduce una crítica social y política sin solemnidad: la palabra viva también es una herramienta de justicia.

María Ragonese



TORRE
Baja

GENTU LU



→ VOLVER AL SUMARIO

25

EL ARTE EN LA CALLE

La Sala del Tesoro exhibe una selección de afiches publicitarios de fines del siglo XIX y comienzos del XX pertenecientes a la Colección Pedro Denegri. La muestra recorre los inicios del cartel moderno, desde los diseños pioneros de Jules Chéret hasta su expansión internacional, y pone en valor un acervo que refleja el encuentro entre arte, técnica e industria en la cultura visual moderna.

La Sala del Tesoro presenta un recorrido visual sobre la historia del afiche publicitario moderno, su nacimiento en París de la mano de Jules Chéret y su expansión por toda Europa y Norteamérica. La muestra está íntegramente conformada por materiales de la Colección Pedro Denegri, donación recibida en 1933, conservada en el Tesoro y, actualmente, puesta en valor mediante el enriquecimiento de sus registros bibliográficos.

Los carteles públicos tienen una larga y compleja historia. El más antiguo de la era de la imprenta fue creado por el inglés William Caxton en 1447 para promocionar aguas termales; era un anuncio puramente tipográfico, en blanco y negro. En 1482 aparece el primer cartel ilustrado en París, obra de Jean du Pré. A pesar de contar con dibujo, la forma de componer se parecía mucho a la página de un libro, donde ilustración y texto no interactuaban ni formaban composiciones más creativas. En líneas generales, este formato se mantuvo hasta finales del siglo XIX, cuando surgió la cromolitografía, técnica que permitía la impresión planográfica en color mediante la superposición de varias planchas o piedras litográficas —cada una con un tono distinto—, lo que posibilitó imprimir en varios colores a la vez y agilizó tanto el tiempo de impresión como la calidad y cantidad de los trabajos realizados.

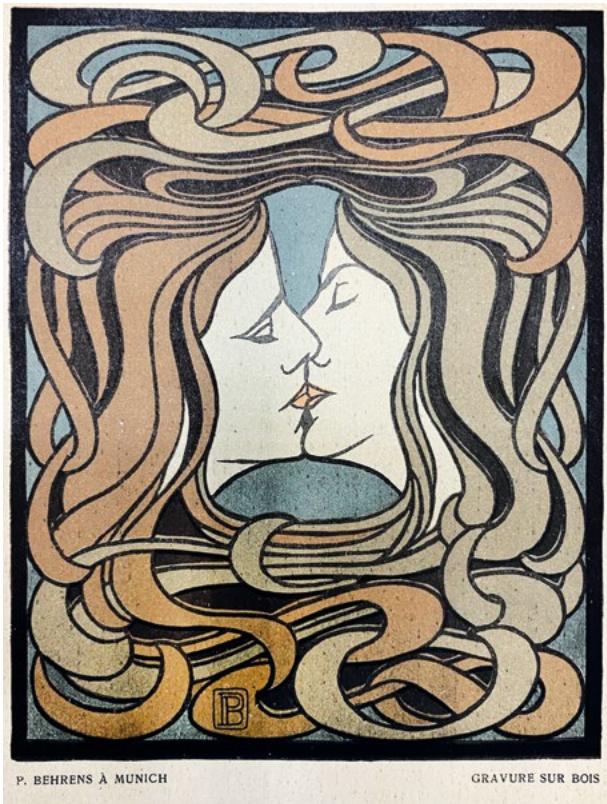
París fue el epicentro de esta revolución visual. De la mano de Chéret —considerado el padre del cartel moderno y autor de más de mil diseños—, las calles se transformaron en una galería a cielo abierto. En la muestra puede verse su primer trabajo para el Bal Valentino, considerado el cartel

fundacional del movimiento, junto con un diseño para una marca de papel de cigarrillos y otro para el cabaret Folies Bergère. En todos aparece una nueva figura femenina: desinhibida, alegre, cargada de sensualidad y erotismo. Los afiches conjugaban diseño y consumo: obras de arte que promovían productos de uso cotidiano —desde chocolates hasta bicicletas— y también espectáculos, exposiciones o cabarets. El estilo dominante en los orígenes del afiche fue el *art nouveau*, surgido como reacción al academicismo. Inspirado en la naturaleza, proponía líneas curvas, fluidas y orgánicas, una ornamentación vegetal y un nuevo ideal de mujer: sensual, sugerente, de cabellos largos y ondulados, con transparencias o desnudos y rasgos estilizados.

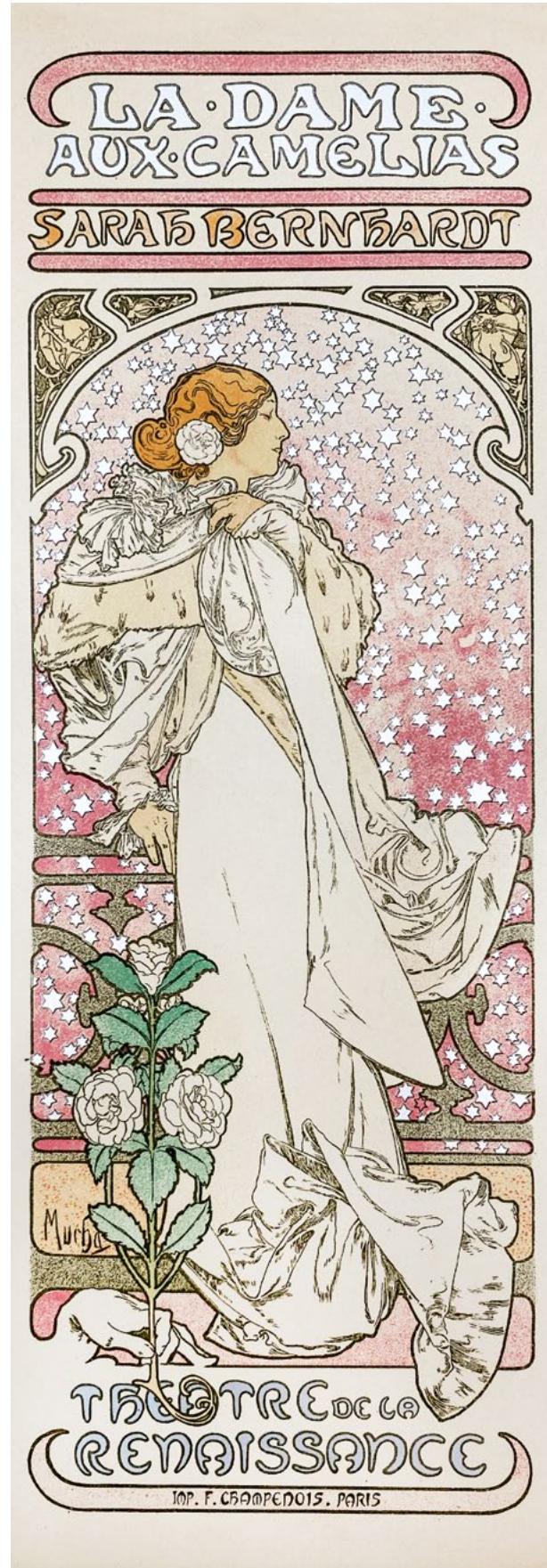
El cartelismo también tomó influencias de la estampa japonesa, caracterizada por los colores planos y vivos, los contornos negros marcados y la composición asimétrica: las escenas solían incluir “cortes” en el cuadro, incorporando elementos fuera del marco, lo que ofrecía una nueva perspectiva.

Rápidamente, muchos artistas franceses se sumaron a esta tendencia e incursionaron en el arte del cartel. Entre los ejemplos más célebres figuran los trabajos de Henri de Toulouse-Lautrec —con sus diseños para el cabaret Moulin Rouge— y los de Alphonse Mucha, con sus estampas promocionales de las obras teatrales de Sarah Bernhardt.

El cartelismo se expandió por toda Europa y cada país contó con artistas de renombre dedicados a la creación de afiches publicitarios. Italia, España y Alemania adoptaron los principios del *art nouveau* y los adaptaron localmente, denominándolos *Liberty*, modernismo catalán o *Jugendstil*,



P. BEHRENS À MUNICH



respectivamente. Las vitrinas de la muestra reúnen diseños y portadas originales de revistas de la época con trabajos de Aleardo Terzi, Marcello Dudovich, Alexandre de Riquer y Peter Behrens, autor del polémico afiche *El beso*.

En Estados Unidos también se vivió el auge de la cartelería moderna, reflejado en las portadas de sus principales revistas y en la publicidad de bienes de consumo cotidiano. William H. Bradley, Louis Rhead y Ethel Reed —la primera mujer norteamericana en alcanzar reconocimiento por su labor como diseñadora gráfica— se destacaron como figuras centrales de esta nueva corriente del arte publicitario. De Bradley se exhibe su icónico afiche *The Twins* (1894), creado para el semanario *Chap-Book*. Este cartel es considerado el primer diseño *art nouveau* estadounidense, aunque también incorpora rasgos estilísticos propios de los grabados japoneses.

El cartelismo revolucionó y modernizó el diseño gráfico y la forma de hacer publicidad, al combinar estilos artísticos, técnicas de impresión innovadoras y, sobre todo, al acercar el arte al gran público, que ya no debía ir en busca de las obras y los autores: ahora eran ellos quienes se ofrecían masivamente en las calles, colmándolas de color, forma, tipografía y belleza. El movimiento fue tan influyente que los afiches pronto se convirtieron en objetos de culto y colecciónismo, buscados y comercializados por marchantes y editores como Edmond Sagot, responsable de publicar el primer catálogo mundial de carteles ilustrados por artistas modernos y contemporáneos.

Mariana Monteagudo Tejedor

GENEALOGÍA DEL ESPÍRITU ARGENTINO

Una investigación en curso de la Biblioteca Nacional revisa las ideas de Ricardo Rojas sobre el origen del ser argentino a partir de *Blasón de Plata* (1912). El estudio recupera la mirada del autor tucumano sobre la construcción simbólica de la nación, en diálogo con Sarmiento, el mestizaje y los imaginarios de la primera centuria independiente.

Ricardo Rojas, autor de *Blasón de Plata* (1912), era oriundo de la provincia de Tucumán; para el momento en que publicó ese libro todavía estaban presentes en el imaginario social los festejos del primer centenario de la Revolución de Mayo. El autor, apasionado e inquieto por la psicología de nuestro ser nacional, se propuso contestar el siguiente interrogante de Sarmiento: “¿Argentinos? ¿Desde cuándo y hasta dónde? Bueno es darse cuenta de ello”. La pregunta que había formulado el sanjuanino pertenecía a su ensayo *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883). La inquietud que formulaba Sarmiento, y que Rojas procura responder, se acentuó con el aluvión inmigratorio (mayormente europeo) que modificaba la antigua fisonomía cultural y lingüística del país, por lo menos como era concebido durante las guerras civiles tras la Revolución. El título *Blasón de Plata* no es casual, dado que el autor manifiesta que es necesario, como en los viejos relatos de los países más antiguos, contar con nuestro propio abolengo; nuestras propias leyendas para comprendernos a nosotros mismos. Según Rojas, el descubrimiento y ocupación de las Indias Occidentales (luego conocidas como América) marcó un antes y un después en la historia universal; expresa que es uno de los sucesos en que “la realidad y la leyenda trábanse en inseparable poema”. Así es como comienza su narración.

Al trazar una genealogía del descubrimiento y la colonización de América —en particular, la América española—, hace un florido relato desde la llegada de Colón a las Antillas hasta la entrada en el Cono Sur, pasando por un sinfín de relatos fantásticos sobre seres irreales o monstruosos bifrontes y diversas causas que exaltaban la imaginación de los viajeros.

La conquista paulatina del actual Río de la Plata y su región, alentada por rumores cada vez más exaltados sobre las riquezas que aquí abundaban, trajo muchas expresiones que dieron idiosincrasia y una protonacionalidad al futuro pueblo argentino. Primero a través de la etimología (*argentum* significa “plata” en lengua latina) y luego a través de los sucesos históricos. Martín del Barco Centenera “iba a unir por primera vez, en los versos precarios de su poema, las palabras ‘Río Argentino’, ‘Reino Argentino’, ‘Gobierno Argentino’”.

Un aporte notable del texto de Rojas es que sostiene que la conciencia duradera del “ser argentino” tuvo lugar más tempranamente en la provincia de Santiago del Estero y en Córdoba que en los otros territorios que actualmente conforman nuestro país, incluyendo Buenos Aires. Esto es así porque la región cuyana fue chilena en su origen —como es el caso de Mendoza, La Rioja, San Juan y San Luis—, o porque otras sufrieron durante las guerras civiles entre unitarios y federales tentativas de autonomía,



como Buenos Aires, Entre Ríos o Tucumán; o Bolivia, Paraguay y Uruguay (antigua Banda Oriental), amputadas del país. Santiago del Estero fue la primera ciudad fundada en la Argentina por don Francisco de Aguirre en 1553.

Los aportes y descubrimientos sobre el origen de los nativos de América —sean originarios del estrecho de Bering, de la Polinesia o de diferentes lugares— constituyen una controversia que muchos científicos aún no han resuelto. Las interacciones entre nuestros pueblos originarios y los conquistadores españoles en esta área de las Américas son lo que fundamenta y da forma a nuestro ser nacional. Por más que los primeros asentamientos españoles se forjaron a sangre y espada en territorio indígena, el espíritu indiano de la tierra asimiló al conquistador al suelo, y el cristianismo y el idioma castellano hispanizaron al nativo. Según Ricardo Rojas, de lo que se trata es de una simbiosis que aún persiste. Desde comienzos de la Revolución de Mayo existieron distintas posiciones políticas entre los gobiernos locales que heredaron el Virreinato del Río de la Plata. Sea la contienda que separó a Saavedra de Moreno y Castelli, y las que se sucedieron luego con el correr del siglo XIX y principios del XX, lo que se mantuvo fue una continuidad geográfico-territorial que le permite a Rojas hablar de un “abolengo argentino”. Sea por la resistencia

del indio al invasor, por el mestizaje del español con el nativo, por la castellanización y cristianización de este último, o por la asimilación de los descendientes de los esclavos africanos.

El común amor al suelo patrio debe ser comprendido, cantado y militado, según Rojas. Alerta sobre la confusión que el Preámbulo de la Constitución —“a todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”— puede crear. En este punto, *Blasón de Plata* es un llamado a la futura inmigración y a sus descendientes a que se consideren argentinos. Para reforzar su argumentación, señala que entre los inmigrantes italianos había ya mezcla de fenicios, árabes, lombardos, cartagineses y judíos; lo mismo que entre los españoles, suevos, godos, árabes y celtíberos. Ricardo Rojas llama entonces a dejar el mosaico de colonias nostálgicas por la madre patria y retomar el espíritu indianista, llamando a defender esta identidad y a glorificarla.

Fernando Arjovsky

SALMOS CRIOLLOS, DE MAMERTO MENAPACE



En 1977, el sacerdote y monje benedictino Mamerto Menapace (1942-2025) publicó por la editora Patria Grande el volumen *Salmos criollos*, donde adaptó una selección de los ciento cincuenta himnos y oraciones bíblicas de los salmos a la versificación gauchesca. En la línea de Leonardo Castellani con *Doce paráboras cimarronas* (1960), Francisco Compañy en *La fe de Martín Fierro* (1963), Amado Anzi en *El evangelio criollo* (1964) y Julio Triviño en *El cura brochero* (1964), Menapace apeló a un recurso propio de la “inculturación” católica, lo que implica la adopción de la lengua y la cultura local, en este caso la criollista, como una forma de profundizar la eficacia evangélica en “nuestra masa rural (y la no tan rural)”.

Del mismo modo, en abril de 2002 el por entonces arzobispo de Buenos Aires, Jorge Mario Bergoglio, incluyó en su “Mensaje a las comunidades educativas” una valoración positiva respecto del *Martín Fierro* de José Hernández, una de sus lecturas favoritas: “Lo que allí se narra tiene que ver directamente con nosotros aquí y ahora”.

En esta oportunidad se seleccionan para *Cuaderno de la BN* dos de los salmos del libro de Menapace. Se trata de un particular cruce entre gauchesca y catolicismo no del todo conocido, de resonancia en el presente.

Emiliano Ruiz Díaz

Salmo 81/82: "Hagan justicia al humilde"

1. El Dios que habita los cielos
desde arriba lo ve todo,
pero ustedes van del codo
con quien hace la injusticia,
y llevaños por la codicia
sentencian por acomodo.

2. Hagan justicia al humilde,
protejan al desgraciado,
al pobre, al abandonado,
al huérfano y a la viuda;
y no les nieguen la ayuda
contra el rico desalmado.

3. Ustedes son como ciegos
que no ven donde caminan;
los cimientos ya vacilan
y ustedes, como si nada,
siguen nomás la jugada
sin ver lo que se avecina.

4. Pero yo les aseguro:
por más grandes que se crean
morirán como cualquiera
y volverán al montón,
cuando el Señor nuestro Dios
domine la Tierra entera.

* * *

Salmo 93/94: "El Dios de las venganzas"

1. Señor Dios de las venganzas,
apurate a socorrenos,
venite a juzgar la tierra
castigando a los soberbios.
¿Hasta cuándo los culpables
—¡Hasta cuando, Señor nuestro!—
han de triunfar esos maulas
sobre tu pueblo indefenso?

2. Se la pasan discurseando
esta punta de malevos,
mientras aplastan al pobre
y trituran a tu pueblo.
Degüellan al huérfanito
y pelan al forastero,
y comentan muy ufanos:
“¿Lo de Dios?... ¡es puro cuento!“.

3. Entérense, desgraciados.
¿No llegan a comprenderlo?
El Dios que creó las vistas:

¿quizás se habrá vuelto tuerto?

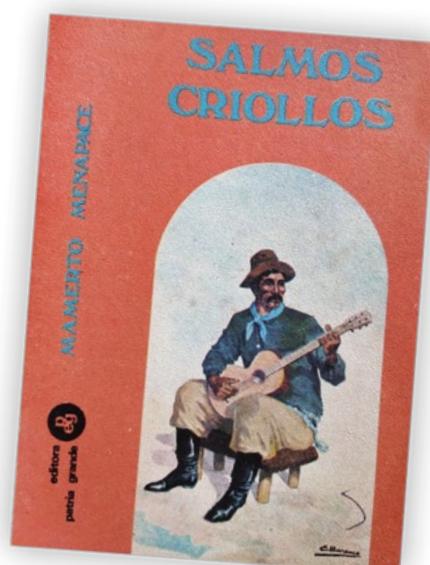
El Dios que guía la historia:
¿ha de hacerse el chancho rengo?
Dios conoce sus mollerías
y sabe que allí no hay seso.

4. Dichoso el hombre que aprende
la Ley de tus mandamientos;
gozará de tu descanso
cuando llueva el sufrimiento.
Porque Dios no ha abandonado
ni ha rechazado a su pueblo.
¡Habrá derecho pal justo
y un porvenir pa los rectos!

5. ¿Quién me apadrina en el lance
de atracármelo al perverso?
Si Dios no hubiera ayudado
ya hace tiempo fuera muerto.
Cuando creí que rodaba
Dios me aguantó del cabresto
y en medio de los corcovos
fue Dios mismo mi aparcero.

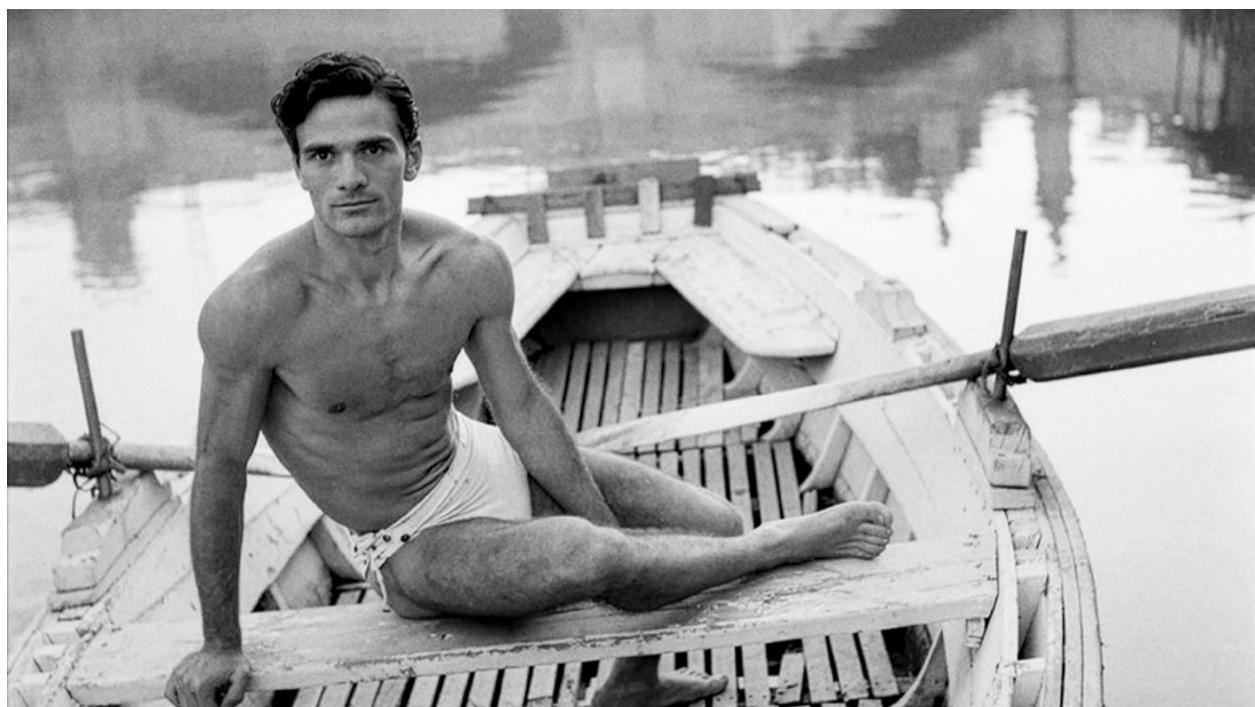
6. ¿Habrá con Dios acomodo
pa juzgar contra el derecho?
Ellos tientan injusticias
y condenan a los buenos.
Pero es Dios nuestra enramada
que ha de servirnos de techo
cuando pague a los culpables
las picardías que han hecho.

Mamerto Menapace, *Salmos criollos*, Buenos Aires,
Patria Grande, 1977.



“LA REPETICIÓN ES UN RITO”

Poemas de Pier Paolo Pasolini (1922-1975)



Versos del testamento

La soledad: hay que ser muy fuerte
para amar la soledad; hay que tener buenas piernas
y una resistencia fuera de lo común; hay que evitar
resfrios, influenza y anginas; no se debe temer
a rapiñadores o asesinos; si toca caminar
toda la tarde o quizá toda la noche,
hay que saber hacerlo sin pensar mucho; sentarse no se puede,
especialmente en invierno, con el viento sobre la hierba mojada
y con las piedras entre la basura húmedas y fangosas;
no hay ninguna gratificación, de eso no hay duda,
salvo la de tener por delante un día y una noche
sin deberes o límites de ningún género.

El sexo es un pretexto. Por muchos que sean los encuentros
—incluso en invierno, por las calles abandonadas al viento,

entre las pilas de basura contra los edificios lejanos,
suelen ser muchos— no son sino momentos de la soledad;
cuanto más caliente y vivo es el cuerpo gentil
que unge de semen y se va,
más frío y mortal alrededor es el dilecto desierto;
es este quien llena de alegría, como un viento milagroso,
no la sonrisa inocente o la turbia prepotencia
del que después se va; él se lleva una juventud
enormemente joven, en esto es inhumano,
porque no deja rastros, o mejor, deja solo una traza
que es siempre la misma en todas las estaciones.
Un muchacho en sus primeros amores
no es otra cosa que la fecundidad del mundo.
Y el mundo llega con él: aparece y desaparece,
como una forma que cambia; quedan intactas todas las cosas,
y tú podrás recorrer media ciudad, no lo encontrarás más;
el acto se ha cumplido; la repetición es un rito. De donde

la soledad es todavía más grande si una multitud
espera su turno: crece en efecto el número de desapariciones
—el irse es huir— y lo siguiente incumbe al presente
como un deber, un sacrificio al deseo de muerte.
Envejeciendo, sin embargo, el cansancio comienza a sentirse,
en especial en el momento en que apenas ha pasado la hora de
la cena:
para ti no ha cambiado nada; entonces, por poco no gritas o lloras;
y eso sería enorme si no fuese, precisamente, solo cansancio,
y quizás un poco de hambre. Enorme, porque quería decir
que tu deseo de soledad no podría ser jamás saciado,
y entonces ¿qué te espera, si lo que no es considerado soledad
es soledad verdadera, aquella que no puedes aceptar?
No hay cena o almuerzo o satisfacción en el mundo
que valga una caminata sin fin por las calles pobres
donde hay que ser desgraciados y fuertes, hermanos de los perros.

Reglas para una vida inventada

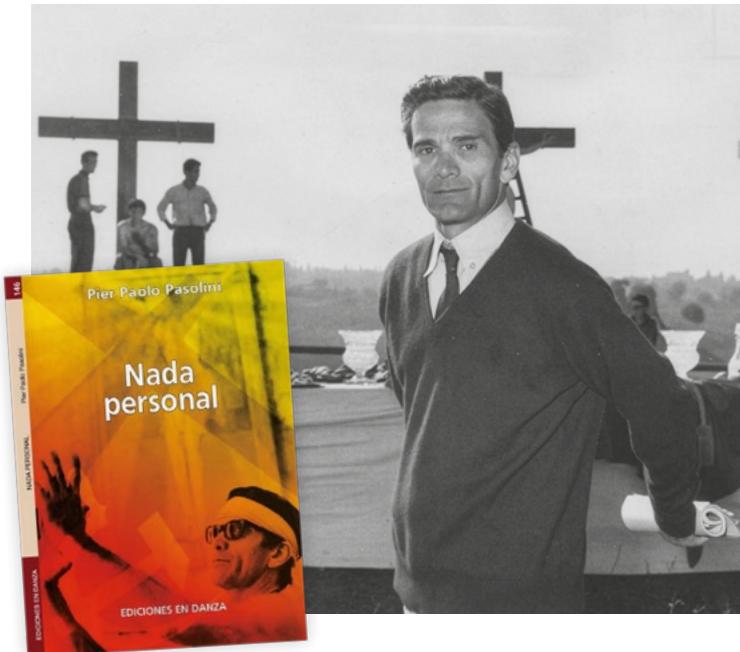
Aun en trance, viviéndola totalmente fuera de sus límites,
como un ratón que busca, salido de su agujero,
aun en ese caso, la vida se refleja en sí misma;
y es inútil ser santos; se vuelve a masticar el mismo bocado,
nos revolvemos en el mismo fango, si es cuestión de fango.
Seguí adelante, mientras el universo se volcaba en mi vida.
No sucedía nada, en realidad,
porque yo estaba al mismo tiempo ANTES y DESPUÉS de esa historia
que hacía de aquel atento observador un muchacho pobre,
destinado como un perrito a precoces experiencias,
tiernamente sediento de ganancias.
El aire volvió a dominar con sus cosas de aquí
que eran los signos del universo: un vago olor de verano

en el agua; en las piedras antiguas. Luego fue la costumbre
la que condujo al animal a su madriguera: donde ahora se encuentra.
Querría decir a ese pequeño fantasma, lleno de la esperanza
con la que un caníbal observa a su víctima:
“Rebélate contra tus malditos patrones, sobre quienes
deberías saber muchas más cosas que yo”; y en cambio
pienso que aquella boca no sirve para otra cosa
que para besar. Castidad e incontinencia son la misma cosa
para quien se ha salido de la vida para reecontrársela después;
pero es lindo estar en trance, aunque sea inútilmente.

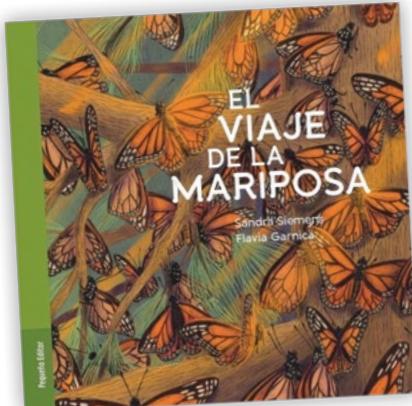
Análisis tardío

Ya sé, ya sé que estoy en el fondo del hoyo,
que todo lo que toco ya lo he tocado;
que soy el prisionero de un interés indecente;
que cada convalecencia es una recaída;
que las aguas están estancadas y todo sabe a viejo;
que incluso el humorismo forma parte del bloque inamovible;
que no hago otra cosa que reducir lo nuevo a lo antiguo;
que no intento siquiera reconocer quién soy;
que he perdido incluso la antigua paciencia del orfebre;
que la vejez muestra, por impaciencia, solo las miserias;
que no saldré de aquí por más sonrisas que haga;
que voy de arriba abajo por la tierra como bestia en una jaula;
que de tantas sogas que tengo termino por tirar de una sola;
que me gusta embarrarme porque el barro es materia pobre y
por lo tanto pura;
que adoro la luz solamente si es sin esperanza.

Traducciones de Jorge Aulicino.
En *Nada personal* (Ediciones en Danza, 2016).



Pier Paolo Pasolini fue poeta, narrador, cineasta y uno de los intelectuales más agudos de la Italia del siglo XX. Su obra —de *Accattone* y *Mamma Roma* a *Saló*— exploró la marginalidad, el poder y la cultura popular con una mirada crítica y siempre incómoda. Pasolini fue asesinado en Ostia el 2 de noviembre de 1975, en un crimen rodeado de controversias y versiones contradictorias. En 2025 se cumple el 50º aniversario de su muerte, una fecha que reactiva el interés por su obra y por el modo en que su pensamiento —crítico, feroz, profundamente contemporáneo— sigue iluminando las tensiones culturales y políticas del presente.



RECOMENDACIÓN *El viaje de la mariposa*

Sandra Siemens y Paula Garnica

Pequeño Editor

En este libro-álbum, Sandra Siemens emprende una travesía educativa y poética a través de la naturaleza, ilustrando con delicadeza la metamorfosis de la oruga que se convierte en mariposa y luego recorre miles de kilómetros para asegurar la continuidad de su especie. La narración se abre con la aparente fragilidad del insecto, y sin embargo nos lleva a descubrir su extraordinario recorrido: el paso de oruga a crisálida, la virtud transformadora del capullo, el vuelo libre en un cielo que la llama a migrar. Lo que distingue a este texto es su capacidad para equilibrar información científica —cómo la mariposa se nutre de una planta venenosa para otros, cómo se lanza a una migración que cubre más de cuatro mil kilómetros— con una mirada humana que se maravilla ante ese prodigo. El estilo de Siemens no busca abrumar con datos, sino abrir ventanas a la contemplación: invita a mirar, a preguntarse: “¿cómo puede un ser tan frágil atravesar continentes?”, y: “¿quién le enseña a vivir su vida extraordinaria?”. Las imágenes de Flavia Garnica acompañan ese vuelo narrativo con una paleta que parece sacudida por el viento y al mismo tiempo atenta a los pequeños detalles de la naturaleza. El formato —cuarenta páginas, 23 x 23 cm, a todo color— lo convierte en un objeto que da gusto sostener y hojear. Aunque está dirigido a lectores de entre 6 y 12 años, el libro funciona también para adultos que desean recuperar ese asombro infantil ante lo que sucede “ahí afuera”. Resulta además un buen recurso para que las escuelas o familias trabajen temas vinculados con ecología, ciclo vital, migración de especies y respeto por los procesos naturales.

RESCATE *Las extraordinarias aventuras de Caterina*

Elsa Morante
Gadir

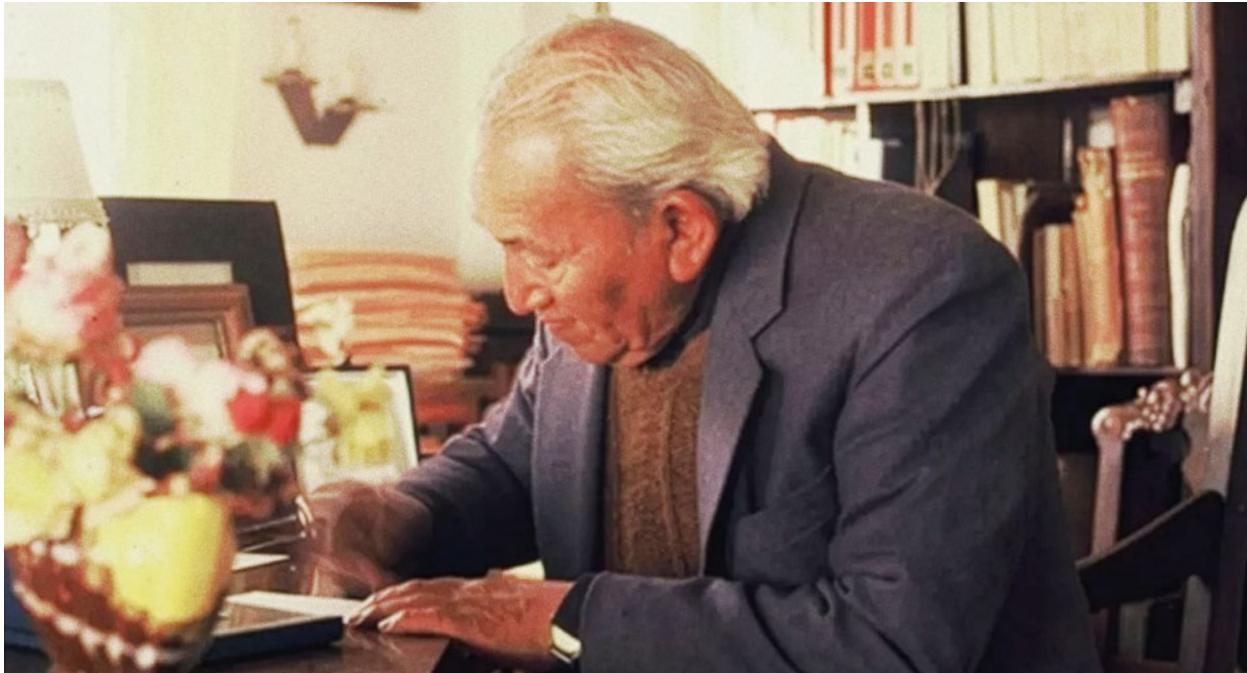
Las extraordinarias aventuras de Caterina, de Elsa Morante, fue publicado por primera vez en 1942, cuando la autora tenía apenas 30 años y todavía no había escrito sus grandes novelas. Este libro breve, compuesto por una serie de relatos enlazados, anticipa ya muchas de las obsesiones que recorrerán su obra posterior: la infancia como territorio de revelación, la imaginación como refugio y la necesidad de narrar para sobrevivir a la realidad. Caterina es una niña que observa el mundo desde los márgenes. Vive rodeada de adultos que no siempre comprenden su manera de mirar ni sus preguntas, y que parecen habitar un universo regido por normas misteriosas. En cada episodio, la protagonista atraviesa una pequeña aventura que, más que externa, es interior: una conversación incompleta, un gesto de ternura, una decepción que no encuentra consuelo. Lo extraordinario, en este libro, no surge del suceso sino de la mirada; es la forma en que la niña transforma lo que ve en relato. Morante escribe con una prosa de apariencia sencilla, pero cargada de matices. La narración se sostiene en una voz cercana a la oralidad, con un ritmo que alterna entre la observación minuciosa y el tono de fábula. Esa elección le permite acercarse a la mente infantil sin idealizarla: Caterina no es una heroína ingenua, sino alguien que busca entender lo que la rodea y que, al hacerlo, ilumina la complejidad de los adultos. Con el tiempo, este libro inicial se ha vuelto una pieza clave para entender el universo literario de Elsa Morante. En su aparente ligereza late una comprensión profunda de la infancia y de la fragilidad humana. En esas pequeñas aventuras —que son, en realidad, descubrimientos— se reconoce la mirada de una escritora que supo hacer de lo cotidiano un territorio de revelación.



Elsa Morante
Las extraordinarias aventuras de Caterina



LETRAS ORIGINARIAS



Domingo Zerpa

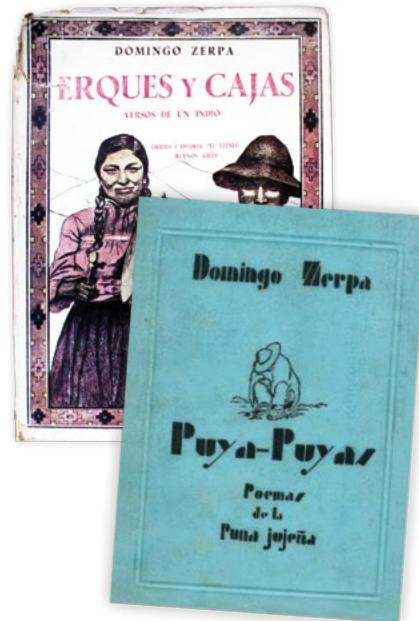
Fue un poeta y docente nacido en 1909 en Runtuyoc, Abra Pampa, provincia de Jujuy. Sus poemas retratan los paisajes de la Puna jujeña y la cultura andina, en muchos casos con un fuerte contenido social y denuncialista de las problemáticas existentes en la historia económica y social de Jujuy. Murió en 1999. Entre sus libros de poemas figuran *Erques y cajas* (1942), *Ala de rosa y alba de cereza* (1961) y *La Puna al son de las cajas* (1975).

¡Malhaya!

No vuelvo a mi casa,
pa qui vo'a volver
si sé que mi tata
me v'a sobar bien.
La máquina grande
del tren pasajero,
pitiando, pitiando,
dejó con sus ruedas
chancaus mis corderos,
blanqueando los güesos
encima la vía,
lo mismo que polvo
de harina cocida.
La lana con sangre,
con motas redondas;
no sirve siquiera
ni pa hacerse una honda,
ni pa'hilar en puisca

ni mismir en palo;
'ta pior que talega
comíu por gusanos...
¡Malhaya, los hombres
que han hecho tuito esto,
pa matar la hacienda
de los campos nuestros!
¡Malhaya, los gringos!
Pero y han di ver
si no soy guapa
pa voltearlo al tren:
le pongo estas piedras
encima la vía,
y caye antarquita...
la panza p'arriba.

En *Puya-Puyas: poemas de la Puna jujeña*
(Buenos Aires, Linari y Cía., 1933).
Selección: Diego Antico.

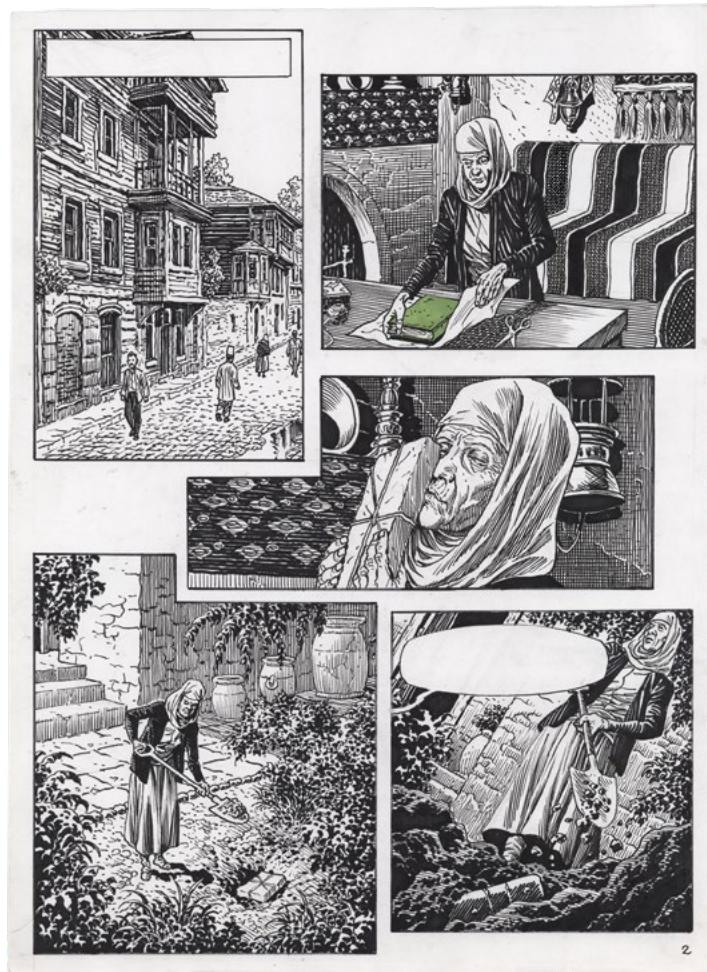


Enrique Alcatena

(Buenos Aires, 1957)

Autodidacta, ha estudiado por cuenta propia a los maestros del grabado y la ilustración decimonónicos y a los grandes autores del cómic estadounidense y argentino. Completó su formación en la perenne academia de la producción editorial como ayudante de Julio César "Chiche" Medrano, colaborador de las editoriales Columba y Récord, a mediados de los setenta. En los últimos años de esa década publicó sus primeras historietas y pronto lo haría en el mercado internacional. A partir de 1982 ingresó en la revista *Anteojito*. Alcatena es probablemente el dibujante más prolífico de nuestro país. Hacer un recuento de sus trabajos publicados es una tarea ardua y con márgenes para la injusta omisión. Se mencionarán sus colaboraciones para DC Comics y para Marvel, así como la fecunda dupla autoral que formó junto al guionista Eduardo Mazzitelli. Pese a una rigurosa ductilidad que le permite trabajar en un espectro muy amplio de géneros, su obra descuelga cuando aborda el campo del género fantástico. Los diseños y la imaginería oriental, el refinado detallismo de sus proyecciones sobre imágenes históricas y de las mitologías y cosmogonías universales revelan la pasión creadora que destilan su línea y sus composiciones, tanto como el hipnótico e implacable ritmo narrativo de sus historietas. Alcatena ha donado a la Biblioteca Nacional páginas originales de series enteras de algunos de sus primeros títulos y de su colaboración con Mazzitelli, y obras tan recientes como su último libro, *El Khidr* (con guión de Abdul Wakil Cicco, 2025), que recupera la memoria histórica de los sufís en Estambul.

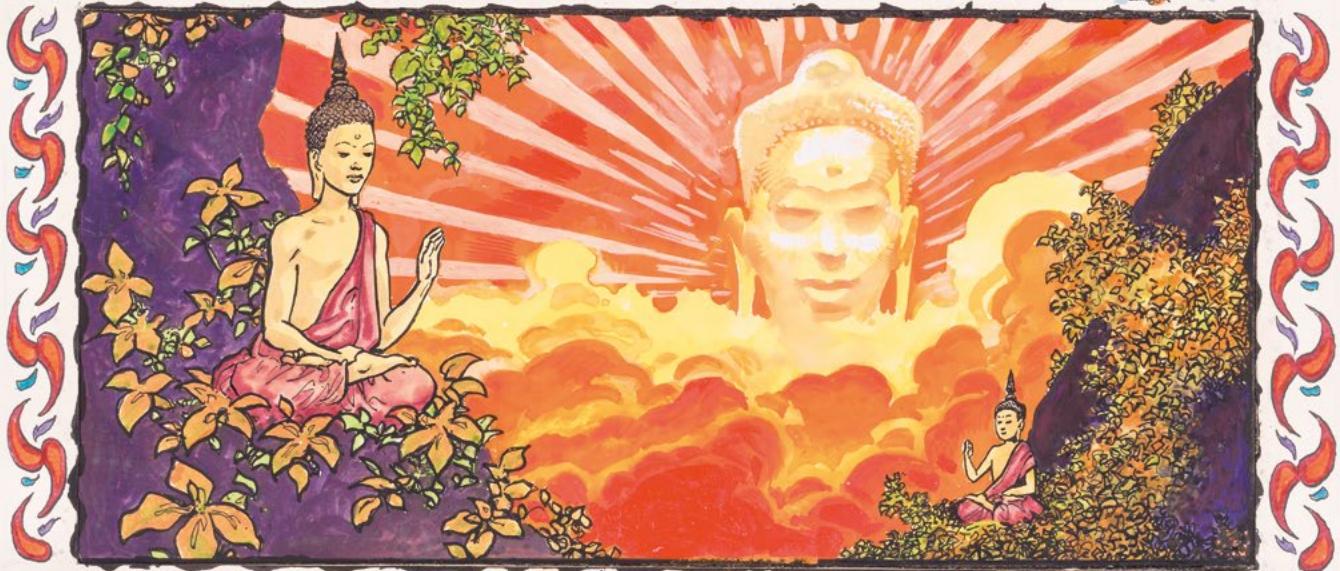
José María Gutiérrez



El Khidr, 2025. Tinta, 36 x 26 cm.

Kassim y el Genio.
Técnica mixta, 39 x 33 cm.
Publicado en *Anteojito*,
nros. 1125 a 1132, 1986.

¿CÓMO DESCRIBIR CON PALABRAS UNA BELLA MELODÍA? ¿CÓMO LLEVARLA A IMÁGENES? CAMPOS DE NUBES QUE EL SOL PINTA DE ORO IMPALPABLE, UN AMANECER EN SERENAS MONTAÑAS... ESO IMAGINABAN LOS NAGAS...



19,1 cm

EDICIONES BN

Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura

Alberto Ure, edición a cargo de María Moreno. Prólogo de Cristina Banegas, 2012.

Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura reúne una parte sustancial de la obra crítica de Alberto Ure, una voz que incomodó por igual al teatro, a los medios y a la clase política con su modo de leer la escena argentina. La edición, preparada por María Moreno, recupera textos dispersos en revistas y cuadernos de trabajo e intervenciones públicas, y permite seguir el hilo de un pensamiento que nunca se conformó con las respuestas fáciles. A lo largo del libro aparecen los temas que definieron la mirada de Ure: el rol del director como figura de poder, las tensiones entre producción y creación, el impacto de los discursos políticos en las prácticas culturales y la manera en que la escena local metaboliza sus crisis. Sus textos, muchas veces escritos al calor del momento, funcionan hoy como claves para entender no solo el teatro sino los modos en que un país se narra a sí mismo. El prólogo de Cristina Banegas ilumina la dimensión afectiva y profesional de esa influencia, mientras que la curaduría de Moreno aporta continuidad y contexto sin suavizar las aristas del autor. El resultado es un retrato amplio y vigente de un intelectual que convirtió la crítica teatral en una forma de intervenir en la vida pública.



Officium parvum gothicum. Libro de horas de Guillaume de Montbleru

Análisis codiciológico, heráldico, iconográfico y estilístico, Francisco Corti, 2008.

El Libro de horas de Guillaume de Montbleru, finalizado en Bruselas a mediados del siglo XV, es una de las piezas más delicadas y antiguas conservadas por la Biblioteca Nacional. Su llegada a la institución en el siglo XIX marcó el ingreso de un manuscrito cuya calidad artística y estado de preservación lo ubican entre los ejemplos más refinados de la iluminación gótica tardía. La edición de la colección Reediciones & Antologías retoma el trabajo que Francisco Corti desarrolló hacia fines de la década de 1980, cuando logró reconstruir la historia temprana del volumen: quién encargó su realización, quién lo tuvo en sus manos por primera vez y en qué contexto se produjo. Ese estudio también permitió reconocer a los artistas responsables de las miniaturas y ornamentaciones, algo excepcional en manuscritos de esta época, donde las intervenciones suelen permanecer anónimas. El análisis de Corti se detiene en la estructura del códice, en sus marcas de lectura y en los signos que revelan modos de uso vinculados a la práctica devocional privada. A través de su lectura se abre, además, una ventana a los talleres flamencos del período, donde la precisión técnica y la sutileza narrativa convivían con un sistema de patronazgo que garantizaba la circulación de estas obras entre familias de alto prestigio. Esta edición permite dimensionar el valor histórico, artístico y simbólico del manuscrito, y al mismo tiempo ofrece un recorrido accesible por un universo donde la palabra y la imagen funcionaban como formas de memoria, de oración y de representación social. El *Officium parvum gothicum*, así presentado, recupera su lugar como una pieza clave para pensar la cultura visual y la espiritualidad del siglo XV.



Todos los libros de Ediciones Biblioteca Nacional pueden adquirirse en La Librería, Av. Las Heras 2597. Lunes a sábados de 10 a 19 hs.

La Escuela Nacional de Bibliotecarios lanza una nueva diplomatura en conservación documental

La Escuela Nacional de Bibliotecarios anunció la apertura de la *Diplomatura en conservación de acervos documentales en bibliotecas y archivos*, que comenzará a dictarse en abril de 2026.

La propuesta amplía la oferta académica de la institución con un programa orientado a la preservación, conservación y gestión del patrimonio documental, en respuesta a la creciente demanda de especialización en el sector bibliotecario y archivístico.

La diplomatura—presencial y gratuita—se desarrollará a lo largo de un año y comprende seis módulos temáticos que combinan clases teóricas, prácticas, talleres y actividades en distintos espacios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. El cuerpo docente estará integrado por especialistas de la propia Biblioteca y de instituciones referentes en conservación, archivística y ciencias de la información. El plan de estudios incluye principios de conservación, diagnóstico de colecciones, condiciones ambientales, manipulación y almacenamiento, técnicas de estabilización y gestión de planes de emergencia, además de los marcos éticos y normativos que orientan la preservación del patrimonio documental.

La propuesta está dirigida a bibliotecarios, archivistas, conservadores, técnicos de museos, restauradores y profesionales del campo del patrimonio cultural, así como a estudiantes avanzados que busquen profundizar su formación en preservación de documentos y colecciones.



Abre la inscripción para el curso virtual de Introducción a la Teoría de la Encuadernación

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno abrió la inscripción al curso *Introducción a la Teoría de la Encuadernación*, una propuesta virtual y autogestionada que recorre la historia de la encuadernación desde los primeros formatos del libro hasta las prácticas contemporáneas. El curso podrá realizarse desde el 11 de noviembre de 2025 hasta el 28 de febrero de 2026 a través del campus virtual de la institución.

La capacitación está dirigida a quienes deseen incorporar conceptos fundamentales para comprender la evolución de las estructuras de encuadernación y los cambios técnicos que dieron forma a los modelos actuales. Consta de diez clases de dos horas y media cada una, que deben aprobarse para acceder a instancias formativas superiores.

El curso es además obligatorio para quienes quieran inscribirse en la *Diplomatura en Encuadernación de Libros*, dictada por la Biblioteca Nacional y coordinada por el docente Andrés Casares. La diplomatura se organiza en tres niveles de formación teórico-práctica:

Encuadernador amateur: tres trimestres durante el primer año.

Oficial encuadernador: tres trimestres durante el segundo año.

Maestro encuadernador: siete trimestres a lo largo de dos años y medio.

Una vez aprobado el curso virtual, los participantes podrán inscribirse en la diplomatura. La información detallada sobre requisitos, calendario académico y cursada será publicada próximamente.





BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO