

CUADERNO DE LA BN



Infieles

De escritores que pintan o pintores que escriben



FUNDACIÓN CULTURAL
ALAMEDA DEL PRADO

CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.
Año 6 N° 29
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

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, Eugenia Santana Goitia

Jefe del Departamento de Diseño

Alejandro Truant

Diseño

Máximo Fiori

Director de Producción de Bienes y

Servicios Culturales

Martín Blanco

Tapa

Pintura de Daniel Santoro intervenida por

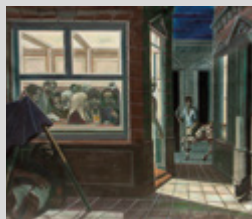
Máximo Fiori

SUMARIO

6

Infieles

Una reflexión sobre límites y desbordes de las artes plásticas en el Museo del libro y de la lengua.



10

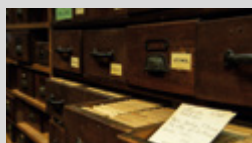
Un banquete en la Biblioteca

Ediciones Biblioteca Nacional acaba de editar el primer volumen de entrevistas de Guillermo Saavedra en su programa de radio.

11

Encuentro Nacional de Catalogadores

1350 personas de todo el mundo inscriptas en la octava edición de las jornadas.



14

Aventuras del tercer sexo

El Archivo *Crónica* conserva entre sus materiales relatos sobre la trayectoria de un grupo de performers travestis en la Argentina de la década del 70.



22

Tintes naturales

Desde el Centro de Pueblos Originarios se reflexiona sobre apuntes del naturalista Clemente Onelli en torno a las tejedoras nativas.

24

Pánico escénico

Una exploración sobre el Grand Guignol argentino en materiales del acervo de la BN.

28

Lecturas

"Del ensayo como forma de vida", por Martín de Grazia; relato de Amparo Dávila; poemas de Cristina Peri Rossi.



36

Eventos

El verso argentino.

37

Efemérides de Archivos

Nace Enrique Oliva.



38

Historieta

Sergio Lángier (Buenos Aires, 1959).



STAFF

Como la pintura, así es la poesía

Cuando los antiguos habitantes del territorio que hoy conocemos como Cerro Colorado, en Córdoba, durante un milenio y medio dibujaban con tinturas escenas de cacería, rituales e incluso los combates contra los españoles en las cavernas, estaban produciendo una narración gráfica que prefiguraba el nexo entre imagen, escritura y relato. *Ut pictura poesis* era la fórmula con que Horacio, el poeta latino, condensaba ese dilema en los albores de nuestra era. Todas las culturas tradicionales, desde los mayas a los egipcios y desde los chinos a los hititas, consideraron ese vínculo como la clave de bóveda de la formulación del mundo. Solo la modernidad, con el predominio del texto, enfatizó la escisión que con los siglos consolidó la autonomía de ambos registros. Sin embargo, artistas que escriben o escritores que pintan persisten en suturar esas líneas asintóticas que discurren en nuestra percepción, que, sujeta a la hegemonía del ojo, las anuda. Fieles a ese propósito, cometen la infidelidad gozosa de alumbrar nuevos sentidos incurriendo en disciplinas que se complementan en sus obras. La exposición *Infieles* del Museo del libro y de la lengua ofrece la posibilidad de reformular, con visos de restañación, ese vínculo prodigioso entre imagen y texto, reabriendo la pregunta por las formas en que concebimos y modulamos nuestra presencia en el orbe humano.

Guillermo David

Director de Cultura de la Biblioteca Nacional

BREVES



Donación del Programa Sur a la BN

La Biblioteca Nacional recibió 166 obras de escritoras y escritores argentinos traducidas a diversos idiomas. Esta es la tercera donación desde el inicio del intercambio entre la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, que permite incorporar al acervo de la Biblioteca Nacional ejemplares traducidos de todos los títulos del Programa Sur.

Participaron en el acto de entrega y recepción de los ejemplares en la Biblioteca Nacional la directora de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, Paula Vázquez, la subdirectora de la Biblioteca Nacional, Elsa Rapetti, y el director nacional de Coordinación Cultural de la Biblioteca, Guillermo David.

Entre los ejemplares donados a la institución, se encuentran clásicos argentinos como *Don Segundo Sombra*, traducido al bengalí, o *El Aleph*, al montenegrino, además de 53 publicaciones de escritoras, lo que refleja una tendencia creciente en la traducción de autoras argentinas en los distintos mercados de lengua debido a la calidad y variedad de sus obras.



Concurso de becas de investigación "Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno"

Con el objetivo de incentivar nuevos trabajos, la Biblioteca Nacional invita a presentar proyectos de investigación que se propongan abordar el patrimonio archivístico de la institución, esto es, sus archivos personales y/o de entidades, las colecciones documentales, así como el archivo histórico de la propia Biblioteca Nacional.

Los fondos documentales de origen privado se vinculan, principalmente, a personalidades e instituciones relevantes de la vida política, intelectual y cultural de la Argentina. En términos temporales, el acervo se concentra en el período que va desde fines del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI. Respecto del fondo Biblioteca Nacional, su documentación da cuenta del funcionamiento institucional en sus diferentes líneas de trabajo a lo largo del tiempo, desde sus inicios en el siglo XIX hasta la actualidad.

Al tratarse de diferentes obras, personalidades, temáticas y períodos, se propone un enfoque amplio, abierto a las distintas disciplinas del conocimiento (incluyendo la archivística), apelando siempre al estudio de alguno/s de los fondos que se encuentran a consulta pública dentro del listado de archivos y colecciones que ofrece el Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional.

Por último, se sugiere precisión en el recorte del proyecto de investigación y la selección puntual de alguno/s de los fondos disponibles para la ocasión.

Recepción de proyectos: del lunes 3 al viernes 7 de octubre de 2022.

Premio: \$ 200.000 (doscientos mil pesos)

Informes: becas@bn.gob.ar

El envío y recepción de los proyectos se realizará entre el lunes 3 y el viernes 7 de octubre de 2022. Deberán ser enviados a becas@bn.gob.ar con el asunto "Proyecto Archivos de la BN". Solo se considerarán entregados y recibidos aquellos que sean enviados antes de la fecha de cierre mencionada previamente.



Convocatoria para *Bibliographica Americana*

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno, a través de su Programa Nacional de Bibliografía Colonial, anuncia una nueva convocatoria de artículos para ser incluidos en el número 18 de *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*. Los trabajos pueden remitirse por correo electrónico a bibliographica.americana@bn.gov.ar hasta el día 20 de julio de 2022 y deberán ajustarse a las normas de publicación que se detallan en: www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica.

Bibliographica Americana recibe y difunde artículos inéditos, reseñas de libros, notas bibliográficas y anuncios de reuniones científicas y publicaciones recientes que abarcan múltiples aspectos de la cultura colonial americana entendida en sentido amplio. Que el análisis de la cultura colonial americana es un terreno fértil para un diálogo interdisciplinario entre la historia, la filosofía, la antropología, la economía y el resto de las disciplinas humanísticas queda manifestado en los contenidos de la revista, que versan sobre la literatura, las artes plásticas, la música, la arquitectura, la educación, la religión, la economía, la administración de justicia, las estructuras de dominación, las prácticas políticas, las relaciones sociales, las poblaciones originarias, los diversos mecanismos de dominación, etcétera.

Los artículos podrán contar con una extensión máxima de veinte páginas (60.000 caracteres con espacios, incluyendo la bibliografía, las notas y los *abstracts*), y deben estar acompañados por una portada donde se indique el/los nombre/s del/los autor/es, la referencia institucional, cinco palabras clave y dos resúmenes (uno en español y otro en inglés). Todos los artículos son sometidos a un arbitraje ciego (referatos internos y externos). Las reseñas de libros podrán contar con una extensión máxima de 14.000 caracteres con espacios.

Comité Editorial BA
Programa Nacional de Bibliografía Colonial
Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(C1425EID), República Argentina
Tel: 54 (011) 4808-6000, int. 1356



La BN realizó visitas a bibliotecas públicas de Córdoba

Del 4 al 7 de abril, de acuerdo a lo establecido en el Plan de Federalización de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la subdirectora Elsa Rapetti y el responsable de la Sede Juan Filloy de la ciudad de Córdoba, Raúl Tamargo, recorrieron las bibliotecas públicas municipales de la provincia de Córdoba. Los objetivos centrales del plan se sustentan en la posibilidad de realizar actividades conjuntas, brindar asistencia técnica y recuperar el patrimonio local de sus autores y autoras para ser incorporado a la bibliografía nacional. Se visitaron la Biblioteca Libro Abierto del Municipio de Villa Allende, la Biblioteca Filomena Rossi del Municipio de Colonia Caroya, la Biblioteca Máximo Astudillo Ceballos de la Municipalidad de Montecristo, la Biblioteca Bartolomé Mitre de la Municipalidad de Alta Gracia, la Biblioteca José Hernández de la Comuna de Villa La Bolsa, la Biblioteca Mariano Moreno de la Municipalidad de Alicia Gigena, la Biblioteca Municipal Las Higueras, la Biblioteca Bernardino Rivadavia de la Municipalidad de Justiniano Posse, la Biblioteca Mariano Moreno de la Municipalidad de Villa María, la Biblioteca Jorge Luis Borges de la Municipalidad de Las Varas y la Biblioteca Almafuerte de la Municipalidad de Arroyito.



Ting

uico
e. tompo
tario
Lundak
Bluedha

ieles

*Escritores que pintan.
Pintores que escriben*

En la muestra que presenta el Museo del libro y de la lengua, se propone una reflexión sobre los límites y desbordes de las artes plásticas y la literatura a partir de obras como las de Silvina Ocampo, César Aira, Charly García, Horacio González, Alejandro Urdapilleta, Jorge Gumier Maier, León Ferrari, Renata Schussheim y Daniel Santoro, entre muchos otros.

Los dibujos de esta página son de Horacio González.



Aunque dentro de un estilo artístico hay compartimentos que presuponemos estancos y sospechamos también que cada uno hace lo que puede y nada más —unos pintan, otros escriben—, la realidad es que hay quienes hacen de las dos cosas. Desbordándose por fuera de los márgenes o las paredes nos encontramos con artistas (en este caso escritores y pintores) que no se conforman con un lenguaje único ni una sola manera de mirar o contar. O tienen tanto que contar que un único medio no les es suficiente. No les alcanza con un solo lenguaje y recurren a otros para expresar, quizás con más facilidad, lo que una sola herramienta no les permite decir. Por eso, nos encontramos en muchos casos con escritores que pintan y con pintores que escriben. Es más, en muchos casos no podemos distinguir dónde acaba el pintor y dónde empieza el escritor o viceversa. “Yo es otro”, dice una de las frases más citadas e interpretadas del poeta francés Arthur Rimbaud. Si bien ninguno de los artistas que se exhiben en esta muestra es contrabandista de armas, podemos sostener que todos le han dado otra vuelta de tuerca al misterio que surge con la creación o, al menos, han abierto el juego a una doble enunciación (en la escritura y la pintura) de sus intenciones, seguridades y dudas artísticas. Felipe Noé en el prólogo de su libro *Antiéstética*, publicado en 1965 y suerte de manifiesto que lo inicia como escritor sostiene: “Forzosamente me equivoco al escribir este libro. Me equivoco porque hablo de cuestiones abstractas y colectivas en relación con una labor concreta e individual; me equivoco porque hablo de una relación de causa y efecto; me equivoco, en definitiva, porque soy pintor y escribo. Por esto, ante todo, pido una disculpa inicial al lector. Este es un libro sobre pintura escrito por un pintor. Y, como se sabe, esto comúnmente no es tolerable”. Noé se hace cargo de un clima o espíritu de época, donde no era común y esperable que los pintores expresaran sus ideas por escrito o “se pusieran a pensar” sobre su objeto de estudio. Noé no acepta el equívoco, es más, lo enfrenta

y comienza así una continua reflexión escrituraria sobre el arte, que buscará desmalezar algunos caminos y dar batalla a algunos dogmas imperantes en el campo artístico, como sostiene Lorena Alfonso.¹

Retrocediendo un par de décadas, aunque sin intención alguna de hacer historiografía y resumiendo a los ponchazos, podemos decir que la revista *Arturo*, que se publicó a mediados de la década del cuarenta, puede ser un antecedente de la mixtura entre los dos campos. Un solo número le bastó en aquel entonces para transformarse en una referencia de la discusión sobre arte y poesía.

El tiempo pasa y ya en el comienzo del siglo XXI van a florecer una cantidad importante de revistas y editoriales que conectan ambos mundos: las revistas *Ramona* (Roberto Jacoby es un planeta en este sistema solar), *Mancilla, Segunda Época* y *El Flasherito*, y las editoriales Mansalva, Eloísa Cartonera, Ivan Rosado y la más reciente Caracol, por mencionar solo algunas experiencias que trafican nombres de las dos disciplinas.

En esta muestra desplegamos unos de los múltiples —y arbitrarios— recorridos por el conjunto de escritores o pintores que visten la doble camiseta. Por eso, infieles o poliamorosos, según la dominación exculpadora del presente, los artistas y escritores no aceptan el peso pesado de una vocación exclusiva y se sumergen gozosamente en otras disciplinas. Horacio González, historietista; Gabriela Cabezón Cámara, ornitóloga *amateur*; Manuel Mujica Lainez, vestuarista; ¿por qué deberían ser siempre uno mismo? Estos escritores son los Leonardo da Vinci de hoy, menos obedientes al dominio anatómico del cuerpo humano y a extraer su paleta de los jugos de la naturaleza. Sus recursos son tanto industriales como prevenientes la cartuchera escolar y del costurero materno, de la propia cosecha como del plagio. ■

1 En “El pintor como escritor”, catálogo de la muestra *Noé Mirada prospectiva*, 2017.






Artistas que participan de la muestra: César Aira, Osvaldo Baigorria, Sergio Bizzio, Gabriela Cabezón Cámara, Ricardo Carreira, Ulises Conti, Washington Cucurto, León Ferrari, Francisco Garamona, Charly García, Horacio González, Jorge Gumier Maier, Guillermo Iuso, Roberto Jacoby, Fabio Kacero, Fernanda Laguna, Osvaldo Lamborghini, Miguel Ángel Lens, María Luque, Paula Maffa, Nacho Marciano, Naty Menstrual, Nicolás Moguilevsky, Manuel Mujica Láinez, Felipe Noé, Fernando Noy, Leticia Obeid, Silvina Ocampo, Micaela Piñero, Daniel Santoro, Renata Schusheim, Eduardo Stupía, Daní Umpi, Alejandro Urdapilleta, Ral Veroni.



Charly García, Osvaldo Lamborghini, Nacho Marciano, Naty Menstrual y Renata Schusheim.



UN BANQUETE EN LA BIBLIOTECA

Ediciones Biblioteca Nacional acaba de editar el primero de cinco volúmenes que reunirán una selección de las entrevistas que realizó Guillermo Saavedra a destacadas personalidades de la cultura en su programa de radio *El Banquete*. Aquí, una reflexión del autor ante el trabajo de desgrabación y compilación de los materiales.

Entre 1997 y 2005, tuve en FM La Isla un programa de radio llamado *El Banquete*, por donde pasaron algunas de las voces más representativas de la cultura argentina. Durante dos horas, un único entrevistado desgranaba en la charla sus saberes e intuiciones, compartiéndolos con un puñado de fieles oyentes. Cada vez que era posible, se sumaban a la escena uno o dos columnistas que venían a hablar de algún tema ajeno al que se estaba tratando con el entrevistado central. Las únicas pausas eran para las tandas institucionales de la radio (la publicidad paga era casi inexistente) y por la música, que era elegida por mí, a veces de acuerdo a los gustos del entrevistado. Todo estaba jugado al azar objetivo de la conversación y el presente se colaba como podía, con su persistencia de gota horadando la piedra de nuestras intenciones de eternidad.

Tuve la precaución de grabar esos programas en numerosos casetes que guardé celosamente en dos cajoneras. Pero nunca lograba encontrar el momento de rescatarlos de su ostracismo analógico: ¡esos aproximadamente 350

programas de dos horas cada uno exigían unas 700 horas de trabajo para transmigrar a la inmaterialidad digital! Entre todas las desgracias que trajo la pandemia, la disponibilidad de un tiempo robado a la por entonces imposible vida en común fue un regalo inesperado. Comencé entonces a digitalizar esos audios y comprobé con entusiasmo que la gran mayoría de las cintas estaba en perfecto estado. Pero que durmieran en casetes o vegetaran en un disco externo en un cajón de mi escritorio solo implicaba un cambio de estado físico: era necesario ponerlos a disposición de los demás. Así fue como, a mediados de julio de 2020, le comuniqué a Guillermo David, por entonces ya director de Cultura de la Biblioteca Nacional, mi intención de donar ese acervo a esta institución.

Guillermo consideró que ese esfuerzo merecía no solo ser amparado en la Audioteca de la casa. Así fue como, además del laborioso trabajo de digitalización que aún transcurre, surgió la idea de llevar al libro las cincuenta entrevistas más relevantes por la calidad de los invitados y el interés de lo conversado.

Fruto de esa decisión, es este primer volumen –serán cinco en total– con las primeras diez entrevistas a Ricardo Piglia, Arturo Carrera, David Viñas, Ana María Shua, Daniel Divinsky, Luis Felipe Noé, Maitena Burundarena, Astor Piazzolla, Abelardo Castillo y Juana Bigozzi.

Para recrear por escrito esa realidad imprevisible y efímera, la de una emisión en vivo, eché mano de mi experiencia como actor, lector y editor de teatro. Porque es sin duda una situación teatral la que se da en un programa de radio, con sus agonistas principales, sus personajes secundarios, sus partiquinos y sus bambalinas. Busqué entonces recrear por medio de concisas acotaciones entre paréntesis —lo que en la escritura dramática se denomina didascalias— las diferentes incidencias de cada emisión, incluidos sus inevitables yerros y malentendidos. Y, en lo que atañe a la conversación propiamente dicha, intenté un equilibrio entre la frescura, espontaneidad e imperfección del habla y la corrección gramatical a ultranza. Porque, si bien es cierto que una transcripción depurada de los matices del habla puede llegar a desnaturalizarla, también lo es que, volcada literalmente, con todos sus ripios, su lectura suele tornarse farragosa.

Revisitar estas grabaciones después de tantos años tuvo para mí un efecto gozoso y perturbador al mismo tiempo. En su fantasmal persistencia, las voces de los entrevistados y la mía propia ostentan una actualidad y al mismo tiempo un anacronismo que las vuelven simultáneamente próximas y remotas. Mis propios pareceres y mi entusiasmo inquisitivo de entonces y, muy especialmente, la densidad intelectual y creativa de los entrevistados son deudores de un presente que no nos pertenece y resuenan en estas transcripciones con el signo insoslayable de una época concreta, de la que aún persisten algunas de sus consecuencias, pero que ya no es esta.



El primer volumen estuvo a la venta en el stand de Ediciones Biblioteca Nacional en la reciente Feria del Libro y ahora también se puede adquirir en la librería que la Biblioteca tiene sobre la avenida Las Heras, casi esquina Agüero.

Por otra parte, los audios de las diez entrevistas están disponibles como podcasts en Spotify.

Toda mi gratitud para Juan Sasturain, Guillermo David y el magnífico equipo de Ediciones Biblioteca Nacional, sin cuyo apoyo este proyecto no hubiese sido posible. Y también para Laura Giussani, Eduardo Stupía, Mariana Amato y Martín De Grazia, que aportaron sus valiosos testimonios a este primer volumen.

Es un gran orgullo que los ecos de aquel entrañable programa hecho “por amor al arte” (ninguno de quienes lo hacíamos cobró jamás un centavo) sigan sonando ahora, amparados por una casa que honra la cultura argentina de la mejor manera posible: con todos y para todos. ■

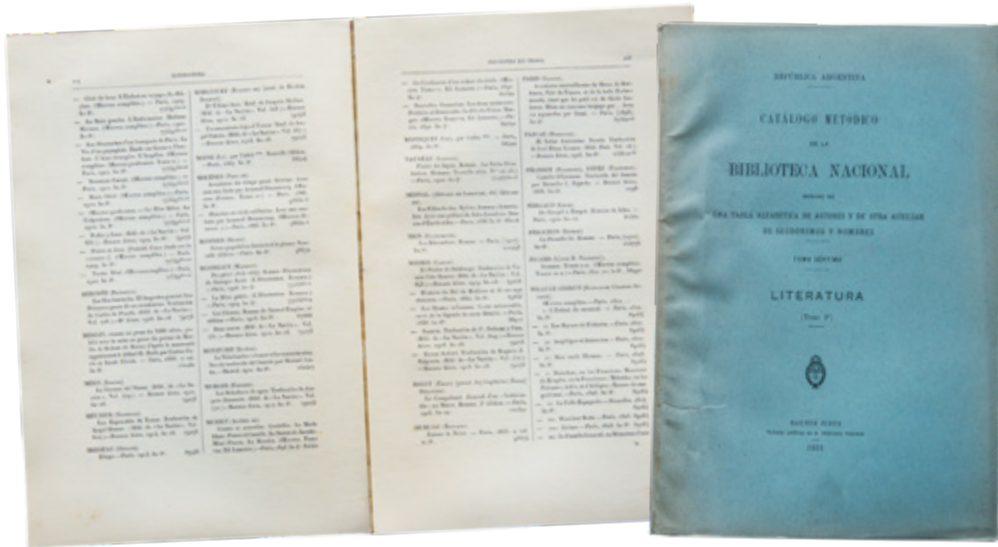
Guillermo Saavedra



1350 personas de todo el mundo inscriptas en el Encuentro Nacional de Catalogadores

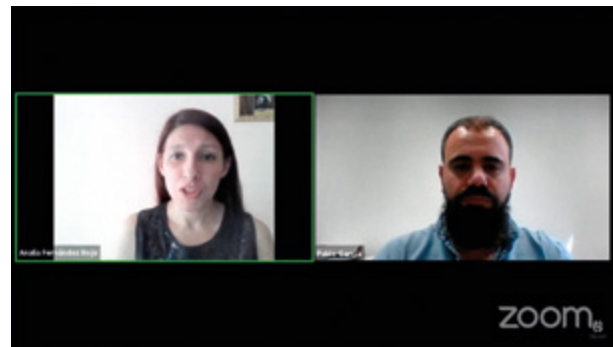
Sobre el cierre del año pasado, la BN celebró la octava edición de las jornadas bajo el lema “Tratamiento y organización de la información para dinamizar los servicios técnicos”. Hoy la totalidad de los trabajos presentados pueden consultarse en el canal de YouTube de la institución.

Entre el 1 y el 5 de noviembre de 2021 la Biblioteca Nacional Mariano Moreno celebró el VIII Encuentro Nacional de Catalogadores, en esta oportunidad bajo el lema “Tratamiento y organización de la información para dinamizar los servicios técnicos” y con el auspicio de la Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina (ABGRA), la Sociedad Argentina de la Información (SAI), la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP), la Red Nacional de Asociaciones de Bibliotecarios de la República Argentina (RENABIAR) y la Red de redes de información. Desde sus primeras ediciones, el Encuentro ha tenido como objetivo principal colaborar con la formación y la actualización profesional de los bibliotecarios e instituciones de la Argentina y de Latinoamérica. La BNMM entiende la importancia del trabajo conjunto a nivel local, nacional e internacional cuando se trata de abordar los numerosos temas vinculados con la labor bibliotecológica y apunta a generar instancias de cooperación inclusivas y federales.



La subdirectora Elsa Rapetti, Analía Fernández Rojo y Bárbara Durante en la conferencia inaugural del encuentro.

Pablo García, director nacional de Coordinación Bibliotecológica, junto a Analía Fernández Rojo en el cierre del evento.



A causa de la pandemia de coronavirus, se optó por la modalidad virtual para el desarrollo del Encuentro, que contó con ponencias, conferencias magistrales y talleres. Lejos de impactar en la calidad del evento, la virtualidad facilitó la participación de especialistas e instituciones de toda la República Argentina y de varios países del mundo: se inscribieron en total 1350 personas de Argentina, Brasil, México, Colombia, Uruguay, Perú, Ecuador, España, Bolivia, El Salvador, Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba, Paraguay, Venezuela, República Dominicana, Portugal, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Chile y Francia. La programación contó con la presencia de nueve bibliotecas nacionales: de Chile, Perú, Paraguay, Uruguay, España, México, Colombia y Francia, y con la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

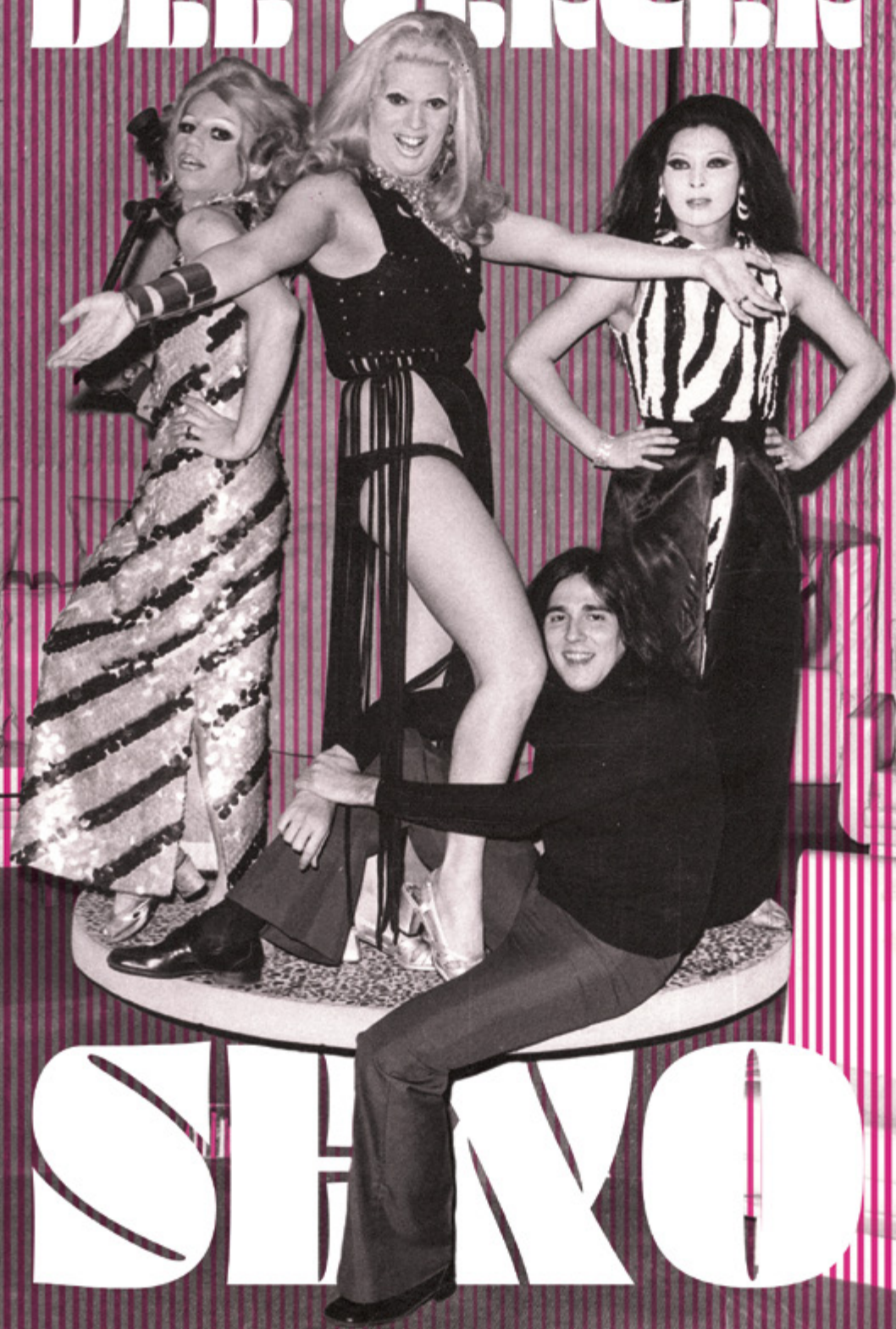
Cuatro de estas bibliotecas estuvieron a cargo de las conferencias magistrales del Encuentro: la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos presentó BIBFRAME, su nuevo modelo de datos de descripción bibliográfica; la Biblioteca Nacional de Francia comentó sus experiencias de transición bibliográfica de acuerdo con normas IFLA y LRM, y las bibliotecas nacionales de México y España disertaron acerca

de la implementación de RDA en sus respectivas instituciones. Por su parte, Nathan Putnam, del Online Computer Library Center (OCLC), se refirió al Fichero de Autoridades Virtual Internacional dentro del ecosistema bibliográfico.

La BNMM trabajó en la edición de las actas electrónicas y en el ordenamiento de los diferentes archivos, de modo que todos están accesibles e interrelacionados en la web y el canal de YouTube de la Biblioteca. ■

Eugenia Santana Goitia

AVENTURAS DEL FERREER



SHKO

A principios de la década del setenta, una compañía de performers travestis de origen brasileño llamada Les Girls, se presentó con éxito en Buenos Aires, pero su historia se remonta a mediados de los sesenta, cuando irrumpió en Copacabana. El Archivo *Crónica*, cedido a la BN en 2014, da cuenta de esa trayectoria disruptiva para la época.

Apoco de comenzar la dictadura militar de Lanusse, aterrizaron desde Brasil siete fabulosas travestis: Ira, Claudia, Teo, Carla, Yeda, Susy y Akiko. La compañía se llamaba Les Girls y era dirigida por el joven Jerry de Marco. En julio y agosto de 1971, se presentaron en Buenos Aires; las revistas *Así* y *Crónica* cubrieron los eventos con lujo de detalles, entrevistaron a lxs artistas y archivaron los recortes y fotos bajo el sello “Hombres vedettes”.

Una noche de diciembre de 1964, en la Galería Alaska de Copacabana, Río de Janeiro, una *troupe* de performers travestis improvisó un espectáculo para salvar el Stop, un club nocturno que estaba a punto de ser declarado en quiebra. Marquesa, Rogéria, Brigitte, Biju Blanche, Gigi Sancir, Manon y Jerry de Marco montaron el escandaloso *International Set* sin grandes expectativas, según recuerda Marquesa en una entrevista concedida a Thiago Barcelos Soliva en 2015. Pero el show fue un éxito. La fila de entrada al boliche “salía de la Galería Alaska y seguía por la Avenida Atlántica” e incluía no solo a la clientela regular de la *boîte* sino a “fulanos y fulanas” que se agolpaban en la puerta para ver a las vedettes. En una semana, las deudas del Stop estaban saldadas. El espectáculo siguió montado durante todo el año. Un tiempo después, y con el empuje de Rogéria (que se convertiría en una vedette estrella en

Brasil y en esa época trabajaba en el canal Río TV), el elenco sumó a Divina Valéria, Carmem, Jean Jacques, Vanda y Carlos Gill. Era el nacimiento de Les Girls.

Aunque el contexto represivo en Brasil se había recrudecido durante la dictadura militar de Humberto Branco, Les Girls fue todo un acontecimiento. Siguiendo la tradición del burlesque, el teatro de revista y la estética musical de Broadway, el argumento de la obra (dirigida por Luiz Haroldo y escrita por Meira Guimarães y João Roberto Kelly, famosos directores de revistas de la época) mostraba a las chicas visitar una detrás de otra el consultorio de un psiquiatra, interpretado por Jerry de Marco, que debía resolver sus problemas de “incongruencia de género” (*sic*). El show fue un éxito rotundo en Río de Janeiro, viajó a San Pablo y a Montevideo y recorrió los clubes clandestinos más candentes de la época durante casi cuatro años seguidos.

Cerca de 1970, el elenco fundacional se disolvió. Según el testimonio de Divina Valéria, cuando Brigitte y Rogéria, las dos estrellas más destacadas, abandonaron el show, la compañía decidió incorporar a Susy Parker, Yeda Brown (que pocos años después sería famosísima en España y amiga íntima de Dalí) y Akiko. Ira Velázquez, Carla Bengston, Thelma Moreira y Claudia Pimenta terminarían de cerrar el elenco de Les Girls, que continuó bajo la dirección de Jerry de Marco.

Les Girls en Buenos Aires

Las primeras fotografías de Les Girls en el Archivo de Redacción de *Crónica*, cedido en comodato a la Biblioteca

Jerry de Marco, director de Les Girls 71 junto al elenco. Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.

Nacional en 2014, datan de abril de 1967. Se trata de una presentación de Les Girls en Montevideo. Las fotografías, que no llevan firma, muestran el escenario al momento del show, a las chicas en sus camarines e incluyen, también, escenas más íntimas, como una foto de lxs performers fumando un cigarrillo antes de montarse. Al dorso de las fotos se pueden leer algunos fragmentos del artículo en el que fueron publicadas: “Estas insólitas vedettes, son hombres. Integran una compañía brasileña de revistas musicales, que anuncia su próximo debut en un teatro de Buenos Aires”. En julio de 1971, con nueva formación y el nombre “Les Girls 71”, la compañía viajó a Argentina. El debut tuvo lugar en Rugantino, un boliche del centro de Buenos Aires en la calle Marcelo T. de Alvear al 600. Según la “Guía para pasar una noche fuera de casa”, publicada por la revista *Panorama* en 1970, se trataba de un psicodélico subsuelo diseñado por un equipo de arquitectos italianos, un “cálido e íntimo refugio con capacidad para mil devotos del jolgorio”. Era la noche del 13 de julio y el periodista Enrique “Quique” Monzón tuvo la idea de celebrar una fiesta de la superstición. En un clima secretista y semiclandestino, lxs espectadorxs ingresaron al lugar sorteando los obstáculos de la mala suerte: luego de pasar por debajo de una escalera, atravesaron la sala hacia sus asientos acompañados bajo paraguas abiertos y, antes de acomodarse, tiraron sal y trozos de espejos rotos al suelo. “El show sorpresa”, tal como había sido vendido a lxs entendidxs pero no advertidxs espectadorxs, bien valió los 1500 pesos de la entrada. El espectáculo fue de escándalo: *strip-tease*, batallas de *lip sync* (“competencias de fonómica”, reza un epígrafe) y sensuales números musicales. El “show travesti” era toda una novedad en Buenos Aires y así lo documenta lx cronista de *Así* en la nota del 17 de julio de 1971 —las notas y las fotos, desafortunadamente, no llevan firma—: la obra, “si bien no puede causar asombro en otros lares, constituye algo nuevo entre nosotros”. En las capitales del Norte el “arte del travestismo” tenía, para mediados de 1960, cierta tradición. Según la publicación de *Así*, el de Les Girls 71 era el primer show de estas características en la capital argentina. De todos modos, lx cronistx no deja de mencionar algunos antecedentes del teatro local: la mismísima Divina Valeria, ex Les Girls que llegó a Buenos Aires junto a una comparsa uruguaya “dispuesto a correr el riesgo de los precursores” (*sic*) —el riesgo, que no aclara, puede referir a la censura, la contravención, la cárcel o el crimen de odio— y “hoy es cotizada estrella en El Cairo”, y Vanessa Nell, que al momento de publicación de la nota se encontraba en plena pulseada legal junto al gremio de Variedades por las amenazas policiales de suspender su show en la *boîte* Can Can. Novedoso o no, lo cierto es que “travesti” era el nombre de un equívoco. Otro tanto ocurre —a menos que una conozca de antemano la existencia de esta fabulosa comitiva o del musical homónimo con Gene Kelly (*Les girls*, de 1957) del que tomaron el nombre— con el nombre de Les Girls: su in-

triga lingüística, que confunde dos lenguas pero no deja de ser perfectamente traducible, es un anticipo de la dificultad para definir su origen. El equívoco idiomático es un adelanto del equívoco sexual. Una de las primeras fotografías de *Así* (1967) lleva el siguiente epígrafe: “Bajo las rutilantes luces del escenario vemos bellas muchachas. No lo son. Con atuendos femeninos, pelucas y ‘maquillaje’, esconden su sexo masculino”. La nota de 1971, un poco más despreciada, tiene como título: “Con el tercer sexo se divierten”. “Hombres vedettes” es el elocuente sello que lxs archivistas de *Crónica* eligieron para reunir todo este material.

El artículo entero es casi una celebración de este equívoco. Distinto de lo que ocurría con las notas sobre transiciones sexogénicas o cirugías de reasignación sexual, en las que el discurso sensacionalista se veía mediado por los discursos biomédico y criminal y las personas trans eran capturadas como “mercancía informativa” (Disalvo, 2021), en el caso de Les Girls el tono de la pluma no tiende a la patologización sino que hace pie, antes bien, en el desparpajo del espectáculo. “El show es de calidad”, dice uno de los epígrafes, “pero lo atractivo es lo otro...”. Los puntos suspensivos, claro, hacen las veces de un guiño al intrigado lector. A lo largo de la nota, donde se reseña la performance del grupo y de cada una de las chicas, una pregunta insiste: “¿Qué es esto?”. ¿Es este show comparable a los del reconocido comediante y actor Jorge Luz, cuyas imitaciones de Tita Merello o Berta Singerman y su personaje “Yuyeta” recorrían con descaro los canales de televisión? ¿Se aplicará el mismo criterio de censura para unos que para otro? ¿Qué diferencia a estos espectáculos?

Lx cronista, que se hace todas estas preguntas, deja el veredicto en suspenso aunque permite adivinar una respuesta. Y es que el interés de esta nota se desplaza del escenario a las calles, del mundo del espectáculo a la existencia cotidiana de las chicas: en efecto, no es lo mismo la parodia del disfraz de mujer en el contexto de humor heterosexual de la TV que la performance (y la vida) trans. Uno de los temas en los que hace hincapié es el de la hormonación que, según dice, “constituye un tema controvertido entre los travestis”:

Mientras algunos —diríamos tradicionalistas— las desestiman totalmente, alegando que la autenticidad consiste en saber vestirse y maquillarse, contemplando únicamente cintas convenientemente apretadas, que ayudan a dar alguna forma; otros, los modernos, aceptan lo que califican como método científico, aunque con la salvedad de que no debe abusarse, para evitar complicaciones para la salud, además de un desarrollo poco propicio a su condición masculina fuera de los escenarios.

No es posible, dice después, “estructurar leyes en torno a la vida ‘no artística’ de los ‘travesti’”. Están las que usan peluca y las que dejan crecer su propio cabello al natural; están las que se tiñen de rubias y usan lentes de contacto



Intérpretes de Les Girls durante el espectáculo. Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.

de colores fantasía y las que se delinean los ojos para resaltar sus cualidades “de nacimiento”; están las que cantan con sus voces graves y las que “afinan forzosamente” el tono. Están, finalmente, las que son mujeres afuera de las tablas y las que “pasan a ser hombres nuevamente con los últimos aplausos del público”, quienes “se sienten plenamente mujer” y quienes “simplemente, trabajan como travesti porque esa es su vocación artística”.

Y, contrariando toda expectativa prejuiciosa que se podría tener sobre una nota escrita en 1971, lx cronista declara:

Pero hay otro tema por discutirse, que escapa a las limitaciones de esta crónica. Y es decidir si no estaremos, realmente, ante mujeres a las que la cirugía debe brindar su respaldo para que superen los problemas que hasta ahora vienen entorpeciendo su normal desenvolvimiento dentro de la sociedad.

Aunque enmarcado en un paradigma biomédico, es atendible el hecho de que el pasaje anterior habla de las cirugías como procedimientos que vendrían a *respaldar*, pero

no a autenticar, la identidad de género. Lx cronistx parece expresar aquí, antes que una mirada espectacularizante, una postura sobre el derecho de las personas trans a vivir una vida libre de violencias. Fragmentos como este permiten observar cierta diferencia en los criterios comunicacionales del medio cuando se trata de cubrir espectáculos, respecto a aquello que se lee en noticias sobre transiciones sexogenéricas o crímenes que involucran a personas trans.

“¿Qué es esto?”. El espectáculo de la intriga sexual

El selecto público de Rugantino había dado el visto bueno con aplausos de pie. El guionista y famoso director de teatro Carlos A. Petit, que estaba entre los convidados, vio allí la oportunidad de negocios de la novedad: “para que el público argentino viera cómo del travesti se puede hacer un arte”. El 3 de agosto, Les Girls 71 se volvió a presentar, esta vez en el teatro El Nacional y como parte del elenco de la revista *Nerón vuelve*, de Francisco Raimundo, y el propio Petit (en 1957, la misma compañía había estrena-

do la elocuente *Nerón cumple*). La incógnita sexual, por supuesto, fue el anzuelo publicitario para la función y el acto de la revista en el que actuó el conjunto brasileño llevó por título “Ellas son ellos”. En la cartelera se leía la insinuante pregunta: “Ellas son ellos... o no?”.

Así estuvo presente para cubrir esta obra y aprovechó la oportunidad para entrevistar a algunas de las integrantes de la compañía en la redacción de la revista. El título de la nota vuelve sobre el equívoco, el gran encanto de la *troupe*: “Los señores bataclanas”. Los pronombres masculinos acompañando nombres femeninos son una constante en cada uno de los artículos; la referencia al grupo es indistintamente “los travesti”, “las chicas”, “las artistas”, “el travesti” seguido del nombre femenino, etc. La inconcordancia sintáctica interesa, obviamente, por lo que advierte: la gran incógnita, el “tercer sexo”, algo para lo que no existe un nombre y que, por lo mismo, ejerce una demoleadora fuerza de atracción.

Durante los ensayos, para perplejidad de *lx* cronista, *lxs* artistas vestían ropas masculinas mientras se movían, caminaban, hablaban y seducían como “consumadas vedettes”. Más intrigante aún era el hecho de que fuesen tratadxs indistintamente con pronombres masculinos o femeninos. Por ejemplo Akiko, la “japonesa fatal” de ojos verdes y protagonista infartante del *strip-tease*, se niega en su entrevista a definirse por “él” o por “ella” y le da lo mismo uno u otro pronombre: “llega un momento en que no tenemos noción de nuestro verdadero sexo en el trato diario”. De Marco, por su parte, aclara que no va a decir los nombres masculinos de las performers, “porque no interesa”.

Las primeras preguntas de la entrevista apuntan a lo mismo: desentrañar el misterio de la identidad de las chicas. Si se ven como auténticas, verdaderas y “despampañantes mujeres”, el espectador hasta podría confundirse, ¡¿cómo podemos saber que los integrantes del elenco son varones?! Todo en este segundo espectáculo, a cargo de productores exitosísimos del teatro de revista argentino y con estrellas como Norma y Mimi Pons, parece bus-

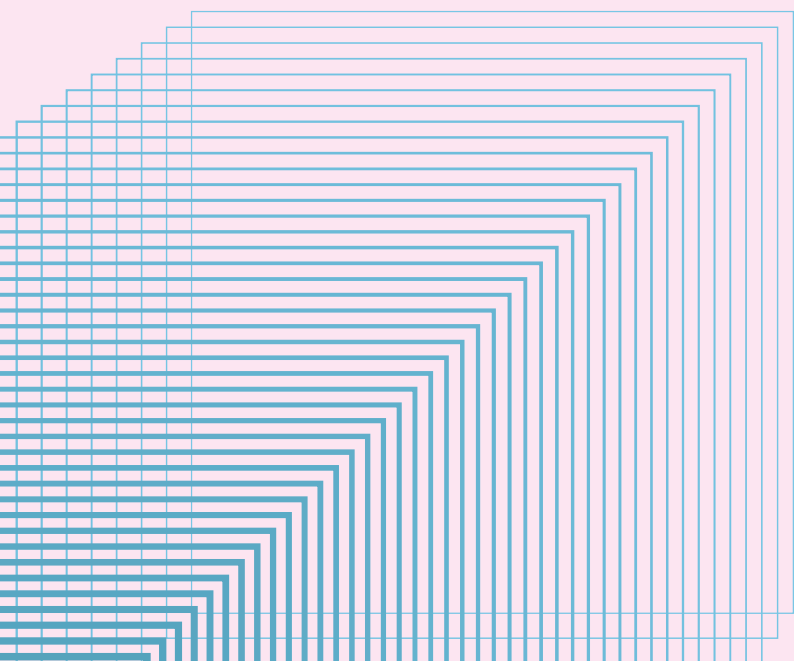
car el objetivo que a todas luces cumple: que las señoras porteñas se muevan como locas en sus asientos mientras intentan adivinar cuál de todas las reinas del escenario es una mujer en serio. Como declara Teo, la “morena rumbera” del grupo y Miss Brasil de las travestis, el espectáculo podría merecer la censura de los ignorantes, de quienes (mal) piensan que el arte travesti es un “fantoche de la femineidad”; pero para las entendidas, para quienes saben apreciar el arte, el show es fabuloso, delicado y de un buen gusto “capaces de hacer aplaudir al más moralista”.

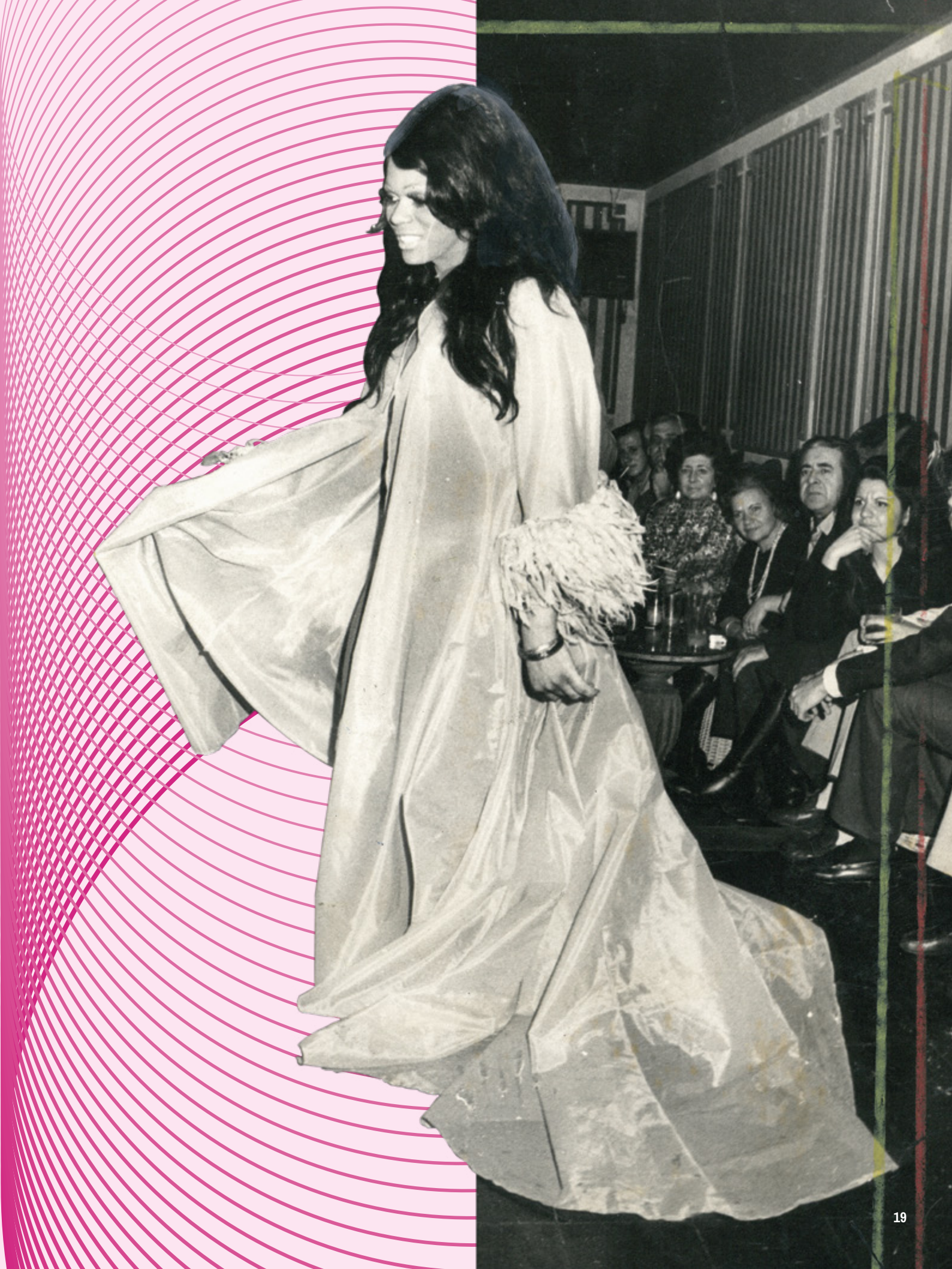
Poco después, la cantina La Cueva de Zingarella, en el barrio de La Boca, fue sede de la despedida de Les Girls antes de su gira por el interior del país. Según registra *Crónica*, que también estuvo para cubrir la última noche de las chicas en territorio porteño, la gira abarcaría Rosario, Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago del Estero, San Luis, San Juan, Mendoza, Córdoba, Corrientes y Mar del Plata. Después, Les Girls partirían hacia Paraguay. La despedida, dice *lx* cronista, no estuvo exenta de lágrimas, risas y perfos. Y, aunque no hay nombres propios, la nota asegura que entre *lxs* invitadxs había grandes figuras del mundo del espectáculo. *Crónica*, por su parte, se despide también: “Vayan desde estas líneas nuestros fervientes deseos para que estos artistas cosechen en el interior el mismo éxito que los consagró en nuestra ciudad”.

En mayor o menor medida, las notas de *Así* se corren del objetivo sensacionalista del tabloide y adoptan, de a ratos, un tono sensible y crítico, que se permite hablar de violencia policial, desdeñar el clima dictatorial y moralista de la época y visibilizar las existencias disidentes de *las chicas*. Queda por fuera de este trabajo analizar el curioso criterio censor a cuyo ojo escaparon notas como estas pero que merecieron la clausura de las publicaciones de la Editorial Sarmiento en otras tantas ocasiones. Recordemos que *Así* había sido, desde su fundación en 1955, un semanario barato y muy popular, y uno de los pocos que se ocupó de comunicar la vida de Perón en el exilio. Sin ir más lejos, en 1970 había sido clausurada por el régimen de Juan Carlos Onganía por publicar fotos “morbosas” y “sanguinarias” de las movilizaciones obreras y estudiantiles del Cordobazo. Es posible que los aparatos de censura de prensa no estuviesen aún lo suficientemente aceitados como para reparar en este tipo de crónicas; pero más probable es que algunos espectáculos de revista y sus correspondientes reseñas y coberturas escaparan a la consideración de “lo político” y fuesen, pues, del todo indiferentes. En cualquier caso, los aparatos de represión moral que patrullaban las calles y vigilaban los periódicos no consiguieron, por fortuna, privarnos de Les Girls. ■

Lucía Cytryn

Una versión de este texto fue publicada en noviembre del 2021 en el sitio *Moléculas Malucas*. Archivos y memorias fuera del margen.





DIARIO DE TODO EL DIA





1

2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150

El elenco de Les Girls en la redacción de *Crónica*, julio de 1971. Departamento de Archivos, Fondo Editorial Sarmiento.



Aquí, algunos apuntes sobre la *Cartilla de la tejedora provinciana*, de Clemente Onelli, parte del acervo de la BN, donde el naturalista italiano afincado en Argentina reconviene a las trabajadoras del telar por la calidad de sus trabajos.

Foto: Clemente Onelli en su época de director del zoológico de Buenos Aires.

Clemente Onelli nació en Italia en agosto de 1864 y arribó a la Argentina a los 24 años, luego de culminar sus estudios en Ciencias Naturales y enviado por el Museo Della Sapienza. Esta institución romana le encomendó organizar el intercambio de colecciones de animales con el Museo de La Plata, fundado en 1884 por el Dr. Francisco Pascasio Moreno. Con el tiempo, Onelli realizó expediciones arqueológicas por la Patagonia y, en 1904, fue designado por Julio Argentino Roca director del Zoológico de Buenos Aires, cargo que ejerció hasta 1924, año de su muerte.

La *Cartilla de la Tejedora Provinciana* (1921) es un pequeño libro escrito por este naturalista. En él plantea que en las provincias las mujeres originarias “ya no tejen como antes”; que, de a poco, el arte del tejido y su calidad van quedando olvidados. La *Cartilla* es un extenso mensaje, cargado de críticas, dirigido a las “trabajadoras del telar” de cada rincón del país, para que se esmeren en “quedar bien” ante la sociedad porteña que pretendía “ayudarlas” comprando sus tejidos.

Así, por ejemplo, las acusa de no esforzarse por vender sus productos:

Y como ustedes [...] son muy cachacientas y no han hecho nunca ninguna diligencia para que aquí nos acordáramos de ustedes, las señoras porteñas dijeron un día: ¡Velay con las provincianas! Para ayudarlas un poco tendremos que mandarlas a buscar y pedirles que nos envíen sus lindos tejidos [...]. Es casi seguro que los gringos con plata que no entienden de ponchos les comprarían alguno.

Esas mujeres tejedoras, en muchos casos ancianas, a las que llama “cachacientas” (persona “que actúa con lentitud y desgano”), habían sido testigos de las masacres del malón blanco. ¿Qué ganas podrían tener de salir en ese momento hacia Buenos Aires, después de haber quedado pobres a causa del avance “civilizador”? Muchas habían sido despojadas de sus tierras, enviadas a instalarse en los lugares improductivos que el gobierno les había entregado para vivir; otras, separadas de sus familias, trabajaban ahora como sirvientas. No hay que hacer mucho esfuerzo para imaginar el desánimo de las tejedoras provincianas. En otro párrafo Onelli las acusa de no realizar los bordados tradicionales:

La razón de por qué [sus] bordados no gustan en Buenos Aires se la voy a decir: esos dibujos de ramas y florcitas y moñitos, ustedes, aun cuando no lo sepan, los han copiado antiguamente de las cosas que venían de Europa y las buenas señoras porteñas que las ayudan a ustedes, quieren que las provincianas hagan dibujos criollos.

Muchas tejedoras silenciaron sus culturas, manteniendo el tejido tradicional para su círculo íntimo, porque exhibirlas era severamente castigado; todo comportamiento o hábito “indio” era considerado “bárbaro”.

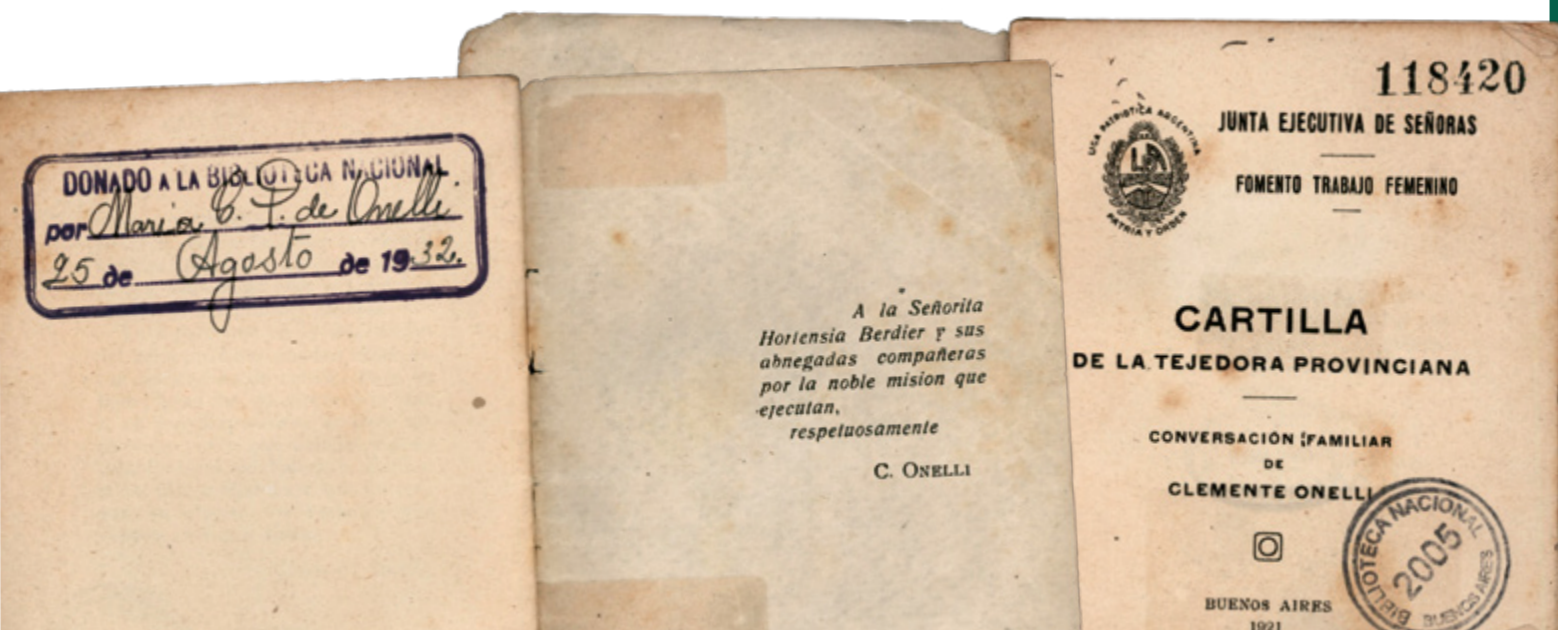
Por otra parte, en muchos casos ya no tenían ni ovejas que esquila ni yuyos para preparar los tintes naturales. Lo poco que había, era para sobrevivir. Algunos ovinos

eran solo lecheros, otros necesarios para carne. Y, a falta de cortezas y frutos, encontraron una solución rápida en la anilina, cosa que Onelli reprende diciéndoles:

Las señoras porteñas quieren ayudar a ustedes, pero no quieren que las mujeres argentinas de las provincias usen el tinte de los gringos y a los gringos tampoco les gusta comprar cosas hechas en el país y teñidas con los tintes de ellos.

El tejido en telar siempre fue un arte de piezas únicas y dedicadas al portador. Tanto el ñimiñ (nombre de los diseños típicos de los tejidos pampas) como los colores seleccionados indican el origen y la personalidad de quien utiliza la prenda. Es por eso que los niños no usaban ponchos labrados hasta la pubertad, momento en que definían su personalidad. Onelli no podía (o no tenía interés en) comprender la diferencia entre una producción basada en la identidad cultural y otra de mercancías para un mercado anónimo. ¿Cómo sacarles de la cabeza a esas mujeres toda una cultura sustentada en el trueque para que se vuelvan expertas en comercio y exportación? Estos consejos (admonitorios) están escritos desde la avaricia de lucro del hombre blanco que se atreve a entregarles un listado de colores que pueden lograr con ciertas plantas; incluso se ocupa en traducirlas en cada idioma originario, para que las mujeres sepan identificarlas y vuelvan a producir los tintes naturales. Esas mujeres originarias debían tener fresquito el recuerdo del pasado, el relato de sus mayores acerca de los saqueadores de enterramientos. Entre esos saqueadores se encontraba un hombre bajito y regordete con anteojos al que los mapuches le pusieron de nombre *Meliñé* (cuatro ojos), llamado Clemente Onelli, quien, como indica Diego del Pino en su libro *Clemente Onelli: el más criollo de los tanos*, dejó escrito en los periódicos de la época: “Regresé con una buena colección de cráneos indígenas que me consolaron de no haber encontrado oro suficiente”. ■

Carina Carriqueo





**PÁNICO
ESCÉNICO**

Nacido en Francia a fines del siglo XIX, el Grand Guignol se caracterizó por ser un estilo teatral breve, truculento y de gran crudeza visual, que abrevaba en la crónica sensacionalista. A principios de la década del veinte el género llegó importado hasta Argentina, donde dio una serie de obras, hoy olvidadas, que fueron éxito de público y que constituyen una página ignorada de nuestra historia escénica.

En un cuarto estrecho, mal iluminado, atestado de frascos medicinales e instrumentos quirúrgicos, se observa a un hombre tendido sobre una camilla y a su lado, de pie, a un médico. Con pulso firme y sangre fría, el galeno trepana su cráneo. ¿El objetivo? Liberar las pesadillas que subyacen en la materia gris del paciente.

Esta escena macabra tuvo lugar en un rincón de Buenos Aires en julio de 1922. No fue un episodio policial, sino una representación estrenada por la compañía de Enrique de Rosas sobre una obra de Grand Guignol, titulada *El laboratorio de las alucinaciones*, del autor francés André de Lorde. El hogar de estas alucinaciones tuvo lugar en Francia, en una pequeña capilla jansenista del siglo XVIII, adaptada como teatro. Esta capilla se alzaba sobre una calle tenebrosa y solitaria en los alrededores de uno de los peores barrios parisenses, el de Pigalle, célebre por sus cabarets, salas de juegos, prostíbulos y teatros.

Max Maurey adquirió la propiedad en 1899 de manos de Oscar Méténier, que fue el responsable de bautizar la capilla como *Théâtre du Grand-Guignol* y fue también el impulsor de muchas de sus innovaciones como la brevedad de las representaciones, los efectos sonoros y técnicos (inspirados en trucos de feria e ilusionismo) y la crudeza visual, que bebía de la crónica policial del período.

La originalidad de Maurey fue concentrarse en el horror y dejar de lado el naturalismo. Su apuesta resultó. Muy pronto las salas de la vieja capilla se vieron colmadas de público.

André de Lorde —bibliotecario, noble venido a menos y devoto lector de Poe— explicó en el prólogo de su libro *La folie au théâtre* (Fontemoing et Cie., 1913) la decisión de adecuarse a la ciencia y apartarse del cliché popular de representar la locura como una manifestación irracional y furiosa, lo que lo llevó a estudiar casos reales en asilos de alienados y a escribir muchas obras en colaboración con Alfred Binet, famoso alienista. Las actuaciones, herederas del teatro naturalista, sumadas a los efectos de iluminación y sonoros, se conjugaron para causar una impresión única en los espectadores. Para De Lorde la catarsis del terror era necesaria para que el hombre pudiera digerir los horrores modernos.

El teatro del espanto, como también lo llamaban, buscaba impactar a los espectadores a través de argumentos sembrados de elementos polémicos que iban desde el incesto, los experimentos amorales y monstruosos, el crimen pasional, la tortura y la venganza. Rara vez se colaba lo sobrenatural en sus libretos, ya que el principal objetivo del teatro era aterrorizar a los espectadores con sucesos factibles.

En la Argentina pueden encontrarse representaciones de piezas guignolescas en fechas tan tempranas como 1917, cuando leemos en el diario *La Razón* el estreno de *La casa misteriosa* (*L'Enfant mort*, 1917), de André de Lorde y Eugène Morel.

Lo novedoso en las representaciones que tuvieron lugar en Buenos Aires fue que gran parte de las traducciones estuvieron a cargo del autor teatral Julio Filiberti Escobar,

quien no solo tradujo el material sino que también lo adaptó y ambientó a nuestra geografía e idiosincrasia, lo que facilitó la aceptación popular del género por parte del público criollo. Valga como ejemplo la adaptación que realizó sobre la obra *La dernière torture* (1904) de De Lorde y Morel con el título de *Allá en Marruecos*, en el que sustituyó a colonos franceses y chinos rebeldes por españoles y moros de la llamada “guerra del Rif”, más reconocible al público porteño de esos días.

El periodismo, por lo general, desestimaba el valor de estas piezas, por su excesiva truculencia y por lo escandaloso de su contenido argumental. Sin embargo, muchas obras lograron seducir a la crítica teatral como la excelente *La mano invisible* (1924), de los autores Ernesto Marsili y Juan M. Pintos. La revista *Fray Mocho* aseguró que “Poner espiritualidad y arte en una obra y llegar al resultado emotivo [...] es el verdadero mérito de esos dramas tremebundos en los que los personajes son hipérbolos humanas que tienen sus sentimientos a máxima presión” (26/02/1924, nro. 618).

La compañía teatral Rivera-Rosas (Enrique de Rosas y su esposa Matilde Rivera) fue la que se encargó de inundar la escena con obras de Grand Guignol, adaptadas por Julio F. Escobar. De Rosas percibió muy pronto que el contenido, tremebundo y polémico, de los argumentos y el impacto visual de los dramas arrastraron al público al teatro, siempre ávido de novedades escandalosas. Las obras, en su gran mayoría, se representaron en horarios nocturnos o de traspasnoche.

Durante 1922, Rosas adaptó al teatro porteño las obras francesas de *El hombre de la noche*, *En la morgue*, *Por teléfono*, *La obsesión*, *El laboratorio de las alucinaciones*, *Noche trágica*, *La puerta se abre...* y *El horrible experimento*, entre otras. Si bien la crítica señalaba el espanto que transmitían los dramas, no dejaba de apreciar el apoyo del público y la excelencia de la puesta en escena. De hecho, la adaptación de *La puerta se abre...* tuvo un éxito sin precedentes y se representó más de cien veces en el término de un año. La popularidad fue tan grande que la compañía francesa de Grand Guignol —la misma que representaba sus obras en la antigua capilla de la rue Chaptal— viajó a Buenos Aires para actuar en el teatro Odeón durante mayo y junio con enorme aceptación.

La obra *Murciélagos* de Enrique García Velloso se estrenó en el teatro Apolo por la compañía Podestá-Ratti el 18 de marzo de 1921 y puede ser considerada —mientras no encontremos otro antecedente— como la primera pieza guignolesca argentina. Si bien ni el autor ni la crítica la señalaron como una obra de Grand Guignol, su estructura y argumento sí lo son.

Es una pieza breve que bucea en escenarios tenebrosos como fumaderos de opio, en adicciones, en la locura, en perversiones y en el vampirismo. Remite, además, a la escandalosa novela *El jardín de la tortura* de Octave Mirbeau (que inspiró la famosa pieza guignolesca *Le jardin des supplices*, 1922, de André de Lorde y Pierre Chaine). La obra



fue muy mal recibida por la crítica que, probablemente, la consideró demasiado osada en su ambientación y temática. La pequeña compañía creada por los actores María Cañete y Luis Reig estrenaron en abril de 1922 la obra de Ernesto Marsili: *El anillo de oro*, pieza que transcurre en una posada misteriosa. La hostería peligrosa fue un recurso habitual en las obras de Grand Guignol. En 1929, el autor argentino Ricardo Hicken dio a conocer *La posada maldita*, otra pieza que tenía por escenario una hostería sembrada de pasajes secretos y mesoneros asesinos.

Poco tiempo después, se estrenó otra pieza de Grand Guignol rioplatense, escrita por Máximo Sáenz, autor más conocido por el seudónimo burrero de Last Reason. Como no podía ser de otro modo, esta pieza de horror estuvo ambientada en la arena hípica y se tituló *El hipódromo*. A pesar de estar perdida, la crítica de aquel entonces nos permite elucubrar la trama: “un padre que precipita la muerte de su hija enferma, y causa la locura de su mujer, a raíz de un altercado con esta, que pretende detenerlo en el instante que salía para el hipódromo” (*La Prensa*, 24/10/1922).

Enrique de Rosas, que la revista *Fray Mocho* llamaba “nuestro truculento amigo”, se atrevió para fines de 1922 a escribir y montar un Guignol propio. El drama se tituló *Noche de espanto*. Fiel a la sordidez del bajo fondo parisino, lo ambientó en prostíbulos y en garitos portuarios. Los ejes de la trama fueron el alcoholismo, la drogadicción y hasta la necrofilia. Lo que no le impidió publicitarla como una obra de insólitos efectos terapéuticos: “obra de



Grand-Guignol profundamente emotiva, pero sin asunto de índole patológica, ni morbosa. Se logra con ella el paroxismo de la sensación” (*La Nación*, 15/11/1922).

La empresa Arellano estrenó, a principios de 1924, *Los injertados* (boceto dramático del futuro en un acto), de Carlos Bertarelli. La obra explotaba los experimentos del científico Serge Voronoff en los que proponía el rejuvenecimiento masculino y la revivificación sexual a través del injerto de glándulas de mono en los testículos. El drama, que transcurre en una Buenos Aires futura sembrada de adminículos tecnológicos, posee, también, elementos guignolescos, como los experimentos que retan las decisiones naturales, la sexualidad exacerbada hasta la lujuria y la muerte violenta. La pieza fue mal recibida, el periodismo la calificó de burda, condenable y que “en nada contribuye a la misión de la cultura” (*La Prensa*, 2/02/1924). Días después, Miguel H. Escuder estrenó *La Naja búngaro*, donde se congregaron los mejores elementos del teatro guignolesco: un científico ambicioso, una esposa adúltera y una muerte violenta dentro de un escenario que remite simbólicamente al Paraíso Perdido. El hombre de ciencia trabaja con serpientes venenosas con el objeto de descubrir sueros milagrosos. Despechado por la traición, encierra a los amantes en un serpentario donde libera a un ofidio. El drama revela la miseria que subyace en el corazón de los seres humanos que suelen ser renuentes a actos magnánimos en situaciones desesperadas. A *La Naja* le siguió la obra *La mano invisible* de Ernesto Marsili

y Juan M. Pintos. Este drama, uno de los mejores del teatro guignolesco criollo, posee elementos de ciencia loca como un sillón donde el alienista cura dolencias físicas y psicológicas aplicando dosis de electroshocks.

A partir de 1925, el teatro de Grand Guignol perdió impulso frente a otro tipo de representaciones como el music hall, el cine o la comedia criolla. Muchas compañías habían ampliado sus horizontes a otros países y numerosos artistas habían partido al extranjero, confiados en su talento y fama. Antes de que finalizara la década, se estrenaron dos obras que marcaron el final del Grand Guignol patrio. La primera se debió a la pluma de Mario Battistella y se tituló *La estatua maldita*. Esta vez el arte y desamor fueron los protagonistas del drama. Y la última fue la ya citada *La posada maldita* de Ricardo Hicken. Con esta obra se cerró el ciclo de éxitos y horrores que alimentó, durante más de diez años, el teatro nacional. Para ese entonces, el efec-tismo del Grand Guignol comenzaba a ser devorado por otros medios audiovisuales como el cine.

A comienzos 1930, en los sótanos de los destacamentos policiales, un probable espectador del teatro del miedo — probaba la picana eléctrica en sus víctimas— fue el hijo de Leopoldo Lugones. La truculencia, la tortura y la aberración pasaban de las bambalinas al sórdido galpón policial. La veracidad, tan buscada por André de Lorde, alcanzó, trágicamente, su cúspide dramática. ■

Mariano Buscaglia

Del ensayo como forma de vida

Todo ensayo es un trabajo sobre uno mismo: colapsa en él, por tanto, toda diferencia entre entender y entenderse.

A través de una feliz comparación con la arquitectura, Ludwig Wittgenstein había arribado a una comprensión análoga, pero la transformación que buscaba por la vía del trabajo filosófico se detenía en la claridad, que era la disolución del problema metafísico, o de la metafísica como problema del lenguaje. El trabajo sobre uno mismo que se abre al espacio del ensayo, sin embargo, no debería ser solo una mudanza en la manera de ver las cosas en dirección a la claridad total, sino la conquista de una opaca intimidad con ellas. En el ensayo no se parte de una identidad o de una voz autorizada dentro de una grilla institucional, sino de una experiencia, y toda experiencia es siempre una experiencia en común y de lo común. (Aunque en el ensayo debería perder todo sentido demarcativo esa conjunción que coordina la fijeza espacial de la preposición “en” con la pertenencia existencial de la preposición “de”, porque esa pérdida es precisamente la experiencia del ensayo. Y por eso el ensayo se funde en la materia vibrátil de la experiencia). Un ensayo invoca una experiencia para traerla a la existencia, para que advenga. Es, de este modo, una invitación a que algo ocurra: “que el mundo se vuelva mundo”.

Ahora bien, la experiencia del ensayo, o el ensayo como experiencia, es un hacer uso de lo común que hay, enajenado, en lo propio. La relación entre lo común y lo propio se indetermina cuando el ensayo abre una herida en las cosas que nos rodean, en la materia viscosa de la vida (en) común. O, mejor, toda experiencia real es llamada a comparecer por lo común que hay en ella. Hasta la experiencia más personal es desapropiada por lo común —en el mismo sentido que decimos “mesa” es un sustantivo común, cuando me refiero a esta superficie sobre la que estoy escribiendo en este momento, la manera singular en que habito su espacio está inmersa en su referencia común, lo cual impide que termine de apropiarme de las cosas, como Heidegger deseaba que ocurriera para su “vida auténtica” (que era esencialmente un proyecto filosófico de apropiación)—. Por eso el ensayo es la vivencia de una imposibilidad radical: la de la bipartición entre lo público y lo privado.

Para que un ensayo llegue a su verdad, en el camino hacia lo común que habita lo propio deberá relampaguear la materia oscura de que está hecha la experiencia. Si no ocurre, no habrá habido ensayo.

La evitación de ese exceso que es la subjetividad que se expone al mundo, lo que demanda el *paper* —la forma actual

del discurso universitario—, es la postulación de una identidad en el peor de los sentidos: la más fetichizada de todas. Lo que habla a través del *paper* es la forma mercantil del saber: puro valor de cambio. Y por tanto los *papers* no son más que eso: papeles, es decir, la moneda de curso legal de la Academia, que es esencialmente la entidad crediticia del conocimiento.

El ensayo como método, como camino, no admite la tabicación entre vida y obra. Y así se hable de —o se deje hablar a— la más abstracta de las regiones ópticas (el número, el valor de la mercancía, etc.), el tiempo espectral de la vida corroe en silencio la atemporalidad de sus categorías. En el ensayo se desfonda el fundamento metafísico de la epistemología moderna: el mito de la objetividad, porque en el ensayo la sustancia ensayada se agrieta y los surcos abiertos en ella revelan el lugar vacío del sujeto que la ensaya. Son, de hecho, su única morada.

Por eso en el ensayo el punto de partida no es la identidad. Por más que este sea un trabajo con uno mismo, la relación reflexiva que se abre en la experiencia está a priori dislocada, fuera de eje. Y esta dislocación es lo que salva a la experiencia de desaparecer definitivamente bajo las formas mercantiles e informáticas que regulan los flujos de todo lo vivido en el capitalismo tardío; es decir, de ser asimilada para terminar siendo consumida como un producto más o positivizada en información cuantificable. Es su as bajo la manga.

Esto quiere decir que el “uno mismo” de la relación reflexiva que se pliega y despliega en la experiencia del ensayo es el efecto de esta misma relación: su condición extática, su salirse de sí. Si uno pudiera desandarla, no se encontraría a sí mismo al final del camino.

La experiencia de lo idéntico en la sociedad de consumo-espectáculo —y sus múltiples manifestaciones: la publicitación de la parte capitalizable en *likes* de la vida privada, los *lifestyles* adquiribles en los *shopping carts* de los sitios de compra online, la venta turística de paquetes de experiencia, la proliferación de categorías identitarias y sus periódicos *updates* para que ninguna singularidad de lo que somos se sustraiga a la exigencia de lo autonominable, etc.— no es ni más ni menos que la fase final de la destrucción planificada de la experiencia, la materia no administrable de que está hecha la vida...

El ensayo solo podrá hacer su trabajo (porque el ensayo es una praxis) si hackea el circuito cerrado de las identidades privatizadas. Si lo logra, si consigue hacer un pequeño cortocircuito en el discurso capitalista, el ensayo será la ocasión para que advenga la experiencia: el mundo devendrá mundo.

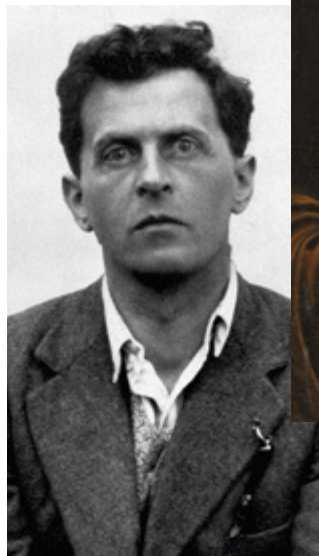
Porque el ensayo es mucho más que un género literario o una experimentación musical. Es su verdad: la futura promesa de una comunidad... de encontrar en algún momento incalculable el pasadizo que nos conduzca a la puerta que se abrirá por fin hacia la vida (en) común, que siempre se nos negó.

Porque el ensayo tiene forma de promesa; pero su encuentro con la forma es imprevisible: es errancia afortunada. Y, entonces, ¿qué se ensaya en un ensayo? Se ensaya un camino cuyo lugar de arribo es a priori incognoscible: el ensayo es en sí mismo una forma de vida o —lo que es lo mismo— una forma de pensamiento que traza un sendero sobre un territorio ontológico en el que descubrimos nuestro ser con los otros en la forma de un encuentro fortuito y feliz. A esa forma de vida-pensamiento la llamaré provisoriamente “senderismo”.

Cómo traza ese sendero, cómo se imprime su trazo singular, eso es el estilo... ■

Martín de Grazia

Michel de Montaigne, creador del género del ensayo moderno y uno de los mayores prosistas de la historia de Occidente.



Ludwig Wittgenstein, gran influencia para el Círculo de Viena.

Martín de Grazia (Buenos Aires, 1973). Licenciado en Letras por la UBA, ha investigado acerca de la articulación de lazos comunitarios entre personas LGBTI durante los años noventa en la Argentina. Ha escrito sobre la especificidad de los crímenes de odio contra las personas LGBT a partir del análisis de la conformación reactiva de las identidades masculinas en Argentina y a nivel regional. Actualmente, se dedica a debates sobre la economía política de los afectos, lo común, ontología política y sexuación. Ha escrito *Crímenes de odio contra personas LGBTI en América Latina y el Caribe* (ILGALAC, 2020), con prefacio de Raúl Zaffaroni.

Tiempo destrozado

Por Amparo Dávila



Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro. Sacar de pronto las raíces y quedarse sin apoyo, sordamente cayendo. Despeñándose de una cima muy alta. Un recuerdo, una visión, un rostro, el rostro del silencio, del agua... Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible. Y todo acompañado de una música oscura y pegajosa. Una música que no se sabe de dónde sale, pero que se escucha. Vino después el azoro de la rama aérea sobre la tierra. El estupor del ave en el primer día de vuelo. Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad. Todo era instante. El solo querer unía distancias. Se podía tocar el techo con las manos, o traspasarlo, o quedarse flotando a medio cuarto. Subir y bajar como movido por un resorte invisible. Y todo más allá del sonido; donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. El instante sin fin estaba desierto, sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego...

Entramos en la Huerta Vieja, mi padre, mi madre y yo. La puerta estaba abierta cuando llegamos y no había ni perros ni hortelano. Íbamos muy contentos cogidos de las manos, yo en medio de los dos. Mi padre silbaba alegremente. Mamá llevaba una cesta para comprar fruta. Había muchas flores y olor a fruta madura. Llegamos hasta el centro de la huerta, allí donde estaba el estanque con pececitos de colores. Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces pasaban nadando sobre ellas, sin tocarlas... quería verlas bien... me acerqué más al borde... más...

—No, hija, que te puedes caer —gritó mi padre. Me volví a mirarlos. Mamá había tirado la cesta y se llevaba las manos a la cara, gritando.

—Yo quiero una manzana, papá.

—Las manzanas son un enigma, niña.

—Yo quiero una manzana, una manzana grande y roja, como esas...

—No, niña, espera... yo te buscaré otra manzana.

Brinqué adentro del estanque. Cuando llegué al fondo solo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y, llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y a mamá. Yo no podía verlos, giraban rodeados de agua, de agua que los arrastraba y los ocultaba a mi vista, alejándolos cada vez más... sentí un terrible ardor en la garganta... papá, mamá... papá, mamá... yo tenía la culpa... mi papá, mi mamá... Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua... comencé a llorar desesperada... se habían ido... tenía miedo

y frío... los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa... estaba oscureciendo... tenía miedo y frío... mi papá, mi mamá... miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre...

Un árabe vendía telas finas en un cuarto grande lleno de casilleros.

—Quiero una tela muy linda para hacerme un traje, necesito estar elegante y bien vestida esa noche —le dije.

—Yo tengo las telas más hermosas del mundo, señora... mire este soberbio brocado de Damasco, ¿no le gusta?

—Sí, pero yo quiero una cosa más ligera, los brocados no son propios para esta estación.

—Entonces tengo esta. Fíjese qué dibujos... caballos, flores, mariposas... y se salen de la tela... mírelos cómo se van... se van... se van... después regresan... los caballos vuelven solo en recuerdo, las mariposas muertas, las flores disecadas... todo se acaba y descompone, querida señora...

—¡No siga, por Dios! Yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio, esa tela es horrible, me hace daño, llévesela, llévesela.

—¿Y qué me dice de esta otra?

—Bella... muy bella en verdad... es como un oleaje suave y...

—No señora, está usted completamente equivocada, no es un oleaje suave, esta tela representa el caos, el desconcierto total, lo informe, lo inenarrable... pero le quedará sin duda un bello traje...

—Aparte de mí esa tela desquiciante, no quiero verla más... yo quiero una tela linda, ya se lo dije.

El árabe me miraba con sus ojos negros, hundidos y brillantes. Entonces descubrí una tela sobre una mesa.

—Déjeme ver esta, creo que me gusta...

—Muy bonita, ¿verdad?

—Sí, me gusta bastante.

—Pero no puedo vendérsela.

—¿Por qué no?

—Hace años la dejó apartada una señora y no sé cuándo vendrá por ella.

—Tal vez ya se olvidó de la tela. ¿Por qué no me la vende?

—Si se olvidó no tiene importancia, la tela se quedará aquí siempre, siempre; pero por ventura, querida señora, ¿sabe usted lo que esta palabra significa?... Bueno, ¿qué le parece esta que tengo aquí?

—Muy linda, la quiero.

—Debo advertirle que con esta tela no le saldrá nada, si acaso un adorno para otro vestido... ¡Ah! pero tengo esta que es un primor, mire qué seda más fina y qué color tan tierno y delicado, es como un pétalo...

—Tiene razón, es perfecta para el traje que quiero, exactamente como yo la había pensado.

—Se verá usted con ella como una rosa animada. Es mi mejor tela, ¿se la llevará sin duda?

—Por supuesto, córteme tres metros.

—Pero... ¿qué es lo que estoy oyendo?, ¿cortar esta tela?, ¿hacerla pedazos?, ¡qué crimen más horrendo! No puede ser, no... su sangre corriendo a ríos, llenando mi tienda, manchándolo todo, todo, subiendo hasta mi garganta, ahogándome, no, no, ¡qué crimen asesinar esta tela!, asesinarla fríamente, solo porque es bella, porque es tierna e indefensa, ¡qué infamia, que maldad, qué ser más despreciable es usted, deleznable y vil, y todo por un capricho! ¡Ah qué crueldad, qué crueldad...! pero le costará bien cara su maldad, la pagará con creces, y no podrá ni arrepentirse porque no le darán tiempo; mire, mire hacia todos lados, en los casilleros, en las mesas, solo hay telas vacías, huecas, abandonadas; todos se han salido, todos vienen hacia acá, hacia usted, y se van acercando, cada vez más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así...

Sangre, ¡qué feo el olor de la sangre!, tibia, pegajosa, la cogí y me horroricé, me dio mucho asco y me limpié las manos en el vestido. Lloraba sin consuelo y los mocos me escurrían; quería esconderme debajo de la cama, a oscuras, donde nadie me encontrara... “Lucinda, niña, déjame quitarte ese vestido y lavarte las manos y la cara; estás llena de sangre, criatura”. Mi mamá me limpiaba la nariz con su pañuelo... mamá, mamá, ¿por qué mataron al borrego?, le salía mucha sangre caliente, yo la cogí mamá, allí en el patio... Me lavaron y pusieron otro vestido y Quintila me llevó a la feria; mi papá me dio muchos veintes, subí a los caballitos, en el blanco, fueron muchas vueltas, muchas, y me dio basca... Quintila me compró rigodón rosa y nieve de vainilla, el algodón se me hizo una bola en la garganta y vomité otra vez, y otra, y otra, tenía la boca llena de pelos, de pelos tiesos de sangre, nieve con pelos, algodón con sangre... Quintila me metía el algodón en la boca... “abre la boca hija, da unos traguitos, anda, sé buena, bebe, te hará bien”. Yo no quiero ese caldo espeso, voy a vomitar, no me den ese horrible caldo, es la sangre del borrego, está tibia, espesa; mi brazo, papá, me duele mucho, un negro muy grande y gordo se ha sentado sobre mi brazo y no me deja moverlo, mi brazo, papá, dile que se vaya, me duele mucho, voy a vomitar otra vez el caldo, qué espeso y qué amargo...

Entré en una librería moderna, llena de cristales y de plantas. Los estantes llenos de libros llegaban hasta el techo. La gente salía cargada de libros y se iban muy contentos, sin pagar. El hombre que estaba en la caja suspiraba tristemente, cada vez que alguien salía, y escribía algo en un gran libro, abierto sobre el mostrador. Empecé entonces a escoger libros rápidamente, antes de que se acabaran. Me llevaría muchos, igual que los demás. Ya había logrado reunir un gran altero, pero cuando quise cargar con ellos, me di cuenta de que no podía con tantos. Los brazos me dolían terriblemente con tanto peso y los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban

escurriendo de entre mis brazos. Decidí descartar unos, pero tampoco podía con los restantes; los brazos seguían doliendo de manera insoportable y los libros pesaban cada vez más; dejé otros, otro, otro más, hasta quedar con un libro, pero ni con uno solo podía... entonces me di cuenta de que ya no había gente allí, ni siquiera el hombre de la caja. Toda la gente se había ido y ya no quedaban libros, se los habían llevado todos. Sentí mucho miedo y fui hacia la puerta de salida. Ya no estaba. Comencé a correr de un lado a otro buscando una puerta. No había puertas. Ni una sola. Solo muros con libreros vacíos, como ataúdes verticales. Comencé a gritar y a golpear con los puños a fin de que me oyeran y me sacaran de allí, de aquel salón sin puertas, de aquella tumba; yo gritaba, gritaba desesperada... sentí entonces una presencia, oscura, informe; yo no la veía pero la sentía totalmente, estaba atrapada, sin salida, empecé a retroceder paso a paso, lentamente para no caerme, también avanzaba, lo sabía, lo sentía con todo mi ser, ya no pude dar un paso más, había topado con un librero, sudaba copiosamente, los gritos subían hasta mi garganta y allí se ahogaban en un ronquido inarticulado; ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí, sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...

Estaba en los andenes de una estación del ferrocarril, esperando un tren. No tenía equipaje. Llevaba en las manos una pecera con un diminuto pececito azul. El tren llegó y yo lo abordé rápidamente, temía que se fuera sin mí. Estaba lleno de gente. Recorrí varios carros tratando de encontrar un asiento. Tenía miedo de romper la pecera. Encontré lugar al lado de un hombre gordo que fumaba un puro y echaba grandes bocanadas de humo por boca, nariz y ojos. Comencé a marearme y a no ver y oler más que humo, humo espeso, que se me filtraba por todos lados con un olor insoportable. Empezó a contraerse el estómago y corrí hasta él tocador. Estaba cerrado con candado. Desesperada quise abrir una ventanilla. Las habían remachado. No pude soportar más tiempo. Vomité dentro de la pecera una basca negra y espesa. Ya no podía verse el pececito azul; presentí que había muerto. Cubrí entonces la pecera con mi pañuelo floreado. Y comencé a buscar otro sitio. En el último carro encontré uno frente a una mujer que vestía elegantemente. La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja. Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro. No pude verme. El espejo no reflejó mi imagen. Sentí frío y terror de no tener ya rostro. De no ser más yo, sino aquella marchita mujer llena de joyas y de pieles. Y yo no quería ser ella. Ella era ya vieja y se iba a morir mañana, tal vez hoy mismo. Quise levantarme y huir, bajarme de aquel tren, librarme de ella. La mujer vieja me miraba fijamente y yo supe que no me dejaría huir. Entonces una mujer gorda, cargando a un niño

pequeño, vino a sentarse al lado mío. La miré buscando ayuda. También era yo aquella otra. Ya no podría salir, ni escapar, me habían cercado. El niño comenzó a llorar con gran desconsuelo, como si algo le doliera. La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...

En *Muerte en el bosque* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985).



Amparo Dávila (Zacatecas, 1928 - CDMX, 2020). Fue una escritora mexicana. Comenzó a publicar en la década del cincuenta a partir de *Salimos a la orilla*. Trabajó junto a Alfonso Reyes y obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por "Árboles petrificados". Recibió, además, la Medalla Bellas Artes por su obra. Entre sus libros se cuentan *Tiempo destrozado*, *Música concreta* y el volumen del año 2008 *Con los ojos abiertos*, publicados en sus *Cuentos reunidos* (2009).



¿Esta es tu idea de una familia?

Poemas de Cristina Peri Rossi

Fidelidad

A los veinte años, en Montevideo, escuchaba a Mina cantando Margherita de Cocciante en la pantalla blanca y negra de la Rai y me emocionaba.

A los cuarenta años escuchaba a Mina cantando Margherita de Cocciante en el reproductor de cassettes junto a la mujer que amaba, en Estocolmo, y me emocionaba.

A los sesenta años, escucho a Mina cantando Margherita de Cocciante en Youtube, junto a la mujer a la que amo, ciudad de Barcelona y me emociono

Luego dicen que no soy una persona fiel.

Aniversario

Hoy se cumplen cinco años de la invasión de Irak Y Bush ha dicho que la guerra ha sido un éxito

los periódicos se toman a mal las declaraciones de Bush

¿Qué quieren que les diga a las madres de los soldados muertos? ¿Qué quieren que les diga a los lisiados, a los que se han vuelto locos, a los que tienen esquirlas en el cuerpo? ¿Que fue un error?

Si hemos de morir mejor que no sea a causa de un error. Y aún peor, un error de otros.



Formar una familia

Aquella mujer me gustaba mucho
pero me propuso que formáramos una familia

ella tenía un hijo
de su primer marido

tenía madre padres hermanos y primos

Otra familia parecía una redundancia.

¿Para qué quieres otra familia? —le contesté
¿Para qué quieres que vea cómo tu hijo no baja la tapa
del retrete por miedo oculto a la castración
y cómo tu hermana no cierra la puerta del baño
para no perderse nada de lo que ocurre en el salón?

¿Esa es tu idea de una familia?
me preguntó.

No, además tenía otras ideas:
gente con la cual yo no me tomaría un café
si no mediara un parentesco
gente que discute por dinero
propiedades cuentas bancarias
gente que no se habla por un asunto
de reparto de sillas o de sofás
y que se reúnen una vez al año
—por Navidad—
sin tener ganas
y se pasan la noche anterior
y el veinticinco de diciembre
comiendo y bebiendo

y haciendo mucho ruido.

¿Tú qué haces por Navidad? —me preguntó, entonces.

Busco una emisora de música clásica
—le dije—

Y juego a la playstation.

En *Playstation* (Madrid, Visor, 2009).



Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) vive en Barcelona desde 1972. Escribe poesía, relatos, novelas y ensayo. Censurada por la dictadura de su país, mantuvo su activismo político también en Europa, donde tradujo a autoras feministas y lesbianas como Monique Wittig. En 2021 ha recibido el Premio Miguel de Cervantes.

EVENTOS



Pasado y presente del verso argentino

Se sabe: la palabra poética es la forma en que cada comunidad preserva la música y la sensibilidad de su cultura, la instancia del lenguaje a través de la cual es posible torcer simbólicamente la desgracia y la ausencia, la injusticia y el dolor, y darle voz al impulso utópico y la alegría de ser con los otros. Por eso es que la Biblioteca Nacional ha decidido ofrecerle un espacio de recuperación y persistencia, un lugar para pensarse, viva, desde la memoria de su pasado y los avatares de su presente. A las actividades propuestas desde el *Coliseo de poesía*, se suman ahora tres nuevos ciclos que, en su conjunto, se dieron en llamar *El verso argentino*:

Rescates federales. Para recuperar las voces olvidadas o poco frecuentadas de nuestra poesía. Cada mes, se homenajeará la obra de un poeta que no goza de la visibilidad y difusión que se merece. Panelistas conocedores de la producción del poeta elegido se referirán a su obra; se leerán algunos de sus poemas más relevantes y, cuando sea posible, se proyectará un breve video iconográfico alusivo a su vida y su producción.

Revista de revistas. Una revisión de las grandes publicaciones de poesía en nuestro país. Investigadores, críticos y docentes realizarán una puesta en contexto y un análisis de la revista de turno y se leerán manifiestos, testimonios y poemas surgidos de esa publicación. También en estos casos, cuando sea viable, se proyectará un video documental alusivo.

Agenda de poetas. Se buscará ponderar las preocupaciones que hoy atraviesan la actividad poética en la Argentina a partir de algunos interrogantes: ¿qué se lee y cómo se lee?, ¿qué relación hay con las distintas tradiciones?, ¿cómo se enseña, se escribe, se traduce, se edita y circula hoy la poesía en nuestro país? Para abordar estas y otras cuestiones, se invitará cada mes a un grupo de poetas representativos de distintas generaciones y tendencias estéticas.

Todas las actividades serán presenciales, libres y gratuitas y tendrán, en la medida de lo posible, una perspectiva federal, teniéndose en cuenta poetas, publicaciones y cuestiones de todo el país y de distintas épocas y circunstancias. La cita es en la Sala Augusto Raúl Cortazar los miércoles a las 18:30 hs. Los videos de los encuentros serán subidos con posterioridad al canal de YouTube de la Biblioteca Nacional.

Guillermo Saavedra

EFEMÉRIDES DE ARCHIVOS

Junio de 1923. Nace el periodista y escritor Enrique Oliva

Enrique Oliva nació en Chacras de Coria, Mendoza, el 29 de junio de 1923. Militante político, periodista y politólogo, participó activamente en la Resistencia Peronista e integró el Comando Coronel Perón Volviendo a las Bases, desde donde publicaban la revista mimeografiada *El Gracita*. En 1956, tras permanecer prisionero de la autodenominada Revolución Libertadora, se exilió en Venezuela donde mantuvo contactos con Juan Domingo Perón, también exiliado tras el golpe de 1955, a quien conocía por haber trabajado en la Secretaría de Asuntos Técnicos de la Presidencia durante su segundo gobierno. A su regreso al país en 1960, fue detenido nuevamente, ahora en el marco del Plan CONINTES, implementado por el gobierno frondizista. Durante este período, fue parte de la primera experiencia guerrillera en el país, los Uturuncos, estrechando vínculos con John William Cooke y Alicia Eguren. Paralelamente, iniciaba durante estos años su labor periodística en los diarios patagónicos *Sur Argentino* y *Río Negro*. Al tiempo, se sumaron sus primeras colaboraciones sin firma como corresponsal del diario *Clarín* y su participación en la revista *Línea* y en los diarios *La Mañana* de Neuquén y *La Opinión*. Tras la dictadura cívico-militar de 1976, y la obligación de partir nuevamente al exilio, comenzó a desempeñarse como corresponsal de *Clarín* en Europa, especialmente en Francia, firmando sus notas bajo el seudónimo François Lepot. Fue corresponsal de guerra y realizó desde Londres la cobertura de la guerra de Malvinas. En 1986 fue el primer periodista argentino que pisó suelo de las islas Malvinas tras la contienda bélica y fue con los años un referente en la materia y autor de numerosos trabajos, entre los que destacan *Malvinas: el colonialismo de las multinacionales* (1987), *Malvinas desde Londres* (2002) y *Malvinas. El pasado es el prólogo* (2016). En el ámbito académico, se doctoró en Ciencia Política y fue uno de los primeros funcionarios del CONICET. Asimismo, se desempeñó como secretario general de la Universidad Nacional de Cuyo y fue rector fundador de la Universidad Nacional del Neuquén. Fue, además, miembro de Número de la Academia Nacional de Periodismo y del Instituto Nacional de Estudios Históricos Juan Manuel de Rosas. Oliva falleció en Buenos Aires el 28 de febrero de 2010.

El Fondo Enrique Oliva, conservado y puesto a la consulta pública por el Departamento de Archivos, reúne una cuantiosa documentación, entre la que destaca aquella que refleja su actividad militante durante la Resistencia Peronista y la que da cuenta de su extensa labor periodística, sobre todo, documentación referida a su etapa como corresponsal en Europa y, en especial, a su cobertura de la guerra de Malvinas y su producción intelectual sobre la temática posterior al conflicto.

Nicolás Del Zotto



ARCHIVO DE HISTORIETA Y HUMOR GRÁFICO ARGENTINOS

Sergio Langer
(Buenos Aires, 1959)

Es humorista gráfico, ilustrador y arquitecto. Publicó sus primeros trabajos en la revista *Humor* en 1979 y desde entonces ha colaborado en publicaciones periódicas y libros de Argentina y el exterior y ha participado en muestras individuales y colectivas. Fue uno de los fundadores del colectivo de artes gráficas *El Lápiz Japonés* (1993-1998). Su tira diaria *La Nelly*, con guiones de Rubén Mira, se publicó en el diario *Clarín* durante trece años, y con el mismo guionista publica en el semanario *Barcelona*, *Mamá Pierri* y *Clase media*. Ha publicado trece libros como autor integral y en colaboración, entre ellos las sucesivas compilaciones de *La Nelly*, *Manual de historia argentina* (2003), *Argentinísima* (2005), *Satánicos* (2013) y *Judíos* (2015). Langer es, sin dudas, uno de los autores fundamentales del humor gráfico argentino de las últimas décadas, y el principal exponente contemporáneo del linaje satírico. En tiempos de estricta y cerril corrección política, sus mordaces composiciones, trabajadas en una singular línea a la vez barroca y salvaje que lo ubican en esa tradición fundacional del humor y la historieta rioplatense, y también en el espectro del “comix” —la historieta underground— se ofrecen en la zona liberada que ha logrado crear para desarrollar algunos de los discursos más críticos y cuestionadores de la actualidad.

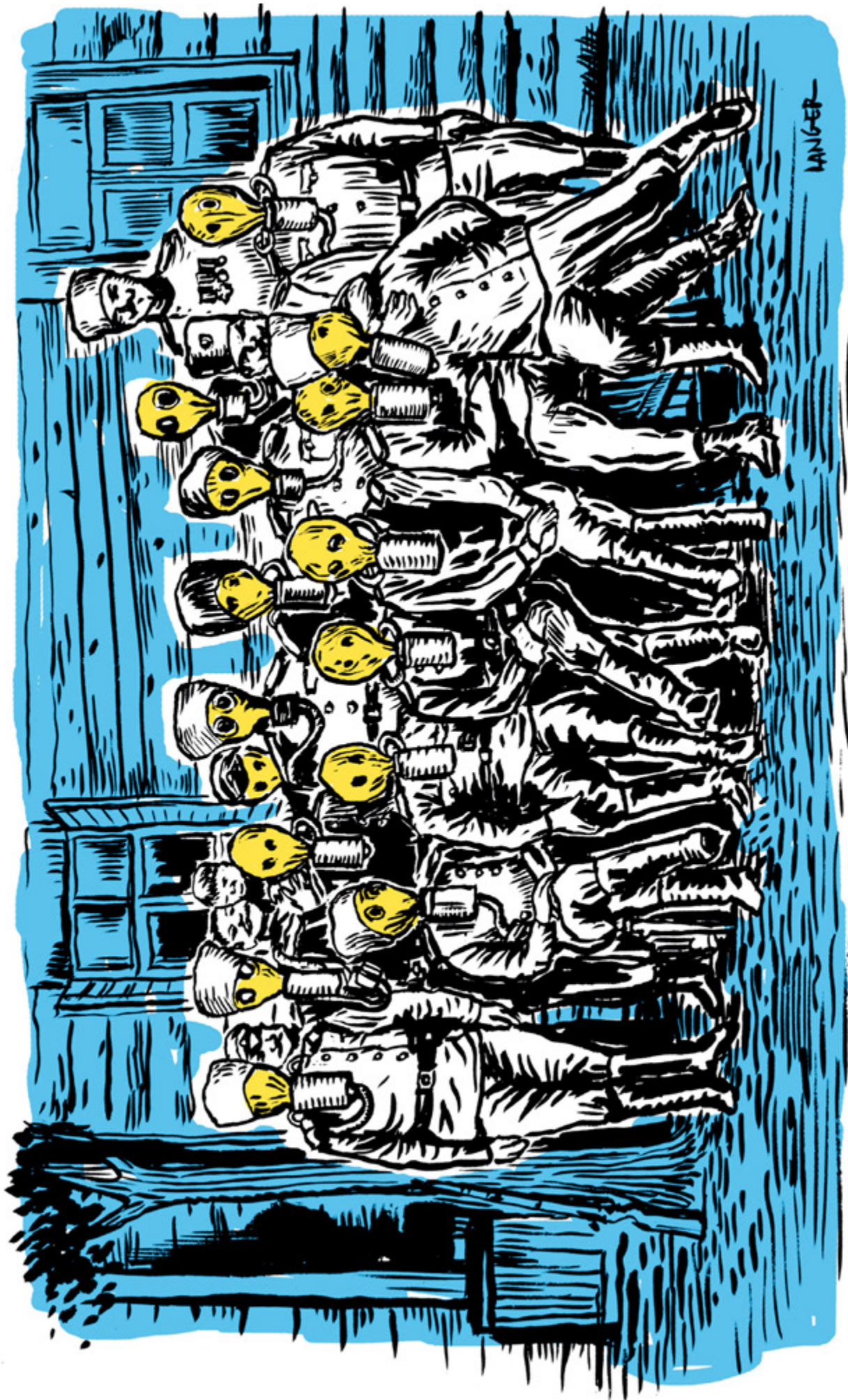
La Biblioteca atesora un conjunto de originales de sus tiras diarias, viñetas, y ediciones de su obra, donadas por el propio autor.

José María Gutiérrez



El Golem, tinta, 2020. Obra realizada para la muestra *Dibujantes lectores de Borges*, BNMM, agosto de 2020.

Mural, plotter en papel (250 x 180 cm) sobre dibujo original en tinta (21 x 30 cm), boceto con color digital. Para el libro (e-book) y la exposición *El siglo maravilloso: en el filo secular de la Gran Guerra*, con textos de Eduardo Wolovesky (Buenos Aires, Libros del Rojas, 2015).





BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO