

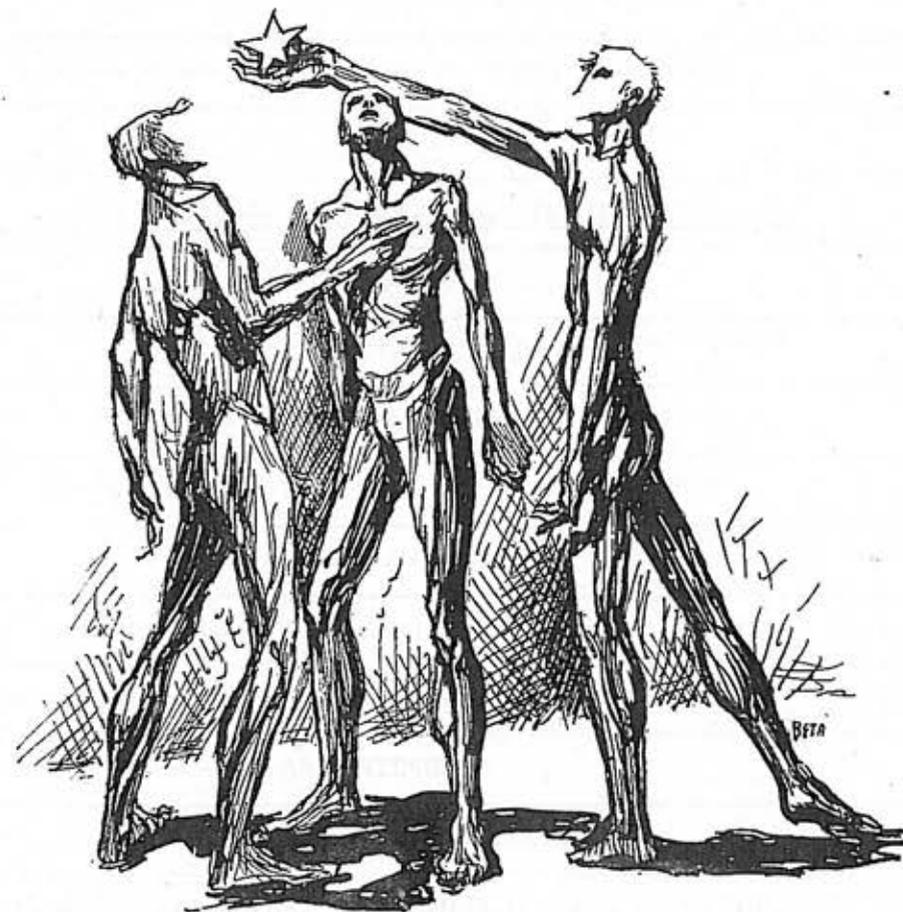
*Ministerio de Educación*  
Provincia de Buenos Aires



*Las colaboraciones son especialmente solicitadas*  
Pueden reproducirse siempre que se indique su procedencia

*La correspondencia debe ser dirigida a:*  
Revista CULTURA, Ministerio de Educación  
de Buenos Aires, calle 13 entre 56 y 57, La Plata,  
Argentina

# CULTURA

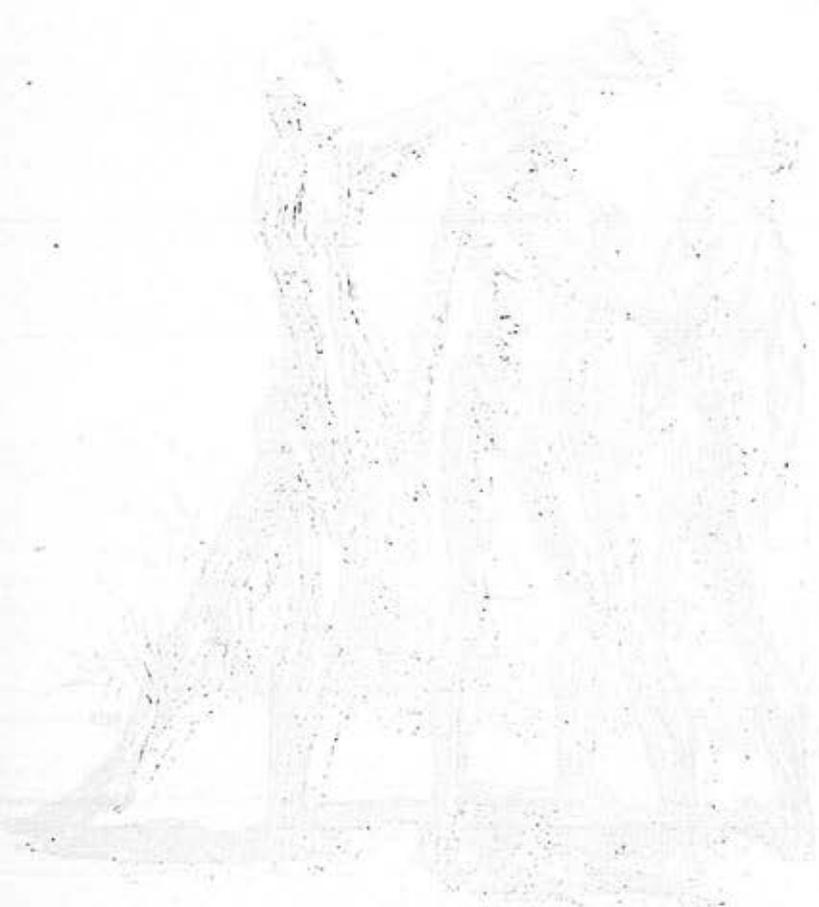


Año I

N.º 2

*Ministerio de Educación de Buenos Aires, La Plata*  
1949

CULTURA



"CULTURA" APARECE SEIS VECES AL AÑO

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.

Contiene:

---

*Bernardo Canal Feijóo:* CIUDAD Y CAMPAÑAS

---

*Engenio Pucciarelli:* LA FILOSOFIA Y LOS PROBLEMAS

---

DE SU EXPRESION

---

*Antonio Cunill Cabanellas:* ORIGENES Y FUNDAMENTOS

---

DEL ACTOR

---

*Juan Carlos Gbiano:* ISLA

---

*Elena Duncan:* SUELTO LOS OJOS EN LA LUZ

---

*Martín A. Boneo:* LA GENERACION POETICA DEL

---

"CUARENTA"

---

*Carlos A. Disandro:* EL FUEGO

---

*Antonio Herrero:* GOETHE COMO SIMBOLO POSIBLE DE LA

---

ARGENTINIDAD

---

*Francisco A. De Santo:* PINTURAS

---

GUION DE LECTURAS

HECHOS DE LA CULTURA

---

*Dibujos de Alfredo Bettonin (en la portada), Pedro Olmos y A. del Soldato*

---

*Bernardo Canal Feijóo* / CIUDAD Y  
CAMPAÑAS: SOCIOLOGIA DE  
INTER-RELACION

**E**S obvio que la contracara de la superconcentración urbana se llama despoblación de las campañas, y que este hecho no puede dejar de tener gravísima importancia en la vida de un país de subestructura primordialmente agropecuaria. Al menos, digamos, en el estado actual, todavía bastante "naturalista", de nuestras técnicas agrícola-ganaderas.

Junto, o mejor quizás, en el fondo de esos efectos que podríamos llamar de superficie, del fenómeno, rolan otros, más gravemente significativos, de profundidad, a los que la sociología tendría que prestar más atención. Esos efectos de o en profundidad de la gran ecuación demográfico-económica desnivelada, la investigación tendría que ir a pulsarlos en cada uno de los términos de la ecuación — la ciudad, las campañas— y en un tercer término virtual e indefinido en que conjugan, dramáticamente, los principios de negación recíproca de aquellos dos términos.

### *Qué pasa con la despoblación de las campañas*

Crece la proporción de desierto o imposición que abrumba al espíritu nacional desde el primer día de la Independencia. Crece la conciencia de la relación de impotencia humana ante la Naturaleza. Se desequilibra así la relación cultural del hombre con su medio propio; los "idiomas" campesinos se empobrecen; el idioma total: el idioma de palabra y el idioma de las manos, la técnica. Hay, en bloque, menos cultura del campo, menos cultura no-urbana, cualitativa y cuantitativamente. Al mismo tiempo se produce en las bases orgánicas de la sociedad rural un fenómeno que podría llamarse de desintegración histológica: se destruyen los principios orgánicos de la sociedad o sociabilidad campesina. Con los idiomas verbales y técnicos, se empobrecen —o desaparecen— los idiomas artísticos y religiosos, o sea de ligación y comunión colectiva. Las fuentes folklóricas se ciegan o se raquitizan. El producto humano de esa sociedad así histológicamente desintegrada, llega a adolecer de una vacancia moral omnimoda. No es necesariamente ni bueno ni malo; puede ser apto para todo servicio, pero de un modo especial para los servicios desesperados y resentidos. Es ese elemento esencialmente vacante el que primero emigra o "se resbala" hacia la ciudad. Evadido de un marco que ha perdido el cuadro, se desliza hacia un cuadro que al menos parece tener un marco. Real o potencialmente, respira en él uno

de esos ejemplares humanos desenmarcados, centrifugados, que los eugenistas jurídico-sociales llaman "disgénicos". Dejémosle por el momento en este viaje bastante automático hacia la ciudad, donde aquella disgenia potencial o real estallará al choque con una nueva realidad repulsiva.

### *Qué pasa entre tanto con la ciudad correlativamente superpoblada*

El asunto es mucho más complejo y merecerá más extensa consideración en otro lugar. Sugeriré aquí, en pocas palabras, que la fisiología social de las ciudades, cuyo estudio está todavía muy en sus comienzos, comprende también, como la de cualquier organismo vivo, dos funciones: una de asimilación, otra de eliminación. Hay un metabolismo urbano con su *anabolia* y su *catabolia* rigurosas, aun cuando la homologación estadística de una y otra función no sea cosa fácil. El poder de absorción y asimilación de las ciudades no es indefinido e infinito. En la actualidad todas las ciudades tienen más habitantes de los que *pueden* tener. Sería pánfilo anotar lo si sólo hubiera que referirse al problema de la escasez de la vivienda. Si sólo se tratara de eso, todo el problema de la ciudad superpoblada resultaría un fácil problema de albañilería. Es simplificar demasiado la psicología humana suponerla mera psicología de hornero. El asunto es naturalmente mucho más complejo. Baste decir que ese tremendo excedente de la ciudad sobre sí

misma, está constituido no sólo de lo que viene de afuera y no encuentra donde alojarse, sino también de algo que sale de ella misma, y aunque tenga casa, tal vez propia, necesita volcarse sobre la calle. La prueba es de lugar específico; el espíritu de la ciudad no es doméstico: se llama ágora, foro, plaza, esquina, cancha.

A nadie se le ocurre hoy hablar de los hogares ciudadanos si no es para connotar su disolución, fenómeno inherente a la existencia urbana y mensurable en proporción directa al volumen urbano en sentido edilicio y en sentido político. El hogar como sinónimo de familia, fué unidad típica de formas sociales típicas —el matriarcado, el patriarcado, el feudalismo, etc.—. Carece de lógica sociológica e histórica pedir a sociedades atípicas, como son las sociedades urbanas o nacionales de los tiempos modernos, unidades típicas de esa especie. La sociedad atípica quiere e impone unidades a-típicas y convencionales, no biológicas y necesarias como la de la familia: se llaman partido, gremio, sindicato, club.

El tema es universal y susceptible de infinito desarrollo. Lo que importa en nuestro caso es comprobar que si, por un lado, la despoblación de las campañas, determinada por el tiraje ciudadanizador, encierra la destrucción de la unidad básica rural, que es la familia, en el superorganismo de la ciudad misma la familia queda imposibilitada por las nuevas unidades básicas superfamiliares que exige y deter-

mina, y en que se apoya funcionalmente, la existencia de ese superorganismo. Las trascendencias profundas de este doble juego de hechos, en la esfera ética de la individualidad, parecerán obvias a quienes crean que los verdaderos y últimos fundamentos de la moral son afectivos (“amaos los unos a los otros”), o a quienes consideren que, en todo caso, milenios y milenios de régimen familiar, “natural” o institucionalmente establecido, no han podido dejar de estampar su cuño sobre la conciencia o la sensibilidad gregaria del hombre, de ese mismo hombre que las circunstancias superbiológicas en que se ordena el mundo moderno, o la ciudad como su órgano central, colocan de pronto en un plano en que los principios orgánicos son fundamentalmente objetivos y formales. Acaso sea indudable que el hombre no esté preparado para profesar una moral libre de inmediatas exigencias endócrinas y afectivas; el hecho es que, trasportado a ese nuevo plano en que se obra el juego de la existencia en el mundo moderno, se halla de pronto con un orden en el cual el deber moral no necesita ser más que una disciplina impersonal de tráfico callejero, y la conciencia ética se resuelve en estados de confinamiento privado totalmente inválidos frente al orden externo. Así, entre una realidad objetiva de rigurosos marcos pero sin contenido ético-afectivo, digamos, ponderable o palpable, y una realidad subjetiva arrinconada y desahuciada de antemano, plenamente lúcida pero ya completamente in-

operante sobre el orden externo, hay algo que sobra por falta de interioridad y hay algo que falta por exceso de exterioridad, para la pobre pasión del hombre hereditario y tradicionalista sumergido en la ciudad moderna, abstracta, intrínsecamente imbuída de un espíritu constante de "renovación de cartel", antihereditario y antitradicionalista, sin perjuicio de lo evidente de su total automatización. En la ciudad totalmente, biológicamente volcada sobre la calle, la pasión ética llega a tener un aire de vicio solitario y, en proyección tras-doméstica, muy estéril. La pasión ética urbana "no puede no ser" disconformista y crítica. Desde que existe la ciudad moderna la forma regular de producción del espíritu urbano es el disconformismo crítico; no hay lugar en ella para una inteligencia himnica o apologética, si es auténtica. Cualquier especie de producción que, más o menos disfrazada de arte o literatura, pretenda revestir esos acentos, será mera presunción programática y didáctica, ocasional y perecedera. Pero no se piense en el caso individual del hombre singular y capaz de expresión espiritual substantiva: el artista, el escritor. En su experiencia propia la pasión disconformista y crítica encuentra siempre su catarsis moral en "la obra"; dure o no dure mucho el efecto, cada una de sus obras si no lo absuelve al menos lo desahoga... siquiera hasta la próxima. Como el feligrés de la parroquia para sus problemas secretos, le basta el domingo purgacional de

cada una de sus obras para limpiarse de las toxinas disconformistas de la semana pasada y rehabilitarse para una nueva acumulación de venenos. No pensemos, pues, en él, para quien el don expresivo alcanza siquiera momentáneas asunciones catárticas, sino en los infinitos otros individuos para quienes el ansia expresiva se balancea entre la efusión oculta e incommunicable o la abnegación multitudinaria y pasiva (en "el público" impersonal, en "la manifestación" de la calle, en las graderías del estadio, etc.). Si para el hombre singular el camino de una obra a otra obra, por sinuoso que sea, es siempre camino de salvación para sí, cuyo hilo de Ariadna, como el hilo del gusano o la araña procede de sí mismo, para el otro hombre el camino de un acto a otro acto es esencialmente, en lo que tiene de predispuesto y mecánico, camino de perdición de sí. Es para este segundo tipo urbano, acaso el verdaderamente propio de la ciudad, ya que el otro tipo, el singular y autodeterminante, bajo sus modos urbanos se reclama potencialmente por atributos de personalidad exclusiva, como sólo es posible en el hombre de la Naturaleza —es para aquel segundo tipo eminentemente urbano que el problema de la familia imposibilitada por el mecanismo o la fisiología de la Ciudad reviste fundamental importancia.

En síntesis, el hombre de índole natural entrañable se ve arrastrado a un torbellino de extrañamiento total al entregarse a la Ciudad. Y es forzoso tener que suponer un

poder incontrastable de acción "disgenética" sobre el individuo en ese movimiento fortuito de traspaso de un orden de máxima certidumbre moral y afectiva, como era el que presuponía el estado familiar, a un orden de máxima impersonalidad y contingencia como es el nuevo orden cifrado en la Ciudad.

Dentro del coeficiente cultural que supone el estado individual o social de urbanidad, esto es de la existencia en la Ciudad, según sus normas formales específicas, cuenta siempre en cantidad fortuita y necesaria, operante o latente, expectante o activo, un principio constante de reacción inadaptativa esencial, en el que va cifrada la medida del traspaso de un viejo orden perdido a un nuevo orden no asumido (¿todavía?). Por especificidad natural o por costumbre inveterada, para el hombre la Ciudad resulta el lugar donde se pierde toda naturaleza menos la naturaleza humana (la primaria, y las "segundas naturalezas", el fondo de reviniencias, de constancias vegetativas o sentimentales, de conservación y de hábitos. El sentimiento —o el hecho— de esa distancia entre el fondo todavía irreductible de naturaleza en lo humano y la forma objetiva abstracta e inexcusable inherente a lo urbano, encierra y mensura una tensión vacante y aguda, propicia, en límite de constante inminencia, a todas las enajenaciones de la pasión, a todas las decisiones por afirmación o negación mística y fanática.

Como la cuerda musical tendida entre una planchuela fija y una clavija regulable, la psicología de ciudad es una tensión entre un extremo de inserción umbilical subjetivo y un resorte de extensión objetivo y contingente. La medida es de grado de tensión instrumental, instrumentada, y sólo cabe la afinación exactísima o la desafinación total. O la rotura, es claro. La psique humana no está preparada todavía para rendir una afinación exacta en el registro del inmenso instrumento sobrehumano moderno a que se aplica; las más exquisitas y preciosas sensibilidades urbanas, las que se tienen por específicamente urbanas, todavía conjuran la palabra neurosis, cuando no epilepsias. La ecuación psicológica urbana es necesariamente un "complejo" en el cual se tantea, de un modo nada más que mecánico y siempre fallido, el equilibrio entre una umbilicalidad irrenunciable y una acomodación irresistible.

En el juego clavicular de la afinación urbana cuenta tanto el defecto como el exceso, y como la cuerda que salta incapaz de resistir la exacta tensión. La cuerda que salta, la demasía o el déficit en el ajuste tonal, forman parte de esta nueva fisiología instrumental de la Ciudad moderna, y "los saldos" que de ello resultan van a integrar, en los balances generales, el rubro de los residuos catabólicos de la función urbana. Todo eso, aparte de otro proceso propio de la Ciudad, como de todo organismo biológico, el proceso que podría burdamente llamarse excrecional y

cuyos productos caen ya en el área de la patología espectacular, moral o criminal, de la sociología urbana, —lo que no quiere decir que, por ese sólo hecho, caigan ya fuera de los muros de la Ciudad. Una parte del drama inherente a la ciudad es que le es imposible desprenderse de sus propias excrecencias; su alta función destiladora resulta siempre diabólicamente malograda por la imposibilidad de despojarse de los impuros residuos que precipita, de sus morbosos parásitos intestinales, por así decir. Y aun es evidente que, buena parte de su moral propia está regida por la fatal reabsorción tóxica de sus propios residuos.

Así, pues, no todo lo que se vierte sobre la ciudad moderna puede ser absorbido por ella; y en la fisiología urbana hay un proceso eliminatorio normal, diremos, cuyos productos van a confundirse en un mismo plano virtual con lo otro. En la virtualidad de ese plano se realiza un estado de *no land's man* (por oposición al consabido *no man's land* bélico), semejante al estado extrajurídico del *heimatlozot*, del hombre sin patria —un estado de hombres desolados, de hombres cuyos pies han perdido o no hallan su suelo. O desquiciados, que están fuera del punto de equilibrio funcional y gravitacional del nuevo superorganismo en que intentan vanamente acomodarse, de "Juanes sin tierra" posible.

En el enorme proceso de la interrelación entre los problemas de las campañas despoblándose en servicio del

tiraje ciudadanizador automático, y las ciudades superpobladas, cabe figurarse una zona en la cual se encuentran por una parte el individuo autoexpulsado de las campañas por la desintegración histológica en que estas han caído, y que no puede ser absorbido por la ciudad, y por otra parte el individuo "catabolizado" por la ciudad, formando en conjunto el inmenso contingente "disgénico" típico de los eugenistas, perdido para el campo e inubicable en la ciudad, y perdido para la ciudad e inubicable en el campo, anti-rural y anti-urbano, flotante y vacante para el uso funcional específico de cada uno de estos dos grandes órganos dialécticos de la existencia nacional. Ya no sería posible pensar en repoblar con ellos los campos: el destino que los condujo donde están es irreversible; y la ciudad necesitaría purgarse, ablarse de ellos: pero no tiene derecho de hacerlo, republicana, humanamente...

¿Qué remedio queda? ¿Cómo reconquistar las campañas? ¿Cómo purificar las ciudades (sin apelar, es claro, a los procedimientos por liquidación)?

*Eugenio Pucciarelli* / LA FILOSOFIA  
Y LOS PROBLEMAS DE SU  
EXPRESION

1. EXPERIENCIA, PENSAMIENTO, LENGUAJE

**N**UESTRA vida es esencialmente inquieta, móvil, fugitiva, voluble. Consiste en un cambio incesante, en el tránsito de un estado a otro. No podemos detenernos, no nos es dado frenar la marcha del tiempo, que en su desplazamiento hacia el futuro nos arrastra de un modo inexorable. Tenemos conciencia de esta movilidad y de lo que nos sucede a cada paso. A esta conciencia, que alcanza grados diferentes de intensidad y lucidez, según los individuos y los momentos, la llamamos experiencia. En sus mallas se entretejen los ritmos biológicos ajenos a nuestro albedrío, los movimientos que desencadena la voluntad, los hábitos que ponen su nota de monotonía en el cuadro, la alegría y el dolor que las circunstancias nos deparan, los mil azares del contorno social o físico en que transcurre la existencia de cada individuo. Sentimos calor o frío, nos hallamos fatigados, estamos inquietos o temerosos, nos sorprende la violen-

cia de un cataclismo de la naturaleza o asistimos conmovidos al desarrollo de un suceso histórico. Como espectadores de los hechos no podemos evitar que su reflejo, adverso o propicio, penetre en nuestra intimidad y nos afecte de alguna manera. Lejos de sernos indiferentes, los hechos nos atraen por su movilidad, nos interesan por su número, nos inquietan con su misterio, nos preocupan por su incoherencia o su regularidad, a veces nos apasionan y nos arrastran en su rápida y tumultuosa corriente.

La experiencia nos ofrece materia para la reflexión: clavamos sobre los hechos desnudos nuestra mirada grávida de interrogantes, forjamos conceptos para apresar en su red el hecho arisco, enunciarnos juicios, razonamos, construimos atrevidas teorías. Más allá de las apariencias que nos sobrecogen con su misterio, buscamos, con auxilio del pensamiento, una realidad que las torne inteligibles, que nos revele su razón de ser. La multiplicidad y la variación nos invitan a indagar la unidad y la constancia. Sólo así nos sustraemos al torbellino que nos invade y arrastra. Queremos una explicación unitaria, total, definitiva. La filosofía aspira a colmar ese anhelo. De ella esperamos la revelación del enigma que nos atrae e inquieta. La filosofía nos brinda sistemas de pensamientos que se refieren a la totalidad de los objetos y que aspiran a valer para todos y siempre. Esos pensamientos encuentran en el lenguaje su soporte y su vehículo. Por el lenguaje se fijan y se transmiten, se expresan y se comunican al

prójimo. A través de los textos indagamos con afán el sentido de los signos y confiamos en rescatar su oculta significación. ¿Son los signos fieles al mensaje depositado en ellos?

Esta pregunta encierra, en su enunciado lacónico, el problema general de la expresión filosófica. Una ciencia que pretende erigirse en saber total, que aspira a eludir todo supuesto, que no quiere poner límites a su curiosidad, que nada quiere dejar en la penumbra o darlo por sobreentendido y abandonarlo sin examen, debe también proyectar su interés sobre las cuestiones relativas al lenguaje. El problema es complejo e invita a averiguar en qué medida las palabras logran reflejar sin deformación las experiencias originales, en qué grado los signos alcanzan a traducir adecuadamente las ideas, qué formas expresivas convienen a sistemas de pensamientos que divergen por su orientación y contenido, y cómo se fija o cristaliza la forma misma del filosofar que ha adoptado determinado tipo de expresión.

## 2. SOLUCIONES EXTREMAS

EL problema es casi tan antiguo como la filosofía. Los sofistas, maestros de retórica, fueron, sin proponérselo abiertamente, los primeros gramáticos. Los análisis de las palabras en sus aspectos morfológico, fónico y etimológico, la clasificación de las figuras retóricas y el estudio de los términos como imágenes de las cosas que nos permiten penetrar en su

intimidad, condujeron a una filosofía del lenguaje. No es extraño, pues, que el siglo V sorprenda a Platón intensamente preocupado por este problema, al que consagra su diálogo *Cratilo*. Preocupado por el origen del lenguaje, Platón inquiere si existe para cada objeto una denominación propia, válida para todos, helenos y bárbaros, o si la atribución de las palabras a las cosas es convencional y varía con el uso y la costumbre. Su pensamiento parece inclinarse, con algunos atenuantes, hacia la segunda opinión, y al hacerlo se pone en guardia contra la acción deformadora del lenguaje y su posible perjuicio para el conocimiento de la verdad: para conocer las cosas es preferible dirigirse a ellas mismas, antes que hacerlo a través de las palabras que las designan.

Este problema, que en Platón se limita a la relación de la palabra con el objeto y se vincula expresamente a la cuestión relativa a la existencia y fundamento de una lengua natural, vuelve a plantearse en toda su hondura en la Edad moderna. Asume, entonces, caracteres más concretos explicables por las nuevas exigencias de los métodos científicos, el incremento considerable del saber, la existencia de las lenguas modernas con sus diferencias de vocabulario y sintaxis y las dificultades de una comunicación fácil y segura. Se plantea, en el primer momento, como posibilidad de una lengua universal, libre de anacronismos, irregularidades y ambigüedades, que hacia esa época entorpecían la comunicación y dificultaban el empleo de los idiomas modernos como instrumentos al

servicio del saber. Con plena conciencia del alcance de la cuestión, retoma Leibniz, a fines del siglo XVII, el problema de la lengua universal y, a lo largo de su carrera filosófica, lo ahonda incansablemente. Lo estimula una convicción: el progreso de las matemáticas se debió, en partes decisivas, a reformas en la notación que favorecían el cálculo mental y simplificaban la escritura. Pero Leibniz sueña con una lengua más amplia, precisa y expresiva: sugiere una reforma de la lógica y, correlativamente, una reforma de la gramática. Va aún más lejos: proyecta una "*característica universal*" constituida por un sistema de signos semejantes a las cifras de la aritmética o los símbolos del álgebra, que representan directamente cosas o ideas y que permitan realizar el razonamiento por un cálculo análogo al de las matemáticas. Leibniz había imaginado un análisis completo de los conceptos y su reducción a términos simples, y la representación de cada término por un signo adecuado: era, en definitiva, un alfabeto ideográfico compuesto por tantos símbolos como conceptos elementales existen. Por ese camino esperaba instaurar una lengua que reflejase con absoluta fidelidad el pensamiento y fuese un instrumento para la ciencia y la filosofía. La formación matemática de Leibniz y su predilección por los problemas de la lógica explican su actitud afirmativa frente al problema de la lengua como vehículo adecuado para la fijación y comunicación de las ideas.

Muy distinta había de ser la actitud cuando las matemáti-

cas y la lógica cedieran su sitio a la metafísica y la psicología, y a la visión racional del cosmos sucediese una concepción irracionalista, poética o mística. En este nuevo terreno, que es el de nuestro tiempo, aparecen dificultades que agravan decisivamente la solución del problema. Bergson ilustra muy bien la nueva actitud: no hay correspondencia entre la experiencia y el concepto, ni entre el concepto y la palabra. La realidad desborda infinitamente los esquemas intelectuales forjados para apresarla, como el poema trasciende al texto encargado de contenerlo. La realidad es en sí misma ímpetu, impulso, élan vital, proteica, voluble, inquieta, proceso creador de cualidades, pródigo en sorpresas, eternamente nuevo. Sólo el contacto directo con ella, por un esfuerzo de simpatía que nos lleve a coincidir con su movimiento, nos permite asirla y conocerla, al menos en parte. Sólo la imagen y la pluralidad de imágenes, en un esfuerzo de convergencia dirigido sobre lo real, puede servir como medio indirecto de expresión. Una imagen, entre otras, indica con felicidad la condición del élan vital. Subrayando la movilidad universal que agita y estremece toda la realidad —nosotros mismos no somos más que la figura de un movimiento—, escribe Bergson: "*Como torbellinos de polvo levantados por el viento, los seres vivientes se vuelven sobre sí mismos suspendidos al gran soplo de la vida*". En esa imagen, que recoge apenas un aspecto general de la realidad, se registra mejor su condición dinámica, con más fuerza, finura y relieve que en cualquier

descripción conceptual abstracta o mención verbal directa. La multiplicación de las imágenes podría, en el mejor de los casos, aproximar al lector a la experiencia, nunca sustituirla. La expresión es siempre insuficiente, precaria, rígida, torpe. Es preciso tratar de eludirla o no quedarse o demorarse en ella: sólo la experiencia, inefable en el fondo, nos permite asir la realidad y calar hasta su mismo corazón.

### 3. LA TERMINOLOGIA DE LOS FILOSOFOS

LA palabra es el instrumento de la idea. Sin ella, el pensamiento carecería de apoyo y, privado de sostén, apenas podría realizarse ese diálogo interior al alma misma por el cual se organiza y progresa el saber hasta constituirse en sistema. La palabra es también el puente por el cual se realiza la comunicación entre los hombres. Sin ella no habría posibilidad de un intercambio de ideas, fecundo igualmente para el desarrollo ulterior del pensamiento. Por desgracia, tiene también sus inconvenientes. La palabra acecha constantemente al filósofo. Si fija las ideas y les sirve de vehículo, también le impone sus exigencias y congela la vida de un pensamiento en un conjunto de fórmulas anacrónicas, capaz de perpetuar viejos errores. Es, además, una materia viva, caprichosa, voluble. El pensamiento se pliega con docilidad a las normas de la lógica, o construye un orden propio al que termina por someterse. La palabra salta por encima de las vallas que even-

tualmente señalan el itinerario del pensamiento. De ahí la raíz del conflicto entre palabra y pensamiento.

El filósofo no puede renunciar a la palabra. La mayor parte de su vocabulario ha sido tomado al lenguaje corriente, pertenece al habla del profano. Se explica: la filosofía no inventa sus problemas. Estos surgen espontáneamente, como inquietudes o angustias, en la conciencia de los hombres, y todos, en medida desigual, tienen una noción, a veces confusa y torpe, a veces un poco más lúcida, de su contenido y de sus proyecciones, y, al mismo tiempo, experimentan la necesidad de darle satisfacción encontrándoles respuesta. Los problemas no nacen como estimulados por una curiosidad momentánea o accidental, sino que arraigan en la índole misma de la conciencia humana que se enfrenta espontáneamente con ellos. El enigma del mundo y de la vida afecta por igual al profano y al filósofo, sólo que éste, capaz de una mayor profundidad de pensamiento y de una conciencia de sus proyecciones y dificultades, lo convierte en tema permanente de sus indagaciones. De ahí que el caudal más importante del léxico filosófico sea tomado del lenguaje corriente. Esto representa una ventaja y un inconveniente. La posibilidad de entenderse con el común de los hombres y ayudarles a poner en claro sus angustias, ya que los problemas no son ociosos ni arbitrarios, invento gratuito de una clase profesional que se solaza en la dificultad. Pero la significación vulgar de los términos trae aparejados inconvenientes: entorpece la limpia

elucidación teórica de las cuestiones a causa de los sentidos equívocos que el uso ha adherido a ellos. La misma palabra cobra un significado distinto en boca del profano y del filósofo, y éste debe esforzarse por borrar de ella todos los malentendidos que el empleo ordinario ha depositado sobre ella. La filosofía dispone, además, de una terminología técnica o, como suele decirse a veces despectivamente, de una jerga del oficio. Pero sus términos reciben, en cada sistema, un sentido especial, que agrava las dificultades del problema de la expresión.

Históricamente la filosofía se presenta como una multiplicidad de sistemas que se suceden en el curso del tiempo. A pesar de sus diferencias, la heterogeneidad no es tan grande como para condenar de antemano todo intento de agrupación por tipos o familias. Por otra parte, el número de soluciones fundamentales dista de ser infinito, y en el curso de la historia asistimos a una reaparición periódica y obstinada de ideas muy semejantes, hasta el punto de que la conocida afirmación de que se nace platónico o aristotélico, no está muy lejos de ser confirmada por los hechos. Cada sistema es el fruto de una personalidad independiente y expresa una visión del mundo y de la vida. Todo hace suponer que existe una correspondencia entre la concepción de la realidad y el tipo de designación verbal preferida por el filósofo. En otros términos: el filósofo busca para expresar su mensaje aquella forma de expresión que traduce con menos infidelidad sus

íntimas experiencias y su pensamiento. En algunos casos se percibe ese esfuerzo con toda nitidez. Piénsese, por ejemplo, en San Agustín y en Spinoza, antípodas en puntos fundamentales. El lenguaje de las *Confesiones* se prestaba para mostrar la íntima alianza de vida y doctrina, el itinerario de una evolución filosófica y el análisis reflexivo de la fe en las ideas. Lejos de ser un examen frío de las teorías, es la historia viviente de un alma angustiada por la inquietud de su destino, que busca claridad a través de las ideas. La insuficiencia, la aridez, la infecundidad de un sistema lo arrojan con violencia hacia otras playas, hasta hallar el reposo después de la crisis definitiva. San Agustín abandona una doctrina por el agotamiento de su fe en ella. Su alma sufre al sentirse aprisionada en un sistema cuya estrechez palpa desde adentro; al moverse se hiere en las aristas del pensamiento, padece en la limitación de la celda intelectual, siente nostalgia de la libertad, entra en crisis y se desprende de ideas que ya no tienen significación para la vida. Su antípoda es la *Ética* de Spinoza, cuyo lenguaje científico conviene a una concepción geométrica de la realidad, y cuya argumentación impersonal cree reflejar con fidelidad el encadenamiento mismo de las cosas, inexorable y eterno.

La forma de expresión no está condicionada únicamente por la visión de la realidad, sino también por el temperamento, la educación literaria, las predilecciones artísticas de los autores. A algunos no preocupa la calidad estética de la

prosa. Terminante es, en este aspecto, el juicio de Edmundo Husserl, para quien "*la elegancia es asunto de sastres y zapateros*" que no debe inquietar al filósofo. No opinaban lo mismo Schopenhauer y Nietzsche, grandes prosistas, ni Scheler, Royce, Bergson o Santayana. El propio Kant, que a los ojos de muchos pasa por ser un escritor torpe, al lado de pasajes de gran aridez carentes de emoción literaria, escribe páginas vigorosas, bien construídas, animadas por el ritmo de una prosa ágil y juguetona, salpicadas de atrevidas imágenes. También Hegel, a pesar de la dureza de su estilo, alcanza en algunas obras, especialmente sus lecciones sobre arte, historia y religión, páginas de gran calidad por la delicadeza, el brillo y la osadía de sus imágenes.

Podría preguntarse si la imagen, adherida a lo sensible, tributaria de lo concreto, es un obstáculo para la expresión cabal de pensamientos que, por la índole de los objetos a que aluden, se sustraen a toda representación. En líneas generales se puede contestar por la negativa. Escojo dos ejemplos para ilustrar este aserto. Casi simultáneamente expresaban Nietzsche y Dilthey la misma queja: la impotencia de los sistemas para asir la verdad total y, como consecuencia, el desgarramiento de la unidad de la filosofía en escuelas divergentes condenadas a hostilizarse sin tregua. Dilthey se expresa en estos términos: "*Con más fuerza que cualquier demostración sistemática actúa contra la validez objetiva de*

*toda concepción del mundo el hecho de que, históricamente, se ha desarrollado un número ilimitado de tales sistemas metafísicos, se han combatido y excluido recíprocamente en todo tiempo y hasta el día de hoy no se ha podido lograr una decisión".* El hecho está sagazmente observado, la descripción es fiel, pero la prosa resulta incolora y fría, y el pensamiento parece arrastrarse sin elegancia a través de palabras que no despiertan emoción en el lector. Observando el mismo hecho, Nietzsche acierta a expresarlo con una imagen vigorosa que confiere relieve a la idea, la torna más incitante y nos estremece con su ironía delicada. *"Suponiendo que la verdad fuera mujer, ¿no es fundada la sospecha de que los filósofos entendían poco de mujeres, y su terrible seriedad y su curiosidad indiscreta no eran los medios más a propósito para cautivarla? Lo cierto es que ella no se dejó atrapar, y quedaron tristes y desalentados los pobres filósofos".* La imagen, como se advierte a través de este ejemplo, lejos de trabar el vuelo del pensamiento o perjudicar su nitidez, le presta una aérea ligereza y lo torna, a su vez, más accesible a la inteligencia.

#### 4. VENTAJA Y RIESGO DE LA PALABRA

LAS dificultades de la expresión filosófica no provienen sólo de las divergencias en la visión del mundo, de la disparidad de los ideales morales, del temperamento de los autores o de sus preferencias literarias. Arraigan también en la es-

estructura interior de los sistemas. Aunque posea unidad, la filosofía no constituye un cuerpo homogéneo de doctrina. En torno a los problemas fundamentales se organizan las distintas ciencias filosóficas. Puede inquirirse si cada territorio no reclama una expresión adecuada a la índole peculiar de sus objetos. En los dominios de la ontología, de la lógica, de la gnoseología, de la epistemología es posible casi siempre una mención directa de los objetos y una expresión unívoca, semejante a la científica. No podría afirmarse lo mismo de la psicología por la condición móvil, infinitamente cambiante del objeto y sus mil matices de orden temporal o personal. En el dominio de la metafísica el tipo de expresión dependerá de la concepción de lo absoluto —Dios, idea, espíritu, vida, voluntad, materia—, y en unos casos convendrá la designación directa y en otros será menester valerse de expresiones metafóricas, figuradas, indirectas, apelar a la capacidad de sugestión de las palabras, rozar los límites de la poesía o de la mística.

Más delicada se torna la dificultad en las direcciones irracionales de la metafísica. No faltan quienes critiquen acerbamente el empleo del lenguaje directo, semejante al que utiliza el hombre de ciencia, por la deformación que introduce en la concepción de lo real. Enseña Bergson que por amoldarse a los hábitos del lenguaje, la metafísica ha desfigurado la imagen del objeto que se proponía conocer y ha creado falsos problemas, razón por la cual asistimos, en el

curso de la historia, al espectáculo, mortificante para la unidad de la verdad, de las contradicciones entre los sistemas. Sería menester prescindir de los símbolos, eludir la acción deformante de la palabra y captar la realidad profunda —lo absoluto, la duración— por un esfuerzo de simpatía que nos reintegre al interior de la realidad. La palabra sólo tendrá valor si logra, por medio de sus virtudes de sugestión y alusión, crear en nosotros un estado de alma adecuado a esta experiencia directa. Más importante que las herramientas forjadas por la inteligencia y la sociedad para asegurarse el dominio de la materia, es la experiencia, la intuición, la inmersión del alma en lo real mismo por un esfuerzo de simpatía y de identificación. De la experiencia, y no de los signos verbales en que se traduce, depende el mérito de una metafísica. Aquí la metafísica roza los límites de la mística, y el filósofo reclama el auxilio de la poesía.

Nietzsche, que tenía una concepción musical, sinfónica de la realidad, al limitar con desdén el valor de la palabra, llegó a escribir lo siguiente: "*Comparada con la música, toda expresión verbal tiene algo de indecente; el verbo deslíe y embrutece, el verbo despersonaliza, el verbo trivializa lo que es raro*". Los problemas de la metafísica, que nacen de las entrañas palpitantes de la vida y no del juego abstracto de una razón discursiva que se solaza en su propia dificultad, no encuentran en la palabra el vehículo más adecuado a su índole. Pero el filósofo no puede renunciar a la palabra, no sólo co-

mo vehículo para la comunicación de las ideas, sino como soporte del pensamiento mismo y condición de su progreso. Debe procurar, por un esfuerzo de expresión verbal, que todos los estados del alma y los matices de la idea queden registrados, y que todos los sentidos del lector converjan hacia la verdad. El estilo debe animarse con el movimiento de la danza y el ritmo de la música, aproximarse a la poesía y conquistar el pensamiento, el sentimiento y el alma entera del lector. Para eso no dispone de otro recurso que la palabra.

La palabra implica también riesgos, y los filósofos, desde Platón, se han complacido en señalar sus peligros: la posible deformación que introduce en el pensamiento una mención falaz con toda la secuela de pseudo-problemas que arrastra consigo y que comprometen la seguridad y coherencia del sistema. Entendida a medias, la palabra es fuente de ilusión y engaño. En un pasaje del *Fausto*, de Goethe, se alude a este problema y se satiriza despiadadamente al que cede a la sugestión de la palabra y se obstruye el claro entendimiento y manejo seguro de la idea. Vale la pena transcribir el pasaje. "*Mefistófeles: En suma, aténos a las palabras. Entonces, por la segura puerta entráis en el templo de la certeza. Estudiante: Pero la palabra debe entrañar una idea. . . Mefistófeles: ¡Cabal! Pero no hay que apurarse mucho por eso, pues precisamente allí donde faltan las ideas se presenta una palabra a punto y en sazón. Con palabras se puede discutir a las mil maravillas, con palabras es posible*

Eugenio Pucciarelli

erigir un sistema; en las palabras se puede creer a ciegas; de una palabra no se puede quitar una tilde". Esta sátira, dirigida contra cierto tipo de teología, es igualmente una condena del verbalismo en filosofía. Nadie con más vigor que Bergson ha puesto el acento, en nuestro tiempo, sobre la acción deformadora del lenguaje y ha señalado la antipatía que despierta a todo auténtico amante de la verdad el *homolox*, aquel cuyo pensamiento se abandona a las seducciones de la palabra y no es más que una reflexión sobre palabras. Es menester liberarse del espejismo verbal para tener acceso a la realidad misma.



~ 36

## Antonio Cunill Cabanellas / ORIGENES Y FUNDAMENTOS DEL ACTOR

USO hoy una forma poco habitual en mí que profeso la inmensa responsabilidad de transmitir mis experiencias: esta forma es la lectura<sup>1</sup>. Porque vengo aquí, no a dar una clase más entre las muchas que llevo dando durante mis veinte años de vocación, sino a entregaros una selección, una síntesis de ideas relativas a un sector de mi especialidad, de ese mundo extenso y vario de mi especialidad que se llama teatro.

Es un sector al cual le tengo una devoción especial y que al recortarlo de mi mundo, lo hice con una particular dedicación, a fin de que encuadrara en lo posible dentro de vuestras exigencias. A ese sector lo llamaremos: *ESPACIO DEL ACTOR*... y como es un espacio muy extenso, no me he atrevido a moverme por improvisaciones, que tal vez ganarían en gracia pero estoy seguro que perderían en meditación.

1. Esta lectura tuvo lugar el 1º de julio del año en curso, en el Conservatorio de Música y Arte Escénico Provincial. — N. de R.

37 ~

Este *espacio del actor* lo vamos a recorrer por ahora en una sola dimensión: lo histórico. Es necesario que desde este mirador especial, echemos una mirada hacia el tiempo y tropecemos necesariamente con el concepto de lo histórico. No nos prevengamos contra la rigidez del vocablo. Aquí lo histórico ha de ser un trozo de vida que vayamos a buscar, mejor dicho, a arrancar del pasado, como si fuera una fecunda raíz para plantarla en este recinto. Un trozo de vida que nos diga, que nos explique el por qué estamos empeñados todos, en hacer sobrevivir ese carácter distintivo del hombre, ese trozo de la realidad hombre, que se llama actor.

Todo lo que construyamos en esos estudios y después lo continuemos en el escenario, tiene que partir de la jerarquía que demos al contenido del SER como actor; todo lo que vayamos elaborando con nuestros cuerpos y con nuestras almas, moldeándolos en el yunque-escuela, hasta convertirlos en una unidad de *SER EXPRESIVO* capaz de dejarse titular *ACTOR*, debe partir de una perfecta comprensión del material espiritual y físico de que está compuesta esta *rara especie de hombres* que el tiempo ha terminado por concretar su nombre: *ACTOR*, ciudadano de una raza, cuyo origen se pierde o se encuentra en unos seres excepcionales.

Es tanto el espacio que debemos recorrer, para buscar la substancia de que está compuesto, que es muy justo

que nos hayamos olvidado de su existencia, tan imprescindible para su reconstrucción. Recordemos con sistema. Para fundamentarlo debemos precisar dos tipos específicos de seres.

Hay uno con el cual entrechocamos siempre y que viene de lejos y de siglos sin cansarse de su tipo: lo situaremos como el ser contemplativo por excelencia. En su infinita variación, lo vemos unas veces recogido en una celda y otras sentado en una platea. Siempre ha sido observador de algo. Haciendo abstracción de sus valores metafísicos, lo vemos maravillado, conmovido o lleno de angustia, frente al mundo expresivo exterior a él. El poder misterioso y animado de la naturaleza le conmueve y le angustia. Hay en él una impotencia nata frente a las vibraciones de las formas que lo obliga a ser únicamente estimativo. Su quietud, su silencio y su atención han sido la auténtica contribución pasiva de la historia. Estoy hablando del sublime ser que escucha y que mira: *el Espectador*. Es el tipo opuesto que crea al actor. Mejor diríamos: gracias a él podríamos definir su contratipo. Su contratipo es el ser expresivo. En él *todo* es activo. Si alguna vez contempla a alguien es para volverse hacia sí mismo, sin importarle mucho la capacidad expresiva de los demás. En su contenido, en su mundo, se recrea y se mima como si fuera un inmenso gato relamiéndose su propio bigote. Esta es su *narcisa* energía. La historia

lo señala imperativo, vanidoso, enamorado de sí mismo. Desafía bien pronto el poder misterioso de las cosas. Busca descubrir el *TABÚ* más complicado para tornarse más mágico, más poderoso. No se contenta con ser contemplador. Busca en todas las expresiones su correlato mímico: desde la lagartija al rostro cósmico de una nube. El animal es su *TOTEM*: si lo imita, si llega a descubrir su misterio mímico, se convertirá en *HECHICERO*. Así es. ¡No nos dejemos escapar de nuestras manos al *HECHICERO*!

Como el trashumante de ciertas épocas más cercanas, también fué perseguido y calumniado. Fué en la superación unas veces *MAGO* y en el relajamiento llegó a ser *brujo*. Como el trashumante fué unas veces *comediante* y otras veces *hipócrita*. El *HECHICERO* es el ser activo: el que domina el gesto y la línea; el que hace escenografía en su propia cara; el que utiliza los movimientos de la naturaleza para su voz y para su cuerpo. Grita, gesticula, enerva, hechiza. Esto es. Como de un gran actor se dirá por primera vez que hechiza. ¿Y quién se lo ha de decir? Como ahora y como entonces ha de decírselo su *ESPECTADOR*.

Nuestros tipos específicos ya están trazados. El *ESPECTADOR* como un ser social inexpresivo. El *HECHICADOR* como el ser expresivo corporal por excelencia. Desde ahora y siempre deberemos recordar a este *MAGO*

*DE LA EXPRESION*, para fundamentar uno de los elementos esenciales del *ARTE DEL ACTOR*. Es su auténtico origen. No nos importe la insolencia de su origen. Lo necesitamos para nuestra alquimia. Ya podemos decir: entre el material de que está compuesta aquella rara especie de hombres excepcionales está este: *LO EXPRESIVO*. El *hechizo de la expresión*.

Pero el terreno de lo expresivo es muy extenso y es conveniente rotularlo. Veamos. Hay en él una nota distintiva, sobresaliente: *la cualidad activa mímica, siempre inteligente*, diferenciada de la cualidad pasiva del espectador. Así veremos que en su crecimiento, el *impulso vital* se lo da esta fórmula concreta: *la actividad expresiva mímica e inteligente*.

Este *hombre* quiere, se propone, aspira a singularizarse con unos medios inusitados. Su ambición artística es apasionante. Oído:

"Yo quiero parecerme a todas las formas de la naturaleza. Yo no quiero ser silencio. Me propongo dibujar con mi cuerpo. Aspiro a imitarlo todo. He de poseer las formas de las cosas con tal misterio, que de mi copia surja con pasión mágica el dominio del espectador."

Esa es la inmensa ambición social y religiosa de ese ser que expresa. Buen material para hacer un hombre excepcional. Un poco nietzschiano pero material al fin. Fué tan recia su pasión inicial que muy pronto lo vemos sus-

tanciando a intérprete y creador en una síntesis tan identificada que sólo el tiempo y con un gran esfuerzo irá separando a esos dos valores. Nacen casi confundidos como por un impulso misterioso; se desarrollan en íntimo coloquio y un día, en su perfección de hechicería, se convierte en SABIO y MAGO. Va creciendo, creciendo, y en su mayoría de edad se nos presenta SACERDOTE. El preside el nacer del TEATRO. La inspiración se la dará un DIOS, pero a él le corresponde el secreto de la creación artística.

Es tanta su dimensión como ser, que sin quererlo se nos ha perdido en la totalidad. ¿Cómo vamos hacer ahora para que se nos restituya reducido al concepto sencillo de ACTOR? Porque si lo medimos bien, es en aquella primera etapa ambiciosa que sabe extraer de su retorta mágica, la danza y el canto; es en aquella etapa que dibuja el espacio con su cuerpo y que llena el aire silencioso de sonidos.

Ha de sernos más fácil de lo que parece a simple vista su reducción al concepto de actor. Lo *expresivo* ha sido rotulado con las ampliaciones necesarias. PRIMERO: en *actividad inteligente creadora*. SEGUNDO: en la prodigiosa movilidad del cuerpo; y TERCERO: en el encantamiento de la voz por la divina palabra y el sonido articulado. El origen prodigioso del actor nos ha traído de la mano los fundamentos en que está

basado ese ser excepcional: *lo mímico, el movimiento y la voz*. Todo esto emergiendo del mágico terreno de *la actividad expresiva inteligente*.

Una vez anclado en los fundamentos del arte del actor y antes de desarrollarlos, vamos a hacer un paréntesis.

Para nosotros, que vivimos una época de realidades y conmociones sociales, el *ser actor* logrará que se grabe en nuestra vocación, si le damos esas tres dimensiones necesarias que lo han hecho perdurable. Nuestra época lo recogerá y lo defenderá si logramos caracterizarlo como individuo social indispensable y el hombre argentino le prestará su apoyo, si tiene la conciencia de que su arte no puede dominarse sin los sacrificios del estudio y de la disciplina.

Si pudieran hacerse actores por los caminos fáciles de una vida desordenada y por "generación espontánea", no valdría la pena el señalar las rutas dramáticas recorridas por ese *ser excepcional*. Los esfuerzos que hoy hacen ciertos sectores de la educación y el interés cada vez más vivo, que demuestra la juventud argentina por el teatro, nos hace ser optimistas y continuar empeñosos en nuestra misión.

ABRAMOS el paréntesis. Ya que empezamos por estudiar al actor en sus fundamentos, es decir en sus cate-

gorías, que luego iremos desarrollando, vamos a vivirlo ahora en sus luchas, a ver si nos entra por el corazón.

Este *ser expresivo*, dominador del gesto y de la palabra, del movimiento y de la voz, adquiere de inmediato múltiples y variadas formas. No se contenta con ser creador, juez y parte de la poesía y del canto. Quiere, o le obligan a emanciparse de la creación. Por asociación me hace compararlo a un simple matiz matemático. El número 2, la pareja, es el núcleo de la sociedad. Pero el número 3 corresponde al mundo mágico. Hay un ímpetu misterioso que nos obliga a dividirnos, a multiplicarnos. Salirse del *dos* para convertirse en uno más. Porque puede haber una Pasión y una muerte, pero siempre habrá una resurrección. Vamos a ver cómo esta resurrección se está operando en la historia del *ser expresivo*. Ha salido de una costilla del poeta y se ha multiplicado. Dicte-mos algunas de sus formas.

Unas veces encerrándose en severas disciplinas de recitante, hasta graduarse en *AEDO* y *RAPSODA*; otras exaltando su ser físico en variedades de frenesí religioso y las más uniendo sus cantos y sus cuerpos en frenéticos estados sentimentales. Así lo fueron las plañideras y endechadoras, magníficas actrices que en su mayor desesperación se arrancaban los cabellos. O aquellas Pitonisas del Apolo Delfico que desde su exótico escenario y ensimismadas por raras emanaciones, proferían sonidos misterio-

sos, sugeridos por un apuntador divino. ¿Qué eran sino intérpretes sutiles de astucias muy superiores a una Rejane o una Greta Garbo?

Todo esto, unido a un inmenso cortejo de danzarines disciplinados en danzas graves, tumultuosas o cómicas; de representantes de Sátiros, especialistas en marchas grotescas; coristas iniciados en el dominio perfecto de múltiples ritmos y combinaciones métricas. Todos ellos precedidos de sus maestros los corifeos que increpan al *CORO*; los exarcos, directores de Ditirambos y del máximo Corega, colaborador litúrgico del poeta y organizador del espectáculo y un sin fin de seres dispuestos a transformarse en Suplicantes, en Euménides, en Coéforas y en Océánides, "feerie" fantástica de un mundo expresivo inagotable.

¿Y dónde está el actor? preguntamos todos asombrados del escamoteo. ¿Dónde está ese *ser excepcional*? Aquí está precisamente su profundo drama. ¿Dónde estará? Perdido en ese infinito desdoblamiento, esperando la circunstancia que lo descubra. Se ha perdido en la variedad para ser fecundo y sólo un fenómeno histórico *ha de darle su síntesis*. Y el fenómeno llega, grandioso, genial. ¿Quién lo crea? Nada menos que todo ese mundo expresivo desintegrado en el que hemos perdido a nuestro ser excepcional. Sólo la miopía del helenista, puede circunscribirlo al hecho del nacimiento del teatro, reduciéndolo a un culto de exaltación dionisiaca, sin otear pano-

rámicamente todas las potencias seductoras que lo determinan.

El *ser expresivo* es quien llamaba a voces una síntesis creadora que lo densificara, que lo plasmara y cuando *TESPIS* enfrenta al *CORO* con un relato dramático de la leyenda de Dionisos, debieron exclamar: "TÚ NOS RESTITUYES AL ACTOR", "TUYA ES LA SÍNTESIS PRODIGIOSA". Un *antagonista*, nos dice Burckhardt, ha venido al mundo. No importa que llegue disfrazado de un nombre, que le esperen días aciagos, dramáticos en su niñez, en su adolescencia y siempre, pero su destino está trazado.

Su biografía tiene un sabor mítico sugestionable. Apliquemos la atención. Su nacimiento es trágico. Como nace en compañía de un Dios y para que no se descubra que es hombre, lo cubren con una máscara... es un nuevo *Prometeo Encadenado*. Se desarrolla sumiso al autor trágico que, en su inmensa vanidad, exige ser *él mismo* el antagonista. Esto lo tuvo largo tiempo perplejo y silencioso, hasta que un buen día un gran señor del TEATRO le dijo: "*voy a transfigurarte*". Te reparo tu libertad, y le dió un *DEUTERAGONISTA*. Esquilo debía llamarse. No podía ser otro. Fué entonces que a pesar de la máscara trágica se fué haciendo dueño del escenario. El autor, desde la platea, se iba enamorando de su creación y le fué sumando un tercer y cuarto actor, hasta

colmarlo de jerarquía y de señorío. Así llegó a su mayoría de edad: *Encadenado y con un título: PROTAGONISTA*, que equivale a ser Rey entre los personajes.

Aquí empieza su calvario que dura un siglo: no precisamente un siglo de 100 años, sino un siglo de angustia y esto quiere decir que diez horas pueden ser un siglo. Su calvario consiste en que durante unos años las tragedias están tan dirigidas, sus temas tan conocidos por los espectadores, tan familiares los personajes, que se le prohíbe al actor hacer *interpretaciones* libremente. Nada de libertad. Esto es dramático para su arte y no sólo le retarda el título y la categoría, sino que nos entristece un poco y para siempre, su personalidad. Probad de negar a un actor de raza que interprete y se asfixia, se muere de añoranza. Pues así fué en su nacer. Nada de libertades. Los movimientos fueron encerrados en un coturno que lo elevaba de estatura. Los ademanes reglamentados, y si un actor representaba a una divinidad fuera de la fórmula "divinidad", era azotado por el *mastigóforo*... ¡Así y todo se resignaba! ¿Por qué? Porque no se olvidó nunca de que era rico en sus *fundamentos expresivos* y que llevaba en su reserva la libertad de espíritu, la divina inteligencia traducida en sus voces extensas y sonoras. Fué aquella una lección grabada en el sacrificio y en la disciplina de un arte nuevo. Nunca fué más grande el teatro y fué entonces que su calvario era toda una afir-

mación. Pero la historia necesitaba compensarse de aquella negación del intérprete. Es *Aristóteles* quien nos tranquiliza los ánimos. Nos revela esta sensacional noticia que ha de conmover toda la estética del actor. Es una noticia impresa en columnas dóricas. Dice así: "Hacia mediados del siglo IV el actor llegó a tener más parte en el éxito de las obras que el mismo poeta que las escribía". Y el Estado tuvo que reformar su viejo sistema de concursos trágicos. El mundo de la farándula echó al viento su triunfo... Nada de sacar a la suerte a qué actor debía corresponderle el principal personaje. En adelante cada uno de los protagonistas *INTERPRETARÁ*, así dice la historia, sucesivamente cada una de las tragedias de cada poeta. De esta suerte una interpretación del mismo valor era asegurada a todos los poetas que concurrían.

Sensacional revelación que nos asegura la permanencia en los siglos del arte del actor. El derecho a *interpretar* le asegura la *independencia* en las artes y hace que una de las cumbres de la filosofía moderna lo incorpore a su poética, como entonces lo incorporó Aristóteles. Solo que Hegel nos da una lección más directa. Afirma que "el arte del actor es un arte que exige mucho talento, inteligencia, constancia, asiduidad, ejercicio, conocimientos e incluso un genio particular para revelar todos los secretos de la creación dramática".

No podemos continuar en la biografía de este perso-

naje singular, si no queremos caer en la confusión. En ese mismo espacio recorrido, hay material para ahondar y que encuadra dentro del título de la disertación: "*Origen y fundamentos del actor*".

Del *ORIGEN* ya hemos hecho el esquema. Nos vamos a recrear en los fundamentos y tratar de convertirlos en categorías. Al decir *categorías* deseo precisar un cierto número de modos y maneras de atribuir al actor unos predicados, unos atributos. Cuando he dicho que uno de sus fundamentos es la *actividad expresiva mimica, inteligente*, he querido referirme a una categoría de *sustancia* porque gracias a ella podemos enunciar: *este es el actor*, es decir: *el actor es esto y no lo otro*. Pero también podemos sostener que el actor es un ser activo cuya *expresividad mimica inteligente es móvil*, con lo cual deseo expresar otra categoría de *sustancia*: el movimiento. Y no hemos terminado porque todavía nos queda por proclamar que el actor es *el ser activo cuya expresividad mimica e inteligente es fonética*, con lo cual determinamos otra *categoría de sustancia*: la voz, su registro sonoro.

Y entonces tendremos un resultado sorprendente, porque ese ser raro y excepcional involucra *tres categorías de sustancia* ya que por cualquiera de las tres podemos definirlo. Su Biografía nos da la razón, por-

que así prive lo mímico, lo móvil o su registro sonoro tendremos unas variedades del *tipo*. Pero como nuestra ambición es definir al *actor de raza*, el que conviene a nuestra época, el que precisamos exaltar, plantar como una raíz en este recinto: nuestra ambición digo, se colma cuando proclamamos la síntesis de esas tres sustancias en una sola personalidad expresiva.

Nuestros esfuerzos, al definirlo y al educarlo van dirigidos a que se concrete ese *tipo de actor* y contribuir a que se forme una conciencia que dirija sus flechas, hacia ese *TIPO* de actor como *meta*. Sólo así lograremos caracterizarlo como individuo social indispensable.

A nadie se le ocurrirá pensar que pretendemos lo imposible o lo no existido, porque el *TIPO* ha venido a nuestra memoria y a nuestra meditación, del mundo real, como una super-existencia de casi dos siglos, esta vez de 100 años cada uno. De dos siglos pegados al nuestro y acostumbrados a crear seres de dimensiones recias. Hombres que se colocaron frente a su destino y que no se dejaron arrastrar por él. Hombres con rostros de hombres. Que no jugaban ni a hacer música, ni a hacer filosofía, ni a hacer teatro. Rostros de existencias definidas, hechos y rehechos por sus almas, como el rostro de Beethoven y el de un Wagner; rostros como el de Kant o Dostoievsky; o los de aquellos grandes actores como *Irving*, el clásico y sereno como el de

*Talma*; nervudo y varonil como el de *Maiquez*; el rostro del genio de *Tomás Salvini*, la dinámica de *Zacconi*, lo abismal de la *Duse*, o el vigor extraordinario de nuestro *Pablo Podestá*.

Y cuando hablo de rostros, no lo hago como algo citado a destiempo o desarticulado, sino como algo que se lleva y que se hace con una voluntad de hacerse y de llevarse. La verdadera historia de los rostros está todavía por crearse. ¡Cómo nos daría la razón en este momento! Porque estoy seguro de que nos ayudaría a explicar la trayectoria que el ser expresivo ha recorrido en estos dos siglos de superación.

Pero el hombre de teatro que ve los personajes en volúmenes, no puede comprender que aquella *síntesis de personalidad expresiva* de que hablé, no se realice en uno de esos rostros, quintaesencia de la expresividad. Es la categoría de lo mímico, el esfuerzo que hace el gran actor por hacerse su máscara. Como si al tener un rostro se librara para siempre de que se lo cubrieran. El sabe, la historia se lo dice, que la *máscara griega* era también la necesidad que tenían de dar a un rostro unas dimensiones que no valían las dimensiones de los hombres. La historia se lo recuerda, como le dice y le repite los fundamentos de que se nutre su arte. La *máscara* también le señala la categoría de los personajes que ha de interpretar, y el esfuerzo constante que debe hacer

para estar a la altura de la creación dramática. Para el designio de *Orestes*, la furia de *Medea*, el destino de *Edipo*, la belleza de *Hipólito*, la desesperación de *Electra*, no había rostros que los soportaran. Ni había parecido humano que consiguiera acercarse. Y esto lo ha intuído el *actor síntesis* de aquellas *tres sustancias*.

Cuando entre los rostros de grandes actores, he citado unos grandes artistas de la música y del pensar, ha sido porque quería señalar el contraste de unos grandes personajes, con los intérpretes de personajes. El actor sabe que a más elevación de personaje, más rostro debe oponer; y mira y remira a los grandes personajes como si quisiera imitar la síntesis de los mejores.

Es prodigioso cuando podemos decir: *¡qué cara de cómico tiene aquel actor!* ¡Claro que la tiene! Si la ha cincelado toda su vida. La ha moldeado gesticulando, exprimiendo sus ojos, mirando, forzando la atención en lo que le importa y en lo que no; pensando el gesto, viviéndolo, atormentándolo, hasta terminar por enriquecer todos los rincones de su cara. Deteneos ante una iconografía de una gran actriz o de un gran actor, pasad revista a sus cambios y lo veréis gradualmente transformado, enriquecido, como si los dedos de un Rodin lo hubieran trabajado. ¡No es ambición extraña, ni nueva, sino profunda, penetrante, que el hombre tiene como una ur-

gencia de condensar su necesidad metafísica en un rostro, en un *DIVINO ROSTRO!*

Con este análisis un poco lírico del rostro he creído concretar las síntesis de las sustancias expresivas y también destacar aquella primera entre las tres: *La actividad expresiva mímica, inteligente.*

Vamos ahora a clasificar la parte móvil de la expresividad mímica inteligente, es decir el *MOVIMIENTO*, el dominio del espacio escénico. El actor es el ser por excelencia que tiene la conciencia directa del espacio a llenar. Cuando lee una obra y se identifica, inmediatamente busca su relación con el espacio, es decir con la extensión, para situar sus tres dimensiones, su volumen en movimiento.

El escenario le da un concepto angustioso del espacio, porque el escenario tiene dos vacíos: el propio del escenario que sabe como llenar y el vacío que se le presenta delante suyo, que empieza en su misma retina: la boca escénica, esa cuarta dimensión abstracta que sólo es real para el actor cuando baja el telón. Por esa circunstancia extraordinaria el movimiento es uno de sus grandes problemas. Porque moverse en el espacio escénico le sería fácil ya que lo podría hacer como en su propia casa, o en su propio campo, o en su propia calle como lo hacen aquellos actores que no lo son de raza; para moverse, para proyectarse en la cuarta dimensión, vale decir en el Telón que es su pantalla, debe plantearse el problema del movimiento con obsesión, puesto

que es uno de los grandes problemas del gran actor o del estudiante inclinado hacia ese arte. ¿Y cómo se resuelve esa angustia? Toda la historia se lo está diciendo. Los maestros del movimiento que son el bailarín y el pantomimo le aconsejan que hay que superar la capacidad expresiva del cuerpo, dotarlo de un rico léxico expresivo para poder así dibujar, escribir o grabar con el cuerpo en esa cuarta dimensión, las más sutiles vibraciones de la inteligencia y del sentimiento. Las más sutiles vibraciones, lo que equivale a decir que hasta para no moverse, el actor tiene que dominar la sublime movilidad de la línea.

(Continuará)



Juan Carlos Ghiano / ISLA  
[DE "HISTORIAS DE ESCRITORES"]

SALIDO de una pesadilla, tratando de coordinar los hechos que la formaron, y al mismo tiempo borrarlos de su conciencia: así se encontraba después de los cinco meses en que había visto imprimirse, por primera vez, uno de sus libros.

Al recibir las pruebas de imprenta, había trabajado para devolverlas cuanto antes, todavía inseguro; tenía prisa en ver las páginas ordenadas, los cuadernillos cosidos, las tapas. Ese tiempo había pasado sin que se concentrara en trabajo nuevo, con una lasitud que, en los primeros días, consideró tregua natural al esfuerzo cumplido. Cuando le entregaron los libros, parte de su prisa había desaparecido.

Sentía la insatisfacción de siempre; desde que tuvo conciencia de sus posibilidades se creyó en capacidad de escribir una obra definitiva: el libro impreso no lo era. Este convencimiento lo escocía, como si él mismo hubiese comenzado a excusarse por la debilidad del esfuerzo.

Recorrió el manuscrito para saber hasta qué grado

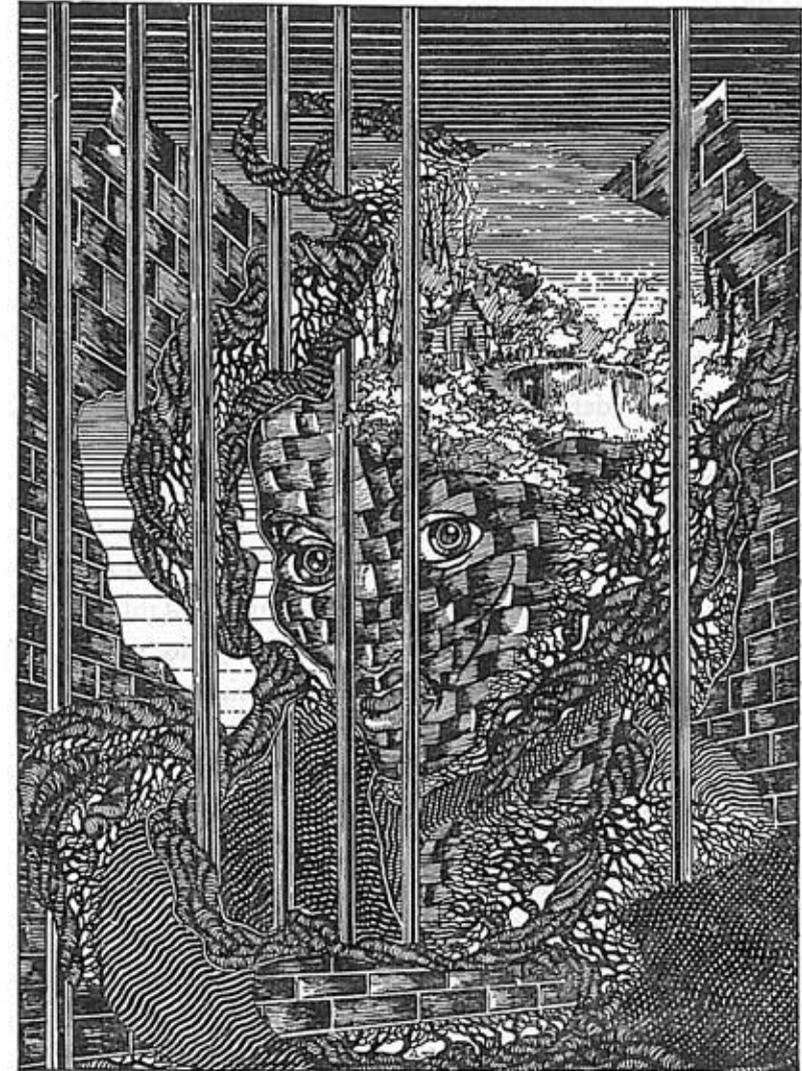
*Juan Carlos Gbiano*

había eludido responsabilidades. Lo leyó en páginas salteadas, señalando frases, palabras, quitando algunas, separando párrafos. De pronto, incontenibles deseos de corrección lo impelían a suprimir o reformar, descubriendo pasajes tachados, más exactos que aquéllos que los habían reemplazado.

Más de dos años estuvo haciendo ese libro, algunas semanas en diaria labor fatigosa, relejendo y rehaciendo, insatisfecho siempre. Sus ideas se deformaban, costándole reconocerlas. No quería dudar de su vocación, se afirmaba en el reconocimiento de su inmadurez: así explicaba sus problemas. Solitario orgulloso, no quiso que lo turbara un miedo antiguo: morir con sus ideas y proyectos, sin la voluntad de esfuerzo para concretarlos siquiera en una obra. Se había apresurado a publicar por este miedo, prefiriendo que alguien lo reconociese aunque fragmentariamente.

¿Podía dudar de su vocación? Para él la literatura fué y era actividad imprescindible y difícil, provocado duramente el esfuerzo. Verificaba el radio de sus posibilidades con el temor de que todo lo que hiciere serían aproximaciones a una obra que no le estaba destinada. ¿Y el esfuerzo, repetido esfuerzo? En la fatiga de sus treinta años se rebelaba algo, pujando por estructurarse. ¿Valdría la pena?

Algunas veces, al pensar en sí mismo, sintió su tiempo, pasado sin penetrar plenamente ninguna realidad humana.



¿Qué pasiones lo movían? ¿Podía hacerlo la voluntad crítica desarrollada frente a los demás, no sólo frente a las obras, sino también frente a los hombres? En sus lecturas ¿desde qué tiempo con el lápiz rojo en la mano? Señalando pocos pasajes que podía compartir, indicando fallas, anotando sus propias soluciones. En tal menuda tarea se le iba el tiempo, y al final de la lectura olvidaba qué había querido comunicarle el hombre que escribió ese libro.

Su obra, como su actividad crítica, tal vez no fueran sino zurcido de esfuerzos, desnaturalizada la concepción primera. Quizás debió dedicarse exclusivamente a la crítica: mucho tiempo la había considerado forma ideal de manifestarse. No lo hizo al comprobar su completa adhesión a la obra que por momento lo preocupaba; pasado el primer interés, le era difícil rescatarlo. Además, como si su espíritu se multiplicase dividido por cada lectura, establecía relaciones entre los libros conocidos y, sin orgullo, quizás sin egoísmo, terminaba reconociendo que a ninguno aprobaba plenamente. ¿Había releído alguno? Sin voluntario esfuerzo, no. Esta comprobación lo confirmaba incapacitado para las plenas adhesiones.

Inmaduro, sus planteos se le ocurrían limitadísimos y esquinados; tal vez había querido probarse, reconociendo capacidades, un mínimo impulso sostenido en esfuerzo cotidiano. Porque vivió vigilancia empeñada, consciente de que terminaría en criba demasiado amplia.

Intensos deseos de autojustificarse lo hacían evocar las horas de trabajo, insistiendo sobre lo escrito como si no fuese suyo.

Dos hombres luchaban en él sin tregua. ¿Luchaban? ¿No estaba, uno, entregado previamente? Vigilante esfuerzo ¿sólo eso sería su creación? Frialdad que se convierte en cansancio, deteniendo las ideas, hasta hacerle abandonar las páginas con la certeza de que nada valioso sacrifica.

Fueron tardes prolongadas que habían dejado en su cuerpo una fatiga agotadora, incapaz de rebelarlo; su memoria lo molestaba, interponiéndole versiones anteriores, formas reconocidas con desagrado. Sensaciones multiplicadas, enriquecidos los sentidos, pero turbando su idea, que sintió posible de ser recogida sin deformaciones.

Cuando, en el transcurso de su trabajo, aparecían estas dudas, intentaba destruir lo escrito, sin alcanzar a decidirse. Semanas enteras abandonaba su proyecto y memorias incasantes le repetían el tema con seguridad latente de posibilidades. Se sentía impulsado a escribir páginas nuevas, más cercanas a su aspiración. Al intentarlo, retornaban formas de lo hecho, poniéndolo torpe en la distinta concepción, tan torpe, que alguna vez se creyó agotado, incapaz de un esfuerzo semejante al cumplido.

A pesar de ello, con la ambición de confirmarse que lo impulsaba, planeó nuevas obras, sobre ideas y formas diversas a la del libro concluido. Fué inútil: las soluciones ya

fáciles reaparecían constantemente, encauzándolo sin sorpresas: modalidad reconocida por él en muchos escritores, caballos de noria a la misma distancia controlada.

Recordó sus manuscritos anteriores al libro impreso; de tres obras escritas, sólo una conservaba. ¿Por qué había destruido las otras, hechas también en estricta vigilancia? Entonces se había justificado por su inmadurez; ahora lo justificaba por un continuo escamoteo hecho por él mismo a sí mismo. Vacío sin asideros, en torno suyo, girando.

Releyó el manuscrito de la novela concluída a los veinticinco años, el papel amarillecido, alisadas las ajaduras de horas voluntariamente alejadas. Siempre con prisa en despachar los días transcurridos, como si fuesen lastre de los nuevos; renovado el esfuerzo de liquidación que vivía desde que tuvo confianza en sus posibilidades.

La elaboración de aquella novela se integraba en hechos fortuitos —entonces no lo parecieron—, acaso gozosos. Sentía, fácil de reconocer, la imposibilidad de ímpetu que siempre lo acotaba; avanzando la lectura, descubría que su creación era progresivo acercamiento a cierta realidad que juzgó clara desde el primer momento pero que, en cada asunto que se proponía, se le estaba alejando.

¿No sería mejor abandonar la literatura? Acaso, no tenía sino este pretexto para seguir afirmándose.

Había pasado un mes desde que le enviaron los paque-

tes con el libro impreso. Buscando concretar sus problemas, se dispuso a leerlo. Le era difícil la lectura, pero la hizo. El libro estaba bien: lo que podía hacer, hasta ahora —se corrigió. La literatura era eso: progresivo vencimiento de dificultades. Podía entregar a otros el libro; quizás alguien lo ayudase a señalar sus límites. Distribuyó ejemplares a diarios y revistas, a escritores conocidos; se sintió más tranquilo.

Luego de dos semanas llegaron las primeras cartas, repetidos elogios, el mismo juicio vacuo que en un diario, en alguna revista. Después de un mes llegó la carta de Juan Albo.

Hasta entonces no había pensado en ese hombre, de quien estuvo tan cerca en otro tiempo, Albo, el único capaz de despreciar el consentimiento blando de la minoría. Lo recordaba en su casa pueblerina, casi deshabitada, largo salón de humedad fría; recordaba muebles y cuadros, deseando reverlos. A ese hombre le había dicho problemas de su vida e instancias de su vocación; Albo lo había escuchado sin cargarlo con intransferibles consejos: un hombre que escucha, presente. ¿Cómo lo había olvidado? Imitándolo en soledad que no había sabido ganarse, remedado por su orgullo. Retornando a él, quizás pudiese ahondar su replegada intimidad.

La carta decía así:

Juan Carlos Ghiano

"Querido amigo:

*Me ha costado encontrarlo en su libro, el que menos esperaba de usted. ¿Por qué se oculta? Una o dos veces, no más, he alcanzado a reconocerlo.*

*Venga a hablarme; sé que lo necesita.*

*Lo abraza,*

J. A."

¿Qué posibilidad encontraba de acercarse a Albo? Él nada podía sacrificar, fácil la soledad entre los tres millones de hombres que confunden su Buenos Aires, sintiéndolos cotidianamente, sabiendo por anticipado las distintas órbitas de cada uno, seguro de que es imposible una coincidencia. Entonces, ¿deseaba esas coincidencias?

Por días se mezcló con hombres y mujeres, tratando que su vida fuera penetrada por la de ellos. Prontamente comprendió el repetido engaño: en cada encuentro se desindividualizaba, forzando la mínima cordialidad necesaria para ser creído, a veces para ser amado. Fué fácil escamoteo, restando en él una sola seguridad: únicamente en su espíritu cabía la salvación. Y salvado, ¿importaba el itinerario?

El asunto de su nueva novela, la que empezaría a escribir, se le apareció entonces claro. Abandonado el relato en primera persona, se creía más seguro para compendiar las experiencias del personaje, un hombre en continuos des-

ISLA

acuerdos. Cuando más cerca la consecución de sus búsquedas, el fracaso, hasta una muerte de límite, que diera, por primera vez, la sensación de lucha. Un hombre, desmesurado en la visión de los demás, limitadísimo en sí mismo.

Cuando se disponía a escribir, volvió a realizar una experiencia pródiga para la afirmación de su soledad. Somormujó las multitudes de mayor adhesión que informan la vida ciudadana; confirmaba así una antigua idea: en Buenos Aires, en el país —grande y desierto territorio—, sólo se siente cordialidad en las tardes de fútbol y en las vísperas electorales. Hombres que comparten fantasmas de su necesidad de estar juntos. Entre los suyos, las caparazones más resistentes que en otros grupos; sin embargo, diariamente disfrazaban egoísmos y desprecio, incompreensión y frivolidad. ¿Quién se apasiona entre ellos?

En tales momentos comprendía a Albo y lo justificaba. ¿Escribir para quién? ¿Alguna vez preguntó a Albo su razón? Posiblemente Albo no desprecie a los hombres, sino que los ame, compadeciéndolos; por eso necesita estar solo, para no ser como ellos. Porque la infrecuente caridad no puede contar en los espíritus, no se puede ser igual a quien se compadece.

¿Si se marchara a ciudades distantes? Alguna vez había oído que en otra ribera suele esperar la plenitud. ¿No era un hombre solitario por naturaleza? ¿No haría más desgraciada la soledad, viviendo entre seres a quienes sintiera com-

partirse? Porque en su vida, como en su libro, el espíritu había sacrificado el alma.

Quizás no hubiese sacrificio y fuera sólo duro egoísmo cerrando cualquier movimiento del alma.

Sintiendo el yugo, se está en virtualidad de rebelión. ¿Por qué, en nombre de quién? Recordaba hombres y mujeres junto a su vida, sobre todo mujeres; ante cada una se preguntaba qué hubiesen podido entregarle para rebelarlo.

Su isla, de todas partes combatida, ¿qué aguas capaces de invadirla? En posibilidad de entregarse, no era cierta su incapacidad, no había sido usado, no hubo motivos para usarse.

Quizás si fuera hasta Albo, diciéndole humildemente sus capacidades, sin demandar remedio, entonces se sentiría ayudado.

En los días siguientes fué sintiendo renacer su capacidad expresiva; como siempre, eran imágenes, cuya aprehensión no quiso demorar. Fué tal la urgencia, que postergó el viaje hacia Albo.

Se puso a escribir. Una tarde y otra, tres días sin detenerse a leer lo escrito, llegando hasta donde lo acompañaba el impulso. ¿Impulso, o capacidad de esfuerzo? En tales momentos no podía distinguirlos; reconocía, sí, la preocupación con que trataba de ser justo.

El tercer día escribió hasta la noche completa; en el silencio de su escritorio, de pronto, entraron ruidos de la

calle. Dejó de escribir, la fatiga fijada en los ojos distendidos y los dedos agarrotados, y salió a caminar, hasta que se le impuso un cansancio distinto.

Llegó a su casa, ya en la madrugada; sin acostarse, leyó lo escrito. ¿Qué valor tiene? ¿Cuál sesgo individual impone? No ya el fracaso —como en el libro impreso—, sino la indiferencia. El rencor quizás fuese pródigo, fértil en negaciones, pero no podía indignarse por las cosas indiferentes: no agotamiento, sequedad de su espíritu, que comenzaba a vengarse.

Sin volver a leer, arrojó las páginas a los papeles insertibles. A la tarde estaba arrepentido de la destrucción; lo había decepcionado la fatiga. Intentó reconstruir lo desechado, recordando frases y palabras; en esta fragmentación se confirmó su inanidad.

A la noche volvió a salir. Neblina espesa apretaba la ciudad. Caminó por calles conocidas, solo por la niebla, más de dos horas. Al volver a su casa, sintió otra vez los días de los últimos meses. ¿Por qué le resultaban tan difíciles de despachar? Parecidos a otros, reafirmando la constancia de su conciencia.

Decidió la visita a Albo.

Hizo el viaje el sábado 14 de agosto.

Cuando salió a la calle, sintió el pesado viento norte en la ciudad que nunca tiene la calma completa de los verdaderos mediodías.

En agosto no distante, a la misma hora, se había despedido de Ernesto Cano; también iba a visitar a Albo.

Su tren sale a las trece y veinte. Antes de subir, estuvo mirando trenes que parten, prisa de la gente, grupos compactos pronto dispersos. Por fin el viaje, pasando galpones, casas que disminuyen de altura, calles empedradas, muros de fábricas, potreros con muchachos jugando, un arroyo encajonado, súbitamente el campo, pueblos cuyo nombre tiene que reconocer...

En otro agosto, mientras viajaba, Ernesto Cano había quedado solo. Comería luego en su mesa de hotel, tal vez recordando que cualquier almuerzo es un aniversario en donde hay mesas familiares y conversaciones prolongadas. En su mesa de hotel, Cano miraría a hombres y mujeres comiendo cercanos, desconocidos que nunca lo hablaron. Después subiría a su habitación; sin desnudarse, se echaría en la cama, quitándose los anteojos; adormecedora fatiga lo haría estirarse; miraría el reloj: tenía mucho que hacer a la tarde. Afuera el sol empalidecido y el viento norte.

El tren está en el pueblo de Albo; bajan unas mujeres con paquetes, tres hombres, él. Su última visita fué en abril; había llegado a la mañana. Los árboles amarillicían; en lo hondo, más allá de las casas, desnudo campo recién arado, inmóviles molinos de viento y nubes apretadas. Seguros los hombres de que esa tierra y esas casas estarían habitadas siempre por los mismos dueños.

En agosto, el pueblo con sus calles desiertas, le parece más amplio y achatado.

Camina despaciosamente cinco cuerdas y llega a la casa de Albo. El portón, inesperadamente cerrado, una cadena entre los barrotes de la reja y un candado con herrumbre. Acerca su cara hasta que los hierros se calientan sobre la carne apretada; los árboles se apoyan contra la casa en silencio. Un golpe de viento estremece las ramas y levanta un papel amarillecido que roza su mano izquierda. Ha comenzado a nublarse.

Sabiendo que es inútil, golpea las manos; los golpes se apagan en el abandono. No espera. Sin volverse, casi corriendo, llega a la estación. Va a partir el tren de vuelta.

Algo se rebela en su alma, no su orgullo. Para siempre con la nostalgia de esa casa cerrada, de un hombre escuchándolo, de algún amigo muerto, las manos toscas de su madre. Lo que no volverá a encontrar. Y sintió miedo: estaban adentro, en su alma, pero nunca llegarían a su obra.

[Ilustración de Atilio del Soldato]

*Elena Duncan* / SUELTO LOS OJOS  
EN LA LUZ

**S**UELTO los ojos en la luz, llorando,  
y los dejo correr en la espesura;  
duele el paso del alma por la altura  
y no el pie el duro suelo caminando.

*Y me los vuelve lengua que cantando  
retorna a mí las causas de ventura.  
Me dibujan lo hermoso con premura,  
el ansia me acrecienta el ir mirando.*

*Descubro así que pueden los errores  
producir los efectos más extraños:  
llevarme al sitio de escondidas flores,*

*llagar el corazón con nuevos daños,  
y por querer cantar suaves dolores  
hacer del llanto verdes ruiseñores.*

*Martín A. Boneo* / LA GENERACION  
POETICA DEL "CUARENTA"

CON el grupo de líricos que aflora de aquella revista de batalla que se llamó "Martín Fierro", detonante y audaz, impregnada de sarcasmos, libertaria e iconoclasta, comienza el imperio de los poetas del "veintidós". Son ellos los herederos directos del novecientos y, aunque rebeldes a su influencia, alguno que otro ostenta la bohemia indumentaria de los tenaces trasnochadores del "Café de los Inmortales".

Nutridos en las fuentes francesa y española, con un afán de asombrar manifiesto, de espaldas casi siempre a lo nacional auténtico, estos poetas que respondían al llamado, encendido de Ricardo Güiraldes, comienzan sus piruetas entre el fuego de artificio de los tropos ruidosos. Adalides de una estética discutible, precursores en un medio todavía resonante de estrofas académicas, casi todos vuelven, a los pocos años, por el camino sosegado de las viejas escuelas literarias.

*Martín A. Boneo*

De muchos de ellos ya no nos acordamos. Quedan en los polvorientos anaqueles de las librerías de viejo o en alguna antología, dándose la mano con aquellos que combatieron y denigraron acerbamente a lo largo de sus vidas pródigas.

Pocos nombres se salvan de esta célebre generación, llamada de Martín Fierro. Se salvan del corrosivo desgaste del tiempo porque aún en el contorsionismo más descalabrado, como Oliverio Girondo, conservan ese adarme de sensatez suficiente para volver en buen momento a su propio yo, a su verdadera personalidad. O como Francisco Luis Bernárdez o Leopoldo Marechal, que buscaron en lo religioso poético la salvación lírica. O como Ricardo Molinari, atento siempre a la voz profunda que le indica el sur de la patria. Los demás no quedan. Fueron en su época la fuerza de choque que se gastó contra la cota de malla de aquel titán que se llamó Leopoldo Lugones, contra quien batalló sin tregua esta generación. Su mismo adalid, Ricardo Güiraldes, no existe ya como poeta y su sonoro "Cencerro de cristal" no convoca, como entonces, a las promociones líricas.

Triste destino el de esta generación tan bien dotada, casi genial en algunos como Raúl González Tuñón, perdido en el mar de las ideologías extremas. Generación que no salva ni media docena de nombres y que sin embargo tuvo su "Leader", su bandera y su combativo manifiesto.

~ 72

## LA GENERACION POETICA DEL "CUARENTA"

Pero junto a Leopoldo Lugones quedaron varios grandes líricos; mejor dicho, quedaron dos grandes líricos, Enrique Banchs de profunda raigambre castiza, pero nacional y muy nuestro, y la inolvidable Alfonsina Storni, en cuya poesía fuertemente sexual vibra el alma y el cuerpo de una mujer verdadera. Y con ellos seis o siete poetas de significación, Conrado Nalé Roxlo, a quien el maestro consagró al prologarle su "Grillo"; José Pedroni, igualmente exaltado a primer plano por Lugones; Fernández Moreno, cantor de lo nuestro, poeta grande e inolvidado; Horacio Rega Molina, de ancho pulmón, una de las voces mejor dotadas de toda nuestra poesía; José González Carbalho, confidencial y emocionado poeta, cuya lírica no sabe de parábola y sí de flechas, y el perdurable platense Francisco López Merino, el llorado "Panchito", tocado por la dulzura de Samain, pero auténtico poeta de lo arraigado y de lo recóndito.

## II

ENTRAMOS, así, a los comienzos del año 1940. De aquella ruidosa cohorte lírica pocos quedan ya en la palestra, y los que trabajan aún con la calidad de siempre tienen las sienas blancas y copiosa la bibliografía. Son los maestros de hoy y a su alrededor se agrupan los nuevos dis-

73 ~

cíbulos o forman filas para enfrentarlos los rebeldes, los jóvenes guerreros que levantan en las piras humeante. los despojos del viejo canto con la garganta rota.

Los diez o quince nombres de calidad, diseminados a lo largo y a lo ancho de la patria, trabajan o combaten contra esta generación que surge por ley ineludible. Pero los tiempos son duros; más duros que el oficio de escribir sin tregua. En la Europa secular la guerra ideológica ha estallado con violencia inusitada y las ideas nuevas separan a los amigos de siempre y los echan en brazos de enemigos que no olvidan.

Así crece la generación del cuarenta. Entre el ruido lejano del cañón y el olor vago de la pólvora sin humo. Entre el verbo decadente del hombre encanecido y el fustigar apasionado de los césares nuevos.

### III

LA generación nace, pues, con el signo de Marte sobre su cabeza y, por extraña paradoja, sus poetas son de índole suave y manera romántica. Ninguno de ellos trae un mensaje. Ninguno de ellos tiene una personalidad lo suficientemente fuerte como para que los demás lo sigan. Es un grupo parejo que oye o combate a los maestros con

### LA GENERACION POETICA DEL "CUARENTA"

desgano, pero del cual se destacan tres o cuatro nombres con perfiles propios.

Juan Rodolfo Wilcock y María Granata obtienen ese año el Premio Municipal y, sugestivamente, el Premio Martín Fierro, instituido por la S.A.D.E. Wilcock publica su "*Libro de poemas y canciones*" y María Granata entrega su "*Umbral de tierra*".

Junto a ellos y con pareja calidad se encuentran Roberto Paine, quien ya ha publicado "*La llama en el viento*"; Vicente Barbieri con su "*Arbol total*"; César Fernández Moreno, que entrega su "*Gallo ciego*"; Juan Ferreyra Basso con "*Rosa de arcilla*"; Miguel Angel Gómez que publica en 1941 "*Amora*"; y Enrique Molina (h.) que con su libro "*Las cosas y el delirio*" recibe ese año el Premio Martín Fierro. Este pequeño núcleo es, con alguna omisión involuntaria, quien inicia la generación llamada del *Cuarenta*.

### IV

LA aparición de estos poetas marca, evidentemente, una etapa en el camino que recorre nuestra literatura. Creemos que no son sólo nombres para añadir a la historia de las letras nacionales, pero ¿tienen ellos tan vigorosa personalidad como para constituir la base de la nueva generación? Pregunta polémica que abre un sin fin de interrogantes y

que nos lleva a buscar la contestación trayendo a la liza la influencia que ejercen en la actualidad sobre la numerosa falange de adeptos que proliferan en los cuatro costados del territorio nacional. A juicio nuestro se puede hablar ya de una generación del Cuarenta, aunque sus poetas característicos no se encuentren bien definidos. Con Juan Ferrera Basso o Juan Rodolfo Wilcoçk —líricos extremos de la joven poesía argentina— marcha un buen número de poetas de calidad. El primero estrena una original transfiguración poética del campo y sus elementos autóctonos y encabeza, sin lugar a dudas, el grupo de los que cantan con buen registro las cosas nativas. El segundo tiene fuerza expresiva como para contar ya con imitadores. Estos dos poetas son los más vigorosos y personales que ha producido nuestra lírica en los últimos diez años y tanto el uno como el otro pueden figurar con dignidad junto a lo mejor que tienen nuestras letras.

V

EN 1943, 1944 y 1945 aparecen otras figuras que, si bien no llegan a eclipsar a los siete u ocho que inauguran la generación, tienen en sí la fuerza suficiente para ser considerados aparte. Algunos de ellos trae a la luz nuevas influencias europeas y así oímos cantar a Alfonso Sola

González con un tono milagrosamente igual a Milosz; a Eduardo Jonquieres, quien con más personalidad dice, desde un mundo poético puro, la alabanza de los elementos naturales con la magistral resonancia de Holderlin. Y escuchamos el canto de César Rosales, lleno también de la nostálgica presencia del alemán. Y la voz ligeramente velada por prosaísmos de Alberto Girri, que aporta la influencia de la moderna lírica inglesa.

Estos cuatro poetas traen a la literatura argentina las corrientes nuevas europeas y con ellos se incorpora un grupo cuya voz no guarda parentesco con la de los maestros del "22".

Los años siguientes, es decir 1946, 1947 y 1948, ven la aparición, o la madurez, de otros líricos cuyo tono juvenil implica el compromiso tácito de futura perfección. Ellos son Horacio Armani, María Elena Walsh, Ana Teresa Fabani y Edgar Podestá.

VI

JUNTO a estos nombres ubicaremos al resto de la generación, de acuerdo con sus provincias natales o donde desarrollaron su obra literaria importante.

En la provincia de Buenos Aires se destacan Julio César Avanza, Alberto Ponce de León, Ana Emilia Lahitte,

Elena Duncan, Raúl Amaral, Marcos Fingerit y Eduardo Calamaro.

En Corrientes, David Martínez; en Santa Fe, Carlos Carlino; en Córdoba, Osvaldo Cabral Magnasco, Alberto Díaz Bagú y Carlos Vocos Lascano. En Mendoza, Juan Solano Luis, Américo Cali y Vicente Nacarato. En Salta, Manuel Castilla, Libertad Papadopoulos y Raúl Aráoz Anzoátegui. En Tucumán, Leda Valladares y Sara San Martín. En San Luis, Antonio Esteban Agüero. En Entre Ríos, Carlos Alberto Alvarez y Eduardo José Seri. En San Juan, Antonio de la Torre; en Jujuy, Jorge Calvetti.

Y por último, en la Capital Federal podemos considerar poetas de calidad a León Benarós, Basilio Uribe, Guillermo Etchebehere, Juan Carlos Clemente, Angel Mazzei, Joaquín Giannuzzi, Olga Orozco, Juan E. Acuña, José María Castiñeiras de Dios, Miguel Etchebarne, Gregorio Santos Hernando y, en lugar de preferencia, a los lamentados Ana María Chouhy Aguirre y Jorge Eduardo Bosco, quienes a pesar de su temprana desaparición tenían ya un lugar de privilegio conquistado a fuerza de talento.

Hemos nombrado a los poetas que, a nuestro juicio, aportan una manera nueva en la lírica del país. Hemos mencionado a aquellos escritores cuyo contenido poético y cuyas vivencias ofrecen ángulos distintos y cuyas voces pronuncian metáforas distantes de los maestros del "22".

Todos ellos podrían constituir la generación del

"*Cuarenta*", pues son figuras que traen un canto nuevo elevado, un lenguaje personal y un modo poético que dista mucho de aquellos que en su hora revolucionaron la lírica nacional.



Carlos A. Disandro / EL FUEGO

*dispartitae linguae tamquam ignis*

**H**UNDE *tu mano en este fuego  
glorioso, retorna a la segura  
concauidad del fuego puro,  
y en la llama primera  
acaba con el nombre y con el mundo.*

*El fuego, pide espíritu,  
el fuego pide tierra.*

*¡Oh dulce, antiguo, lúcido, sin habla,  
y sin embargo entendimiento  
sobre la tierra ensimismada!  
¡Oh riquísimo reino sostenido  
en la lengua verídica del fuego,  
riberas del vino y de la sangre!  
¡Oh deliciosa huída por el soplo  
de este viento encendido y de esta alada  
empresa de la carne por la tierra!*

Carlos A. Disandro

*Deja tu corazón en este fuego  
glorioso, deja tu recóndita  
memoria, y en el alto ardor que sube  
recobra la frescura  
del inocente asombro, júbilo en el orbe.*

*El fuego está en el alma,  
del fuego vive el astro.*

*Ya nos desata de la espuma,  
en la noche —invisible videncia desmedida—  
vence la música del fuego,  
y en el ígneo triunfo  
caen las cenizas, caen por el aire  
al umbrío reposo con el agua.*



*Antonio Herrero* / GOETHE  
COMO SIMBOLO POSIBLE DE LA  
ARGENTINIDAD

COMO se ha dicho al principio <sup>1</sup>, la Argentina es un país de carácter subjetivo, pero de índole eticista; y siendo el subjetivismo la base del crecimiento espiritual, único poder futuro capaz de coordinar y dirigir el mecanicismo —el cual ya tiene apresado entre sus mallas el destino de la especie—, a la Argentina le va a corresponder la misión redentora de Teseo, de liberar a la humanidad de la trágica amenaza contenida en el nuevo laberinto, sometiendo y adaptando a la voluntad del hombre los fabulosos prodigios de la técnica.

Y para que pueda comprobarse la identidad de nuestra índole con el espíritu helénico —el más subjetivista y armonioso de la tierra— vamos a reproducir, en parte, la descripción del pueblo ateniense, formulada por Pericles en su oración funeraria de homenaje a los caídos en la guerra del Peloponeso, tal como aparece en la obra de Tucídides sobre la historia de dicha guerra, cuya tradición francesa de 1863, utilizamos a tal efecto:

1. Véase el número anterior.

“La constitución que nos rige —decía Pericles— no tiene nada que envidiar a los otros pueblos: ella les sirve de modelo, pero no los imita. Ha recibido el nombre de democracia porque su fin es la utilidad del mayor número y no la de una minoría. Para los asuntos privados todos son iguales ante la ley; pero la consideración no se concede más que a aquellos que se distinguen por algún talento. Es el mérito personal mucho más que las distinciones sociales, lo que franquea la vía de los honores. Ningún ciudadano capaz de servir a la patria se ve impedido de hacerlo por la indigencia o por la obscuridad de su condición.

“Libres en nuestra vida pública no indagamos con curiosidad malsana la conducta de nuestros conciudadanos; no les censuramos porque se procuren algún placer; no tenemos para ellos esas miradas acusativas que lastiman cuando no lesionan.

“No obstante esta tolerancia en el comercio de la vida, sabemos respetar el orden público; estamos llenos de sumisión hacia las autoridades establecidas, lo mismo que a las leyes; sobre todo hacia aquellas que tienen por objeto la protección de los débiles, y a las que aun no siendo escritas, no dejan de atraer para sus infractores un repudio universal.

“Nosotros hemos proporcionado al espíritu innumerables esparcimientos, ya sea por juegos y sacrificios periódicos, o ya en el interior de nuestras casas por una elegancia cuyo encanto cotidiano ahuyenta las tristezas de la vida.

“En cuanto al aprendizaje de la guerra aventajamos en varios puntos a nuestros rivales. Nuestra ciudad está abierta a todos; no hay ley entre nosotros que aparte a los extraños de un estudio o espectáculo de los que puedan aprovechar nuestros enemigos. Es que a la hora del peligro confiamos menos en preparativos o en estrategias premeditadas que en nuestro coraje natural. Otros, por un laborioso ejercicio comenzado desde la infancia, se hacen de la bravura una virtud adquirida; nosotros, al contrario, sin someternos a rudas fatigas, afrontamos los peligros con igual intrepidez . . .

“Sobresalimos, también, en conciliar el gusto de la elegancia con la simplicidad, la cultura del espíritu con la energía. Nos servimos de nuestras riquezas, no para brillar, sino para obrar. Entre nosotros no es una vergüenza confesar su pobreza; pero sí lo es el no hacer nada para libertarse de ella. Se ve aquí a los mismos hombres cuidar a la vez sus propios intereses y los del Estado, a simples artesanos entender suficientemente las cuestiones públicas. Es que nosotros miramos al ciudadano extraño a los negocios públicos no como a un amigo del reposo, sino como a un ser inútil. Sabemos descubrir y juzgar sabiamente lo que conviene al Estado; no creemos que la palabra dañe a la acción; lo que nos parece pernicioso es el no ilustrarse con la discusión. Antes de obrar sabemos aliar admirablemente la calma de la reflexión con la temeridad de la audacia;

... en otras partes la audacia es el efecto de la ignorancia; y la irresolución, del razonamiento.

“En cuanto a las buenas relaciones, ofrecemos un notable contraste con las demás naciones. No es recibéndolos, sino acordando beneficios como adquirimos amigos... Nosotros obligamos sin cálculo ni reserva, con una confiada generosidad”.

¿A quién podrían aplicarse las palabras anteriores que tan acertadamente describen la República ideal, fuera de la Grecia de Pericles, más que a la República Argentina, que ha logrado conferir casi estado de naturaleza a esa manera de vida colectiva; tanto, que le ha merecido el título de “tierra de promisión”?

Y ese equilibrio recóndito, potenciado, de la vida, en el cual la voluntad, la ética y el intelecto, unificados, se funden en el espíritu, era el ideal de Goethe y el fondo mismo de su existencia, como lo demuestra en el final de su segundo “*Fausto*”, donde traza una visión de los anhelos supremos de su héroe, en la que también parece encarnarse una visión profética de la argentinidad y su realidad viviente, según puede comprobarse:

“Extiéndese —dice Fausto— hasta el pie de la montaña una ciénaga que inficiona todo cuanto se ha ganado a fuerza de trabajo; desaguar también esa charca pestilente, fuera el logro supremo. A muchos millones de hombres les abro espacios donde pueden vivir, no seguros, es cierto, pero sí

libres y en plena actividad. Verde y fértil es la campiña; hombres y rebaños se han instalado cómodamente en esta tierra del todo nueva, junto a la fuerte colina levantada por un pueblo audaz y laborioso. Aquí, en el interior, un país paradisíaco; allá, afuera desátense en hora buena las olas subiendo hasta el borde, y si a bocados mellan el dique para hacer violenta irrupción, todos, aunando sus esfuerzos, se apresuran a cerrar la brecha. Sí, a esta idea vivo entregado por completo; es el fin supremo de la sabiduría: sólo merece la libertad, lo mismo que la vida, quien se ve obligado a ganarlas todos los días. Y de esta suerte, rodeados de peligros, el niño, el adulto y el viejo pasan bien aquí sus años. Quisiera ver una muchedumbre así en continua actividad, hallarme en un suelo libre en compañía de un pueblo también libre. Entonces podría decir al fugaz momento: “Detente, pues; ¡eres tan bello!” La huella de mis días terrenos no puede borrarse en el transcurso de las edades. En el presentimiento de tan alta felicidad, gozo ahora del momento supremo”.

Y tras este parlamento muere Fausto y se produce su redención por intermedio de Margarita, a quien acoge la Virgen en los cielos.

PROCEDERÍA, finalmente, observar la presente concordancia histórica que confirma la teoría de Vico del re-

torno circular —*barbarie ritornata*— en la evolución humana, modificada por Goethe con su idea del crecimiento en espiral. Incorporado este nuevo mundo a la civilización del Occidente nos hallamos, otra vez, en un plano superior, y con problemas distintos, en situación semejante a la de los tiempos de Milcíades, Temístocles y Pericles, de tensiones antagónicas entre los pueblos helénicos con el gran imperio persa. Recordemos, también, que, en definitiva, las avalanchas humanas de Darío y Jerjes se estrellaron contra el heroísmo de atenienses y espartanos; y fué, por fin, Alejandro el macedonio, discípulo de Aristóteles, quien sometió a su dominio el inmenso poderío asiático.

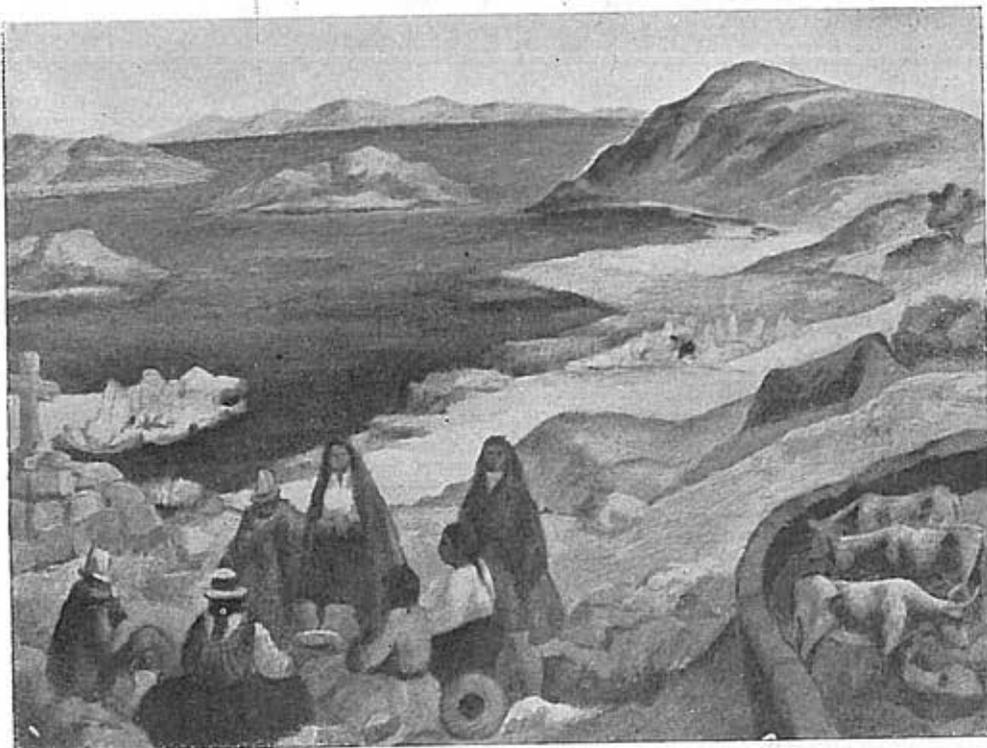
Igualmente ahora, quizás, un Pericles redivivo podría triunfar sobre el odio hereditario de este antagonismo irracional —que puede hacer zozobrar la nave humana— y con el genio creador y armonizador de Goethe, conquistar la voluntad de nuestros hermanos del Oriente para unificar el mundo en un ideal común de cooperación fecunda, inaugurando en la tierra el reinado de Utopía.

Realizárase, de esta manera, con diámetro universal, el lema esencial de Goethe, que también, tácitamente, es una norma argentina: *Lo que la vida me prometió, se lo cumpliré.*

# DE SANTO



# PINTURAS



LAGO TITICACA/óleo

## FRANCISCO A. DE SANTO

VIO la luz en aguas argentinas el 6 de mayo de 1901. Siguió los estudios de grabado bajo la guía de Rodolfo Franco en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, obteniendo el título de profesor en esa especialidad. Actualmente, es catedrático en dicho instituto. Becado por el gobierno de la Provincia en 1936, realizó viajes por Italia, España y Africa. Posteriormente, recorrió el Norte de nuestro país, Chile, Perú, Bolivia y Paraguay. Con Miguel Angel Elgarte, y becado, asimismo, por el P. E. bonaerense, prepara un viaje de estudio a México, que abarcará, también, las naciones del Pacífico. Es jefe del equipo de artistas que trabaja en las decoraciones murales y ornamentaciones plásticas de los nuevos edificios destinados a establecimientos de enseñanza primaria dependientes del Ministerio de Educación de nuestra Provincia, en cumplimiento del Plan Integral de Construcciones Escolares.



*LA pintura de Francisco A. De Santo es una exaltación de la vida porque ha comprendido, con Elías Faure, que "el arte es el llamado al instinto de comunión con los hombres". Y es una exaltación de la vida porque es una exaltación del hombre. De Santo*

no ha malogrado su tiempo en construir conceptos en torno a su arte. Fué derechamente a los hombres y a sus menesteres habituales y, conmovidos de vida, los llevó a sus lienzos, sentidores y humanos. Su filosofía —porque el arte de De Santo responde a una filosofía optimista— está revelada en la voluntad de vivir que alienta en sus creaturas. En la proximidad de sus murales el hombre se reconoce puro y libre, y recoge, de tal manera, el mensaje cálido de un mundo en el que los hombres viven para la vida en el amor por la tierra y sus herramientas.

Alberto FERNANDES LEYS.



**EXPOSICIONES PERSONALES:** La Plata (1926). Teatro Argentino (La Plata, 1931). Galería Nordiska (Buenos Aires, 1931). Diario "La Prensa" (La Plata, 1932). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (La Plata, 1934). Arequipa (Perú, 1934). La Paz (Bolivia, 1934). Galería Müller (Buenos Aires, 1935, 1937, 1940). Jujuy (1938). Curuzú Cuatiá (1942). Peña de las Bellas Artes (La Plata, 1945). Entidades culturales (La Plata, 1946).

**SALONES COLECTIVOS:** Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1927 a 1936). Salón de Acuarelistas (Buenos Aires, 1927 a 1935). Salón de Grabado de Nordiska (Buenos Aires, 1935). Estados Unidos de Norte América (1935). Salón Bienal de Madrid (España, 1936). Salón de Arte de la Provincia (La Plata, 1932 a 1946). Exposición circulante de Artistas Contemporáneos Argentinos (Estados Unidos de Norte América, 1939 a 1941). Fomento Interamericano (Paraguay, Perú, Chile y Bolivia, 1944, 1945). Salón de Grabadores (Mendoza, 1942). Salón de Grabados Argentinos (Museo Metropolitano de New York, 1943). Cinco artistas platenses (Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, 1945). Exposición de grabados (Bogotá, Colombia, 1941). Con Miguel Angel Elgarte, es uno de los dos únicos grabadores argentinos especialmente invitados por la Embajada de Francia en

nuestro país para integrar la representación americana en la Exposición de Grabados de la Biblioteca Nacional de París.

**ADQUISICIONES Y DISTINCIONES OFICIALES:** Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1927, 1929, 1930 —Primer premio de grabado—, 1935). Exposición comunal de Buenos Aires (1928, Primer premio y medalla de oro de grabado). Salón Municipal de La Plata (1930 —Primer premio de grabado—). Salón de Arte de Tandil (1947). Salón de Arte de Mar del Plata (1948).

**MUSEOS:** Tienen obras de F. A. de S. los Museos de Virginia (E.E. U.U.), Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Provincial de Bellas Artes (La Plata), de Río Cuarto (Provincia de Córdoba), de Tandil, de Corrientes, de Puno (Perú), de Quilmes, "Pedro de Mendoza" de la Boca.

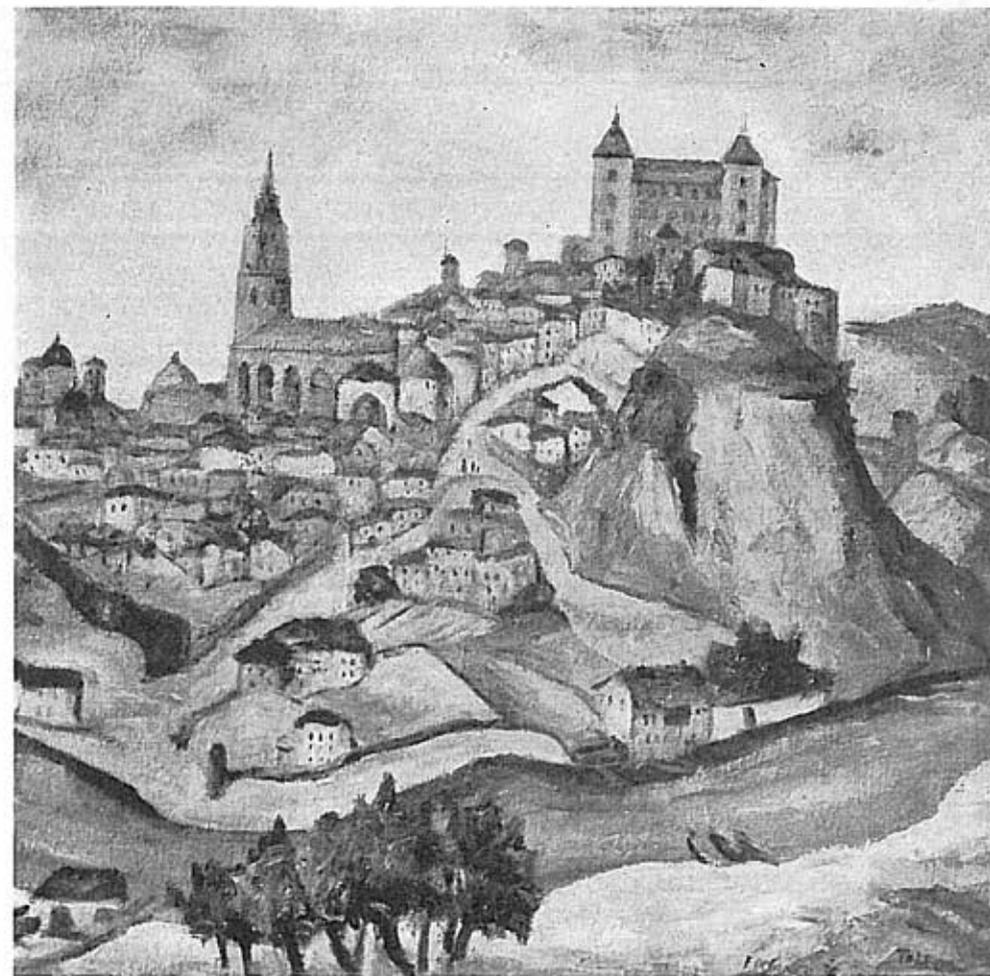
**MURALES:** En los Institutos "Agustín B. Gambier" (Abasto, 1935), Liga Popular contra la Tuberculosis (Hernández, 1937), Casa-Hogar "Francisco Legarra" (Abasto, 1937); Escuela primaria "Nicolás Jorge" (Haedo, 1938); Hospital de Maternidad (Lobos, 1938); Mercado Provincial de Puno (Perú, 1939); Hospital Español (La Plata, 1942); Colonia de Vacaciones del Jockey Club (La Plata, 1943); Casa-Cuna de La Plata (1944); Delegaciones municipales de Berisso (1945), Ensenada (1946), Los Hornos (1946), Villa Elisa (1947) y Melchor Romero (1948); Hogar Social "Juan D. Perón" (Berisso, 1947, 1948); Escuela N° 19 "José de San Martín" (La Plata, 1949).

**ILUSTRACIONES:** Album del Cincuentenario de La Plata (1932). Album de homenaje a Dardo Rocha (La Plata, 1939). "En los pagos de Cañada de la Cruz" de Jesús María Pereyra (La Plata, 1938). "Huayquitas" y "Mainunbí", de Azucena Carranza y Leonor M. Lorda Perellón (1940). "Rutas de América" de Ana S. de Cabrera (1940). "Piuquén" e "Ilolay" de Azucena Carranza y Leonor M. Lorda Perellón (Buenos Aires, 1942). "El país del recuerdo" de Alejandro Denis (La Plata, 1942). "La Estrella en la Rosa" de Fryda Schultz de Mantovani, Leda Valladares y Elena Duncan (La Plata, 1943). "Por quién espero" de Raúl Touceda (La Plata, 1943). "El gaucho Polonio Ahumada" de Jesús María Pereyra (La Plata, 1945). "Los años conmovidos" de Luis H. Velázquez (Buenos Aires, 1949).

**BIBLIOGRAFIA:** "De Santo: Diez xilografías y una litografía", con una nota liminar de Marcos Fingerit (La Plata, 1941). "De Santo y su pintura mural" de Alberto Fernandes Leys (La Plata, 1949).



VISION DE FLORENCIA/óleo



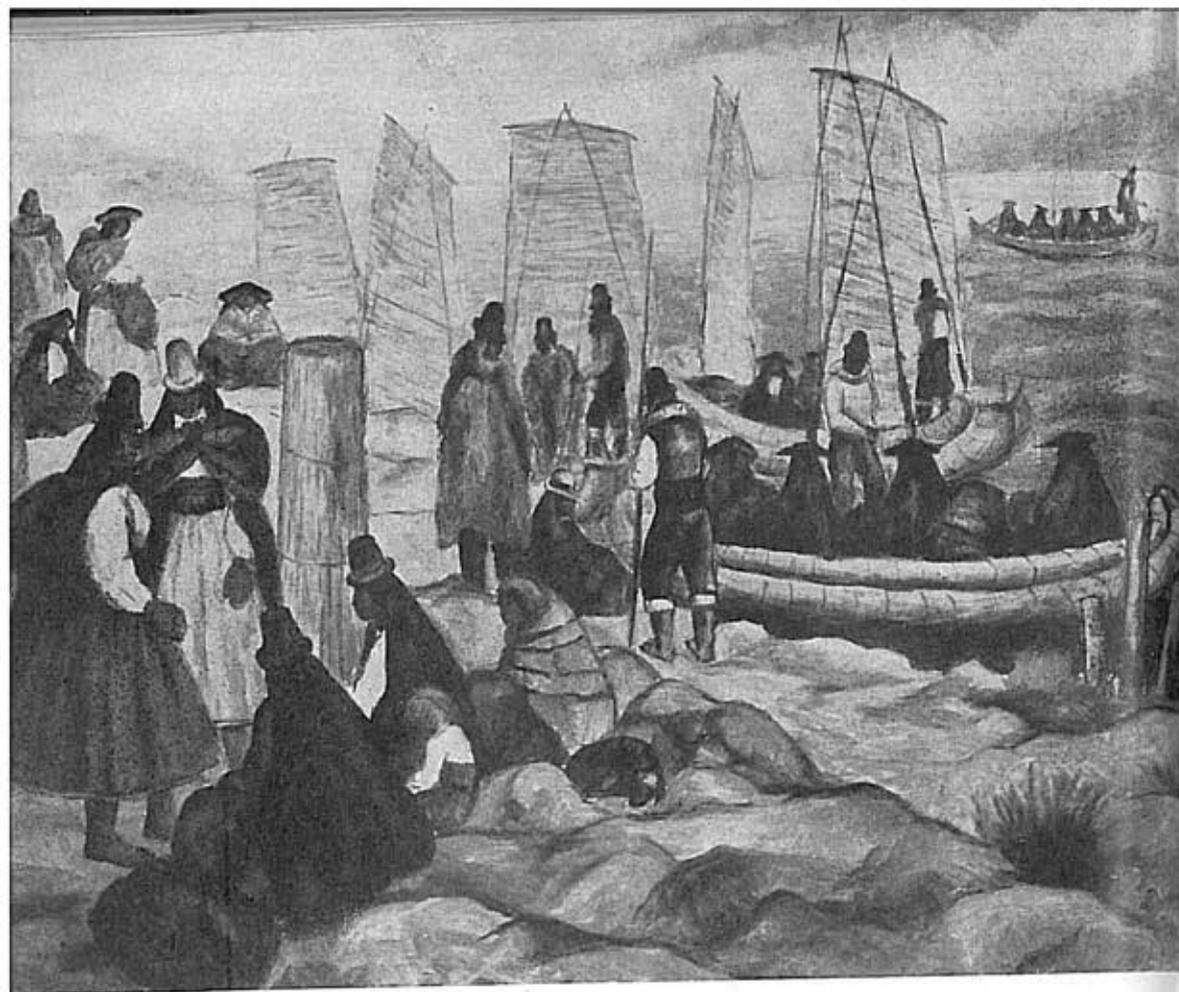
TOLEDO/óleo



DIA GRIS (Lago Titicaca, Perú) / óleo



MERCADO PARAGUAYO / óleo



EMBARCADERO (Puno, Perú) / óleo



MUSICOS DE PUNO (Perú) / óleo



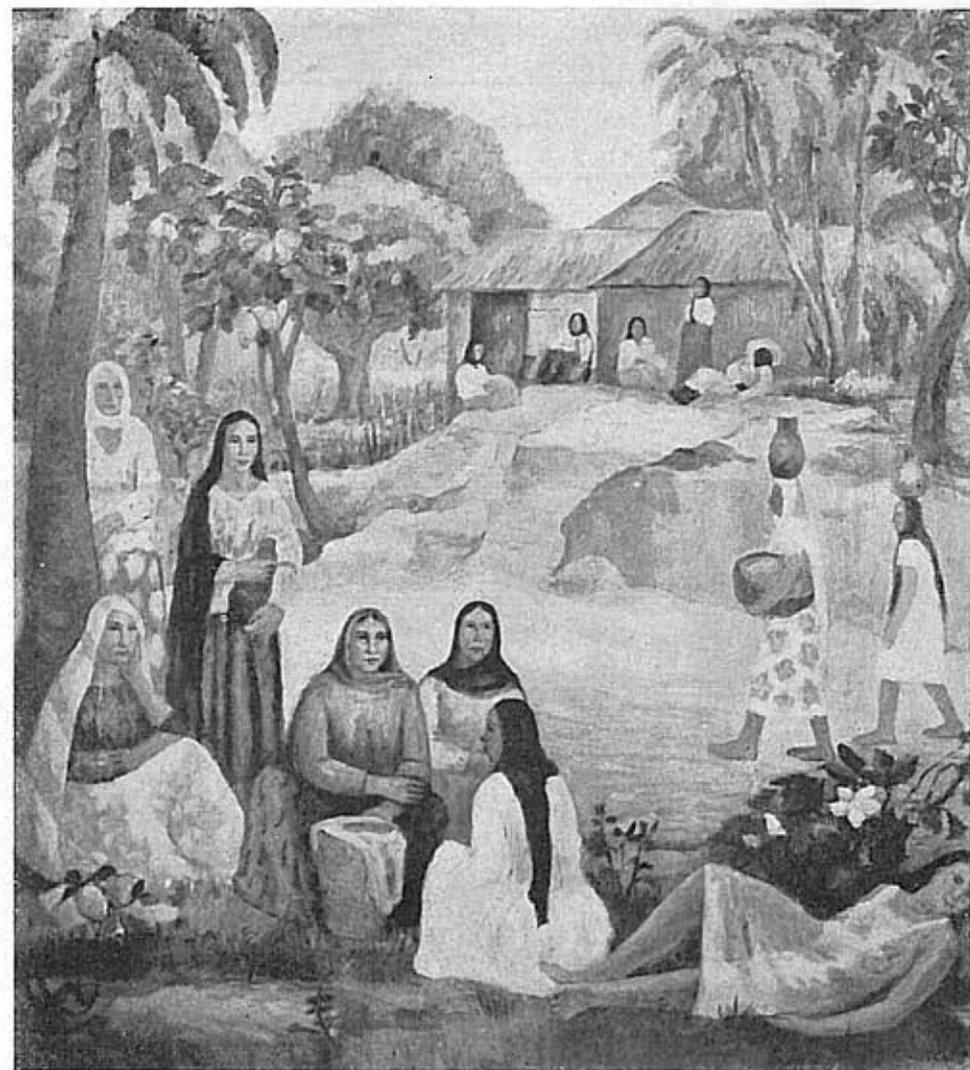
MURAL EN LA DELEGACION DE LOS HORNOS (La Plata)



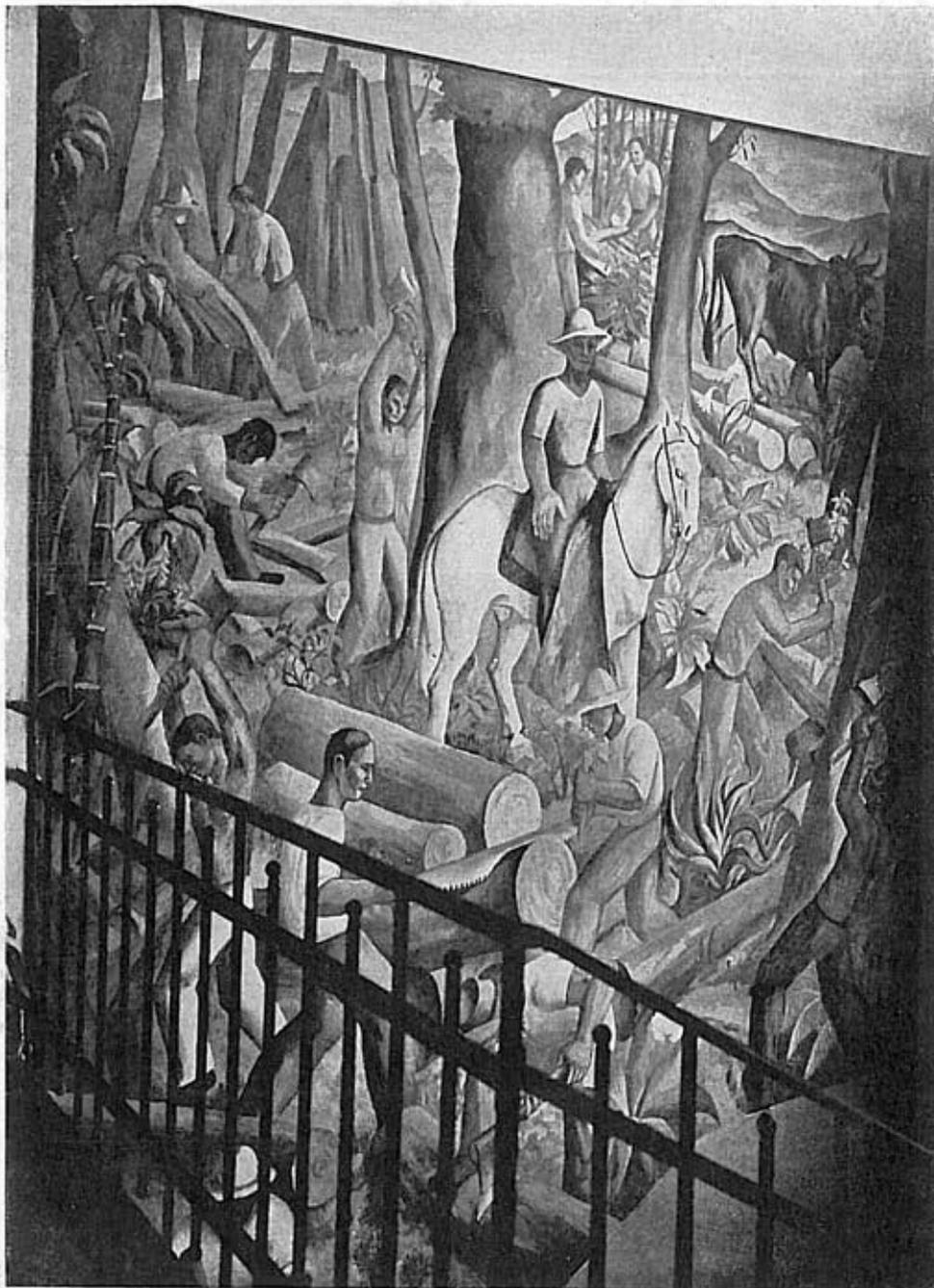
MURAL EN LA DELEGACION MUNICIPAL DE LOS HORNOS (La Plata)



MUJERES PARAGUAYAS/óleo



SIESTA (Paraguay)/óleo



LOS LEÑADORES (Mural en el Instituto "Agustín B. Gambier")

## GUION DE LECTURAS

*Antonio Herrero: LOS AÑOS CON-  
MOVIDOS, de LUIS H. VELAZQUEZ.*

*Elena Duncan: CANTO CIEGO, de  
FRYDA SCHULTZ DE MANTO-  
VANI.*

*Alberto Ponce de León: PROSA Y  
VERSO, de ANGEL P. FERRANDO.*

---

En GUIÓN DE LECTURAS serán consideradas todas aquellas obras cuyos autores o editores hayan llegado a esta revista.

## LOS AÑOS CONMOVIDOS

Novela por  
LUIS H. VELÁZ-  
QUEZ Editorial  
G. Kraft, Buenos  
Aires, 1949.

EN esta novela de Luis H. Velázquez hay un progreso evidente sobre la anterior, en técnica y estilo. Más amplitud, más tersura en la expresión, mayor verismo, y una amplia cohesión de fondo que unifica, y aun iguala con exceso, los diferentes cuadros y ambientes. El autor de *Pobres habrá siempre* ha entrado aquí en el dominio natural de sus recursos expresivos. *Los años*

*conmovidos* constituye la biografía novelada de uno de los muchachos estudiantes de la que podría llamarse generación juvenil de 1930. En ella se reflejan de una manera directa en ocasiones y otras veces alusiva, las contingencias y los azares a que se vió sometida esa generación en la anónima y sacrificada lucha por la defensa viril de sus anhelos nacionalistas. De esa manera comienza la novela, donde parece anunciarse el proceso de una trama político-social. Pero en seguida el relato se convierte en biografía detallada del protagonista; con lo cual gana en tensión descriptiva, a la vez que pierde el horizonte del panorama social. Re-

sulta, así, la novela un documento realista de la época, aunque reseñado en tono lírico. Y en este aspecto de la versión el documento está enriquecido con los diversos cuadros y ambientes de las andanzas por que atraviesa el protagonista, junto con su compañera y el hogar que ambos instituyen. En tal sentido la obra alcanza el temple y la dimensión de signo americano. Mientras nos llegan de Europa, y con frecuencia de América, expresiones agonísticas de confusión, amargura y desaliento, en las cuales se refleja un caos social y una desintegración humana, aparece entre nosotros esta obra henchida de valentía, de optimismo sincero y contagioso; donde, sin sombra alguna de moralismo, ni conformista resignación, con verdades claras y desnudas, se entona un canto a la vida, al esfuerzo y a la brega por el humano mejoramiento, desde la trinchera del hogar, con las armas de la pluma, la palabra, la

rectitud de conducta y la energía prometeica del trabajo constructor. Es, así, una obra de aliento de la que brota un impulso genesiaco que es auténtica voz americana y símbolo promisorio de una nueva Argentina en gestación. Ni la trama o desarrollo de la obra ni el acento del relato son de tipo reflexivo, elaborado, como corresponde, en general, a la obra literaria. Es, al contrario, impulsivo, restallante, exuberante de fuerza y de lirismo. Sin que en ningún momento se turbe la serenidad del narrador, es todo él afirmación plena y rotunda. Hay aquí una posición muy singular y específica de la tradición argentina. Es la línea que aparece ya en Moreno, culmina en Echeverría y continúa en Sarmiento y Almafuerte. La literatura de ese tipo difiere de la europea de una manera fundamental. No contiene el análisis reflexivo, la observación desinteresada, las concesiones a una belleza objetiva y formal.

Es, al contrario, expresión apasionada, de un sentimiento total, de una personalidad exultante que rebasa todo límite, y no permite al lector otra actitud que la de adhesión o de repulsa. Es el tono épico-lírico del creador y del reformador. Es la manera expresiva natural de un pueblo que aporta al mundo, y está dispuesto a imponer, su propia y personalísima tabla de valores. Este género de prosa es fluyente, espontáneo, torrencial; de ritmo precipitado pero con rienda propia. Y sin embargo, no es atrayente; porque es prosa de creación y de combate,



como tambor que redobla al paso que avanza. Pero es ejemplificante, orientadora, y suscita el dinamismo. Los límites que ella abarca pretenden, tácitamente, ser los confines del mundo. Si lo consiguen, como sucede en Echeverría, en Sarmiento con frecuencia y también en Almafuerte, hay la dimensión genial, donde cabe el hombre entero. Mas si no logra alcanzar esas alturas se trueca la pretensión en triste confinamiento.

No se puede afirmar técnicamente que la obra de Velázquez sea novela. Este género exige la reflexión, el problematismo y el análisis, y la existencia de un campo subjetivo como fondo trascendente. Y aquí no hay más que relato, animado y pintoresco, dotado de exaltación imaginativa, con amplio tono idealístico, que alcanza la dimensión de la novela social, pero sin dejar de revestir los caracteres del cuento.

Lo que sí, en cambio, revela aquí su autor es ser un poeta

lirico de inagotable facundia y de singular agilidad expresiva, con penetrantes dones de observador; cualidades que reclaman de él una creación meditada y objetiva, capaz de constituir la novela social de nuestro tiempo, tan pródigo en aventuras, panoramas y problemas, y tan sediento de fe y de rumbos constructivos.

Antonio HERRERO

CANTO CIEGO

« Poemas » por FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI « Editorial Losada, Buenos Aires, 1949.

LA ceguera del canto, su equilibrio y belleza, ¿qué son si no expresión agradecida y voz enamorante del Ser perdido en la luz, alta, centelladora, de la gracia del mundo y de sus cosas?

El Canto Ciego de Fryda

Schultz de Mantovani, surge en la luz con la ceguera de su ojo mortal y lucidez del alma. El espíritu se reconoce y se muestra en esa oscuridad que lleva la criatura dentro de sí como una profunda herida, y es por sus labios que se asoma a contemplar el resplandor del cielo, sintiéndose morir en la admiración de su grandeza, y renacer, para ensalzarla, con gozosa carnadura, en la agonía del canto y el misterio de la poesía. El poeta quiere desentrañar, por amor a la vida y esperanza de perennidad, la razón que lo mueve, y en este movimiento que lo lleva al fin, arraiga milagrosamente el ánimo, naciendo, de aquella condición incierta del hombre, la experiencia poética. Esta experiencia, vuelta ya "substancia de espíritu", se manifiesta con real elocuencia en este soneto donde nos habla de la incesante búsqueda, y el deseo, el ansia de encontrar el vivo Rostro, quedar por fin, mirando el Infinito:

ROSTRO INVISIBLE

EL aire verde y la mudable esfera que sumergidos en mis ojos siento, como la luz que canta con acento de fugitiva siendo prisionera,

y la palabra que a callar volviera porque callada no la lleva el viento, y hasta la sombra de ese movimiento, todo lo puedo ver con mi ceguera.

Pero mis ojos en tu huella leve ¡oh, Calmador eterno! se han perdido, y se me agota la distancia breve

y el espacio de vida concedido, sin encontrar a Quien el tiempo mueve, sin mirarme en su rostro perseguido.

La poesía de Fryda Schultz de Mantovani tiene un claro sentido determinante: es el resultado de su acción interior. Es su más verídica comunicación, su más exacta manifestación de ser, su descubrimiento y su creación. Crear es la función a la cual se entrega, en toda su plenitud, el poeta. En un lenguaje poético de gran pureza y transparencia, nos dice la perplejidad de su inteligencia, su

actividad emocional, y su conocimiento, por participación fundamental, por connaturalidad, por esencialidad, del alma y del mundo. Mundo creado por la transformación en materia poética de la diversidad de formas y de sentidos con que se muestra ante sus ojos asombrados la naturaleza y la multiplicidad de sus voces.

De la unidad entre experiencia y lenguaje, entre percepción y captación, entre conocimiento y creación, dice fundamentalmente, la manera con que Fryda Schultz de Mantovani ha subdividido su libro *Canto Ciego: Los árboles y el misterio*, cuyo primer poema, *Presentación de los pinos*, nos la muestra clásica y de alto vuelo lírico. *La voz petrificada*, en que trasciende el soplo que la anima, y, en donde el habla poética discurre, ya por soterrados cauces interiores, ya por el aire infuso:

El bosque de mis venas por tumultuosa luz enceguecido

GUION DE LECTURAS

esparce las arenas  
que forman su latido  
para seguir viviendo en el olvido.  
¡Oh, bosque dolorido  
con el latir tenaz de formas vagas,  
olvídense tu olvido  
del sueño en que te embriagas  
ay, que despierta tu memoria en lla-  
[gas!

(De LIRAS AL OLVIDO).

El concepto en la poesía de Fryda de Mantovani, ni oscurece ni hace demasiado lógico el curso del poema; la palabra lleva en sí la substancia de sueño y el temblor de la raíz oculta que le dan claridad y unión con su latiente vida. El pensamiento de la muerte se dulcifica, liberado, en este Sáfico,

A LA CERCANA MUERTA

PARA mirar tu sueño, no dormida,  
suspense el aire en palidez se quiebre  
y declinando el polco su premura,  
nada te alcance.

Que no te llegue mi lamento en  
[llamas  
fidelidad de malherida queja,  
ni la memoria ni el olvido alcancen,  
toque tu sueño.

~ 112

Cercana estás y no padeces vida,  
con la cabeza en el azul declive  
y el abandono de tu mano al ansia,  
inalcanzable.

Otra manera de su experiencia, no menos trascendente y bella, la tenemos en los poemas *Del navegante*; la angustia del alma por el destino incierto del hombre, aparece en ellos, significativamente. La mirada se detiene, para su consuelo, en la hermosura de las cosas que pasan, haciéndole olvidar a los enamorados ojos, su triste condición de solitarios, de peregrinos, de sedientos espejos. Sin embargo, en esa *nueva noche que florece cuando el tiempo se les quiebra*, sabe crear, nuevamente, un mundo de imágenes llenas de luz y de color, poblado por altísimos seres que viven en su cielo. Todas las criaturas le dan su suave música, su esencia e inmanencia, y con amarga certeza y despojo de sí, entrega el nuevo canto. Amorosa presencia y gracia fugitiva, hay

GUION DE LECTURAS

en esta visión transfigurada de un estado poético:

Allá va el aire  
diciendo adiós al río  
con su cola de ángel.  
Al río que no quiso  
montársele en el ala  
con el escarabajo muerto  
y la hebra de lana.

(De PRESAGIO).

Llegamos ahora a considerar aquello que nos parece la parte más formal y acabada de ese permanente conocer y conquistar en maduras experiencias, en la poesía de Fryda de Mantovani. Nos referimos a los poemas que conforman la cuarta



parte del libro: *Hacia el amor huída*. Crueldad de la lucha, ardimiento y dolor, pasión del alma, expresados con lengua que calma la segura de su insaciable sed, en fuentes de celestial frescura. Bebe en ellas el amor cuando ha bajado, y el alma permanece, herida de sí, advertida y callada, encerrada en su perfección.

Quiero nombrar la detenida llama,  
la moradora en fugitivo sueño,  
perenne en sí y en las mudables voces  
voz desoida.

Es la más débil criatura al viento  
y la golpean y enciegan briznas,  
pero ella surge de raíz sin muerte  
única y sola.

(De NOMBRE DEL ALMA).

Alguna vez acaso pude verte  
bajo las hondas aguas del desvelo.  
Desvelo de buscarte en torco suelo  
donde la voz en llanto se convierte.

Y mis ojos quisieron detenerte  
guardándote, Velado, ya sin velo,  
pero trocaste el agua en duro hielo  
y la movible faz en tierra inerte.

(De EL OLVIDADO).

113 ~

Quisiéramos disponer del necesario espacio para un estudio más detenido de este libro, y en especial modo, de los poemas reunidos bajo el título *Hacia el amor huída* y algunos de *La voz petrificada*, que señalamos por su total belleza. Por último, el espíritu halla otras formas de cuidado y se expresa con delicados tonos en las canciones finales intituladas: *El cielo y la leyenda*. En alguno de estos poemas nos parece encontrar resonancias de otra voz, o acaso es el tema el que se emparenta en nuestra memoria provocando esta impresión. Para deleite de los oídos y ternura del pecho adolorido, la gracia fluyente de un Villancico mueve con caridad los labios.

Sentimos una gran complacencia y seguridad al decir que este libro tiene una indiscutida calidad lírica y elementos preciosos que justifican su presencia en el tiempo y en la Poesía.

Elena DUNCAN

PROSA Y VERSO

de ANGEL P. FERRANDO  
Edición de homenaje de los amigos de La Plata, 1949.

EN edición de homenaje publicada por los que en vida fueron sus amigos y colegas, se han recogido en las presentes páginas algunos escritos en prosa y verso seleccionados dentro de la vasta producción literaria del malogrado médico de La Plata; escritos que, desde su juventud, el doctor Ferrando prodigó en revistas y periódicos o amontonó inéditos entre recuerdos íntimos. Si bien fué el autor aquí recordado un *amateur* de las letras y no un escritor dedicado profesionalmente a sus creaciones —tal vez porque su función de facultativo le impidió entregarse de lleno a la labor consagratoria y absorbente— poseyó, según se observa en esta recopilación de sus poesías, glosas, cuentos y pequeños ensayos, una fina inteligencia y una agu-

da sensibilidad artística. Es que aparte de las valiosas prendas de su carácter (de las cuales sus amigos hacen una conmovida constancia en la advertencia liminar de este libro), el que fuera médico de cabecera de Alejandro Korn y de Raúl Oyhanarte, se distinguió siempre por su agudo ingenio, y su enjundiosa y cálida espiritualidad. Así lo revelan muchas de las cuartillas que se han recogido en este volumen, definidoras algunas de ellas —como las de *Los médicos y las letras*— de una mejor y más amplia concepción de la misión del galeno en la sociedad. Otras, constituyen pequeños cuentos amables, transidos de cierta ironía optimista a fuerza de fraternal, como en el caso de *La corbata*. La pluma del doctor Angel P. Ferrando se complacía, igualmente, en la descripción de los paisajes más familiares, tales como en el caso de *En el Delta* o *San Luis*. *“Cuando Almafuerte se*

*llamaba Pedro B. Palacios”* destaca, en restantes páginas, la nota del ensayo crítico, hilvanado un tanto al azar, con una intención amena y traviesa, característica ésta, propia de la prosa galana del autor de *“El tren”* y *“Las lechuzas”*. En la parte dedicada a la poesía, luego de ceñirse a una curiosa terminología técnica que alude a su profesión de médico, el desaparecido autor termina por referirse a su *“recobrada libertad creadora”*, aludiendo, sin duda, a las enseñanzas del maestro de su época, el doctor Korn. Por todo ello, aparte del sentido de homenaje y recordación que presta a esta selección un valor especial para los viejos conocidos y amigos del doctor Ferrando, la misma interesará a todos los públicos, al revelar la supervivencia de un fino espíritu que, en el ejercicio de las letras, supo dar muchas cuartillas sabias, amenas e inspiradas.

Alberto PONCE DE LEON.

# HECHOS DE LA CULTURA

## 1

### CONFERENCIAS

*De Antonio Cunill Cabanellas, Octavio Nicolás Derisi, Athos Palma, Juan Carlos Zuretti, Pablo Antonio Cuadra y Juan Carlos Dávalos.*

## 2

### EXPOSICIONES

*De Francisco Ramoneda, Cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, y XI Salón de Arte de la Provincia de Buenos Aires.*

## 3

### OTROS HECHOS

*Creación del Instituto de la Tradición, Designación del director del Palacio de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, Reglamentación de la Ley de premios a la producción intelectual.*

# 1

**U**N corto ciclo de disertaciones de cátedra desarrolló entre el 1º de julio y el 6 de octubre, en el Conservatorio de Música y Arte Escénico Provincial, el profesor extraordinario de este Instituto don Antonio Cunill Cabanellas. Con notable saber, afianzado en largos estudios y una fervorosa vocación, fué exponiendo los *"Orígenes y fundamentos del actor"* y definiendo *"El estilo pantomímico del actor"* y *"El estilo del actor en la Comedia del Arte"*. El director del Conservatorio, maestro Alberto E. Ginatera, presentó el disertante al auditorio.

EL canónigo doctor Octavio Nicolás Derisi, una de las figuras destacadas de la filosofía en la Argentina, director del Instituto de esta disciplina en la Facultad de Humanidades y

Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, y profesor en el Seminario Mayor San José de la capital bonaerense, honró la cátedra del Ministerio con dos magníficas conferencias dictadas el 13 y el 18 de octubre, previa presentación hecha por el doctor Julio César Avanza. En la primera, que tuvo por tema *"Para la constitución de un humanismo auténtico"*, inquirió los fundamentos metafísicos del humanismo; y en la segunda, acerca de la *"Epistemología del saber pedagógico"*, trató de la ubicación de las ciencias pedagógicas dentro de los grados del saber. El doctor Derisi puso en evidencia nuevamente la solidez dialéctica y tomista y la claridad expositiva que han prestigiado su personalidad hasta más allá de las fronteras de nuestro país.

## HECHOS DE LA CULTURA

EL maestro Athos Palma, sobresaliente expresión de la música argentina, dictó el 8 de noviembre una conferencia en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia, a cuyo cuerpo docente extraordinario pertenece. Habló sobre "Chopin", a propósito del centenario del fallecimiento del genial polaco. En el mismo acto conmemorativo, tuvo lugar un recital de obras de Chopin por la pianista señora Carmen A. de Amicarella, también profesora del conservatorio.

UN eminente especialista en problemas de la enseñanza, el doctor Juan Carlos Zuretti, fué escuchado en la cátedra del Ministerio el 8 de noviembre. Su bien nutrido bagaje de conocimientos e ideas personales depuró al auditorio una interesantísima exposición, de tipo magistral, acerca de "La unidad de la escuela primaria". Recordemos aquí, fuera de otros antecedentes, que el doctor Zuretti es profesor en ciencias de la educación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y profesor en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario y en la Escuela Nacional de Bellas Artes, contando entre los enseñantes fundadores de los Institutos Normales "Santa Catalina" y el de los Herma-

nos Maristas de Luján, y habiendo ejercido la docencia en las Universidades nacionales de Tucumán y La Plata. Su valiosa labor de publicista se ha traducido en textos destinados a la enseñanza de la historia de la educación y contribuciones a la historia de la evolución del pensamiento pedagógico en la Argentina.

CON el patrocinio del Ministerio, un distinguido catedrático y escritor nicaragüense, el doctor Pablo Antonio Cuadra, disertó en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Con un enfoque hondo y original, trazó las líneas y resultados de la "Influencia indígena en la literatura americana". El doctor Cuadra es una de las más altas expresiones de la nueva poesía de su patria, cuyas inquietudes creadoras y avances le tienen por uno de sus promotores más generosos y eficaces. Después de haber pasado dos años en España, Italia y Francia cumpliendo actividades intelectuales y de estudio, se encontraba en Buenos Aires como representante de Nicaragua al reciente congreso histórico-municipal inter-americano.

## HECHOS DE LA CULTURA

POETA salteño por antonomasia, Juan Carlos Dávalos goza de una justa fama en nuestras letras nacionales. El 23 de noviembre intervino en el ciclo de extensión cultural del Ministerio, ocupándose de un tema entrañable: "Leyendas y tradiciones de Salta en la poesía". Inteligencia y sensibilidad empapadas de las sugerencias telúricas de su región nativa, nadie mejor que él podía ha-

blarnos de las leyendas del *Guía Blanco*, del *Coquena*, del *viento*; y del cuento infantil sobre *la flor del llolay*; ni cantar la *égloga a Serapio Guantay*, *puestero del Cerro de San Lorenzo*; ni decirnos, en recitación, del *algarrobo y granito*. El conferenciante fué presentado por el director general de Enseñanza del Ministerio, doctor Emilio F. Mignone.

## 2

LOS motivos del norte argentino, con su belleza fuertemente particularizada y su inconfundible carácter nacional, han provocado la fecunda labor de muchos de nuestros plásticos. Entre ellos, Francisco Ramoneda, pintor cuya obra se ha granjeado la favorable acogida de la crítica autóctona y del exterior. El 18 de octubre, con el patrocinio del Ministerio, se abrió en el Museo de Bellas Artes de la Provincia (Pasaje Dardo Rocha, La Plata), una expresiva muestra de 31 óleos, 10 carbonos y

12 croquis, funcionando hasta el 5 de noviembre.

ENTRE los días 18 y 24 de noviembre, estuvo habilitada en las salas del Museo de Bellas Artes de la Provincia una exposición de especialísimo interés: obras de cerámica, ejecutadas en la cátedra-taller de la especialidad de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se trataba de tra-

## HECHOS DE LA CULTURA

bajos, de fina factura e interesante concepción, de los alumnos del profesor Fernando Arranzas López. La muestra, promovida por el titular del Ministerio, doctor Julio César Avanza, constituyó un acto más de adhesión al nuevo aniversario de la fundación de La Plata.

EL 29 de noviembre se inauguró el XI Salón de Arte de la Provincia de Buenos Aires, una de las manifestaciones más importantes entre las de su género que se cumplen en nuestro país. En las salas del Museo de Bellas Artes, se pudieron examinar 213 obras (óleos, esculturas, grabados y dibujos) de artistas nativos de esta Provincia, o con dos años de residencia en ella. De acuerdo con el dictamen de los jurados señores Carlos de la Cárcova, Miguel Angel Elgarte, Guillermo Martínez Solimán, Cleto Ciochini, Héctor Rocha y Francisco De Santo, correspondió, en *pintura*, el primer premio adquisición, a Ricardo Julio Porto, por su obra "Tarde Gris", Cambaceres, (óleo); segundo premio, a Juan Carlos Miraglia, "Rincón Solariego", (oleo); tercer premio, a Eduardo E. Martínez Boero, "Paisaje", (óleo);

premios estímulos a José A. Del Río, "Santa Fe y Florida" (óleo), Leopoldo A. Presas, "Desnudo" (óleo), Julia Garibotto, "Tormenta en Ringuelet" (óleo), Florencia Alonso Rivero, "Tierra Fecunda" (óleo), Alberto Teres, "Riachuelo" (óleo) y Luis José Labra, "Flores" (óleo); en *escultura*: primer premio adquisición, a Libero Badii, "Figura" (yeso); segundo premio, a Arturo M. González, "Torso" (yeso patinado); tercer premio, a Roberto Braeckam, "Félix" (yeso); premios estímulos: a Ademar Rodríguez, "Juventud" (yeso), José Llense, "Meditación" (cemento), Martha de Bellocq, "El Observador" (cemento patinado), y Eros Rubén Vanz, "Cabeza de Niño (yeso patinado); en *grabado y dibujo*: primer premio adquisición, a Wladimiro Melgarejo Muñoz, "Viento Blanco" (aguafuerte); segundo premio, a Nérida Puerta, "En la feria" (tinta aguada); premios estímulos: a Julián C. González, "El Templo" (aguafuerte) y Gregorio Ituarte, "Fuego" (aguafuerte).

Para dejar librada al público esta muestra, hizo uso de la palabra, por el Ministerio, el director del Museo de Bellas Artes, señor Domingo Mazzone.

## HECHOS DE LA CULTURA

3

**CONCORDANTEMENTE** con principios expuestos en la Constitución Nacional, y contemplándose, a la vez, la necesidad imperativa de conservar y valorar los valores de la cultura popular, ha sido creado el "Instituto de la Tradición" como dependencia del Ministerio de Educación. Sus actividades propenderán a investigar en el medio social de la Provincia todos los aspectos de la cultura tradicional; recoger y conservar el material destinado a formar el conjunto orgánico de la tradición bonaerense; formar investigadores, bibliotecas, archivos, discotecas, etc., especializados en la materia; editar y publicar obras vinculadas a los problemas propios de la tradición bonaerense.

El Ministro de Educación, doctor Julio César Avanza, nombró director del Instituto al señor Juan Alfonso Carrizo, y asesores del organismo a los doctores Enrique Udaondo, en historia, y Emiliano Mac Donagh, en geografía y ciencias naturales, personalidades todas de notoria solvencia intelectual y técnica.

UN hecho que los escritores, investigadores y artistas aguardaban desde hacía mucho tiempo: la reglamentación que permita aplicar la Ley de premios a la producción intelectual bonaerense. Se ha dado el correspondiente decreto, que encomienda al Ministerio de Educación el cumplimiento de esa Ley, y la discriminación de los premios a jurados distintos para cada una de las especialidades. Las distinciones son tres, anuales y de un monto igual —pesos 25.000.—, otorgándose, junto con un diploma, el 19 de noviembre, en La Plata. El destinado a Bellas Artes se rotará, concediéndose un año a plástica y el siguiente a música. Los premios de 1949 serán entregados el 25 de mayo de 1950, debiendo los interesados presentar sus obras hasta el 30 de marzo próximo.

Cabe recordar que la ley ahora reglamentada se originó en una iniciativa legislativa promovida en 1948 por el entonces senador doctor Julio César Avanza.

UN pintor de notables méritos, Numa Ayrinhac, ha sido llevado a la

#### HECHOS DE LA CULTURA

dirección del Palacio de Bellas Artes, dependiente del Museo de la Provincia, y que se creara en el parque "Los Derechos de la Ancianidad", en la mansión incluida en la ex estancia de Pereyra, oportunamente expropiada con fines de bien

público por el P. E. actual. Ayrinhac es un paisajista de calidad auténtica, cuya técnica y dotes creadoras maduraron en talleres de ilustres y severos maestros franceses, tales como León Bonnat y Jean Laurens.

#### ESTE NUMERO

*se publicó siendo Gobernador de la Provincia el Coronel Domingo A. Mercante, y Ministro de Educación el Doctor Julio César Avanza. Terminóse de imprimir el 30 de diciembre de 1949, bajo la dirección del Departamento de Cultura, Biblioteca y Publicaciones del Ministerio de Educación, en los talleres gráficos de Iglesias y Matera, S. R. L., Lavalle 1653, Buenos Aires.*