

Provincia de Buenos Aires  
*Ministerio de Educación*



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

*La correspondencia debe dirigirse a:*  
Revista CULTURA, Oficina de Publicaciones,  
Calle 56 número 970, La Plata, Argentina

# CULTURA



Año II

N.º 7

Provincia de Buenos Aires

*Ministerio de Educación*

La Plata, Año del Libertador General San Martín, 1950

Contiene:

---

*Julien Benda:* IN MEDIO VERITAS

---

*J. A. García Martínez:* ALAIN-FOURNIER

---

Y CHARLES PEGUY

---

*Marcos Fingerit:* MORADA SIN PESAR

---

*Rodolfo Falcioni:* REGRESO EN RADJAB

---

*Elbia Rosbaco:* DOS SONETOS

---

*J. Soler Darás:* EL BUHO

---

*Reynaldo D'Onofrio:* BACH Y LA MUSICA PURA

---

*Andrés Mercado Vera:* EL HOMBRE ARGENTINO

---

*Domingo Pronsato:* PINTURAS

---

GUION DE LECTURAS

---

HECHOS DE LA CULTURA

---

*Dibujos de Miguel Angel Elgarte* (en la portada), *Juan A. Ballester Peña,*

---

*Atilio L. Términe y Laerte Baldini*

---

*Julien Benda* / IN MEDIO  
VERITAS

**E**N una obra recientemente publicada (*De quelques constantes de l'Esprit Humain*), el autor de estas líneas protesta contra un verdadero artículo de fe del mundo moderno, aquél de que "todo es devenir". Yo me empeño en demostrar que, en el plano científico, moral y aun estético, existen en el espíritu humano ciertos elementos, o "constantes", tan idénticos a sí mismos desde que el Hombre es hombre, como lo son en su cuerpo los brazos y las piernas. En el orden científico, por ejemplo, me he valido de numerosas citas de Langevin, Einstein, Planck, Louis de Broglie, para demostrar que el principio de causalidad, el determinismo y generalmente los principios racionales, si bien tropiezan en física moderna con una complejidad muy nueva en su aplicación, permanecen intactos en su naturaleza. Mi tesis es que no todo es "dinámico" en el entendimiento humano, sino que hay en él algo estático.

Era de prever la réplica de nuestros movelistas. "Nosotros queríamos, dicen, reaccionar contra esos esclerosos

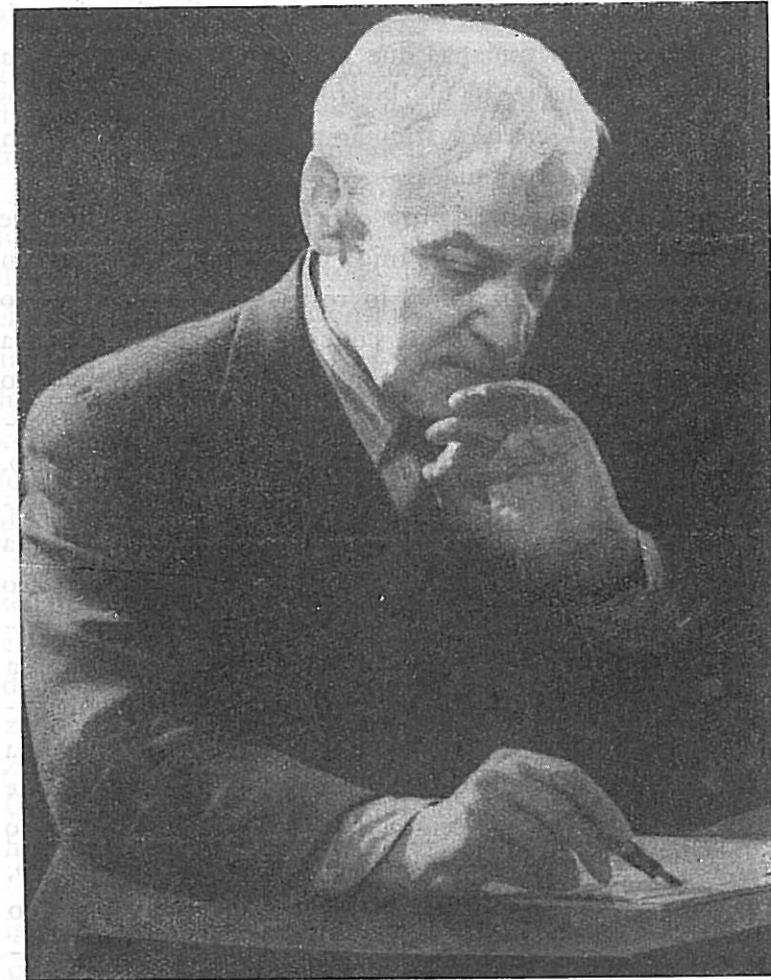
Julien Benda

que protestan sistemáticamente contra toda idea nueva, y con los cuales la ciencia estaría aún en la edad de las cavernas”.

Frente a la necesidad científica de abandonar una posición por otra en virtud de la experiencia, puede decirse que los espíritus se dividen en dos categorías: unos se precipitan, como presas de pánico, hacia la idea nueva, mostrando una especie de frenesí en ponerle a la antigua la etiqueta de “*caduca*” para echarla al sepulcro donde duermen los dioses muertos; otros acogen la recién venida con circunspección, hasta con desconfianza, y defienden sus antiguos amores tanto tiempo como pueden.

No debemos disimularnos que estos sabios causaron muchas veces un gran perjuicio a la ciencia: por ejemplo en el siglo XVII, cuando retrasaron en más de cien años la aceptación del descubrimiento de la circulación de la sangre por Harvey; en el XVIII, el de Spallanzani contra la tesis de la generación espontánea; más cerca de nosotros cuando Sainte-Claire Deville y Berthelot impidieron durante cuarenta años la enseñanza de la teoría atómica; más cerca aún, cuando Mach y Ostwald pusieron su veto a la teoría de los cuanta. ¡Pero, en cambio, cuánto la han servido! Estos, defendiendo, contra las ideas de nuestros románticos sobre la formación de la tierra por cataclismos, el principio de las acciones continuas que había de

~ 10



Julien Benda.

triunfar con Lyell; aquéllos, negándose a desechar la tesis de la emisión newtoniana, que en nuestros días vuelve a imponerse con la teoría de los fotones. Muchos meteoros de un día que hicieron vaticinar a una generación, están hoy totalmente extinguidos.

Esta observación es muy oportuna para aquellos que proclaman la movilidad orgánica de la ciencia, la cual, en su esfuerzo de adecuación a lo real, se muestra no tanto vacilante en formar nuevos conceptos, cuanto atenta a conservar en lo posible los antiguos, ensanchándolos o combinándolos entre ellos, a fin de adaptarlos a la experiencia. Un ejemplo clásico es el del número fraccionario, o número inconmensurable, para el cual algunos sabios estaban dispuestos a crear nuevos moldes, y cuyo problema se resolvió combinando consigo mismo el número entero (arimetización del álgebra). Otro ejemplo son las funciones discontinuas o desprovistas de derivadas, frente a las cuales la ciencia mantuvo el concepto de función, hasta entonces sinónimo de función continua, limitándose a ensancharlo (por el concepto de correspondencia). Frente a fenómenos que no poseen la invariabilidad absoluta, sino solamente la relativa, el concepto de ley ha sido mantenido, pero incorporando la idea de ley estadística. Un ejemplo reciente es el caso del fenómeno radioactivo en el cual algunos sabios, inclinados a cambiar todo, o quizás a dudar de la ciencia, como escribe André Lalande, pretendieron

ver un fracaso del principio de conservación de la energía, cuando en realidad no modifica en nada los marcos de la razón constituída, sino únicamente los conceptos más materiales de la físico-química.

En este comportamiento de la ciencia hay cierta analogía con lo que sucede con los grandes escritores que hallan la manera de decir todo cuanto tienen que decir con el arsenal verbal que encontraron en su cuna, y recapacitan dos veces antes de crear nuevos términos. Montaigne ha escrito una página severa sobre los innovadores a toda costa, y yo encuentro aquí otra manifestación de esa voluntad de conservación que constituye una de las constantes del espíritu.

Cabe preguntarse, en cambio, si una escuela que enseña a los hombres a no creer en ningún elemento estable en su espíritu o en su naturaleza, no los está induciendo a despojarse de todo punto de referencia en dicha naturaleza y en el orden intelectual y moral, y no los empuja, quizás a pesar suyo, a una existencia totalmente descarriada. Cosa de la que fuerza es reconocer que muchos jóvenes de hoy están dando muestras.

En suma, estamos frente a dos excesos erguidos con igual furia contra una actitud sana: los que no quieren cambiar nada y los que quieren cambiar todo. Queda por saber si estamos condenados a optar entre estas dos desgracias.

J. A. García Martínez / ALAIN  
FOURNIER Y CHARLES PÉGUY

La distancia, la historia de las relaciones entre Charles Péguy y Alain-Fournier aparece con un doble sentido. Es, por un lado, el acercamiento de dos seres que tenían mucho de común y representa, por otra parte, el análisis de su influencia mutua. Lo que comienza siendo una simple amistad literaria, se transformará rápidamente en una vinculación “donde se intercambiaban, bajo un signo misterioso, los más altos fervores del corazón y del espíritu, estableciéndose correspondencias ocultas a las miradas humanas”<sup>1</sup>.

El encuentro con Fournier representa para Péguy una experiencia nueva. Si Psichari concreta su ideal moral por el heroísmo y Maritain por la certeza, el autor de *Le Grand Meaulnes* lleva a categoría ontológica la inmanencia del milagro. Ratifica —como los creyentes de la Edad Media y místicos y santos de todos los tiempos— la presencia de

1. Jean ROUSSEL: *Mesure de Péguy*. París, 1946, página 97.

lo espiritual en las cosas. Cuatro ingredientes fundamentales intervienen en esa novela: infancia, amor, aventura y milagro. Estos mismos elementos —aunque más diluídos debido a la naturaleza misma de su labor— aparecen también en la obra de Péguy.

El 3 de febrero de 1914 escribe a Fournier que, según Riby, “muchos trozos de *Eva* fueron visiblemente escritos en emulación del *gran Meaulnes*”<sup>2</sup>. Y, tácitamente reconocida, quizá sea ésta una de las pocas influencias que puedan anotársele<sup>3</sup>. Sin embargo, su preocupación por el destino de la obra de su amigo no se detiene allí. El 4 de julio de 1913, cuando abre el número de la N.R.F., donde comienza a aparecer la novela, tiene miedo y así lo confiesa. Pero, sus aprehensiones desaparecen en seguida. El 6 de septiembre le pide los originales o las pruebas —“no importa cómo” — del fin de la obra. Y le agrega: “Estoy ansioso. Cómo ha podido creer un sólo instante que el gran hermano me sería extraño. ¡Ay! Es el huésped y el maestro”. Al finalizar las entregas, exclama simplemente: “Es hermoso, Fournier”.

2. Carta publicada en *Hommage a Alain-Fournier*, N. R. F. París, 1930, y en *Estuaires*, número 3, página 16.

3. Cf. el definitivo trabajo de Albert BEGUIN: *L'Eve de Péguy*. París, 1948.

PARA Alain-Fournier, el encuentro tiene otro valor. No puede hablarse de una influencia en el sentido estricto de la palabra. Tanto los temas como el clima de *Le Grand Meaulnes* aparecen en su correspondencia mucho antes de conocer a Péguy. También los *Miracles* son anteriores. Por consiguiente, esa gravitación —más que realidad presente— tiene un sentido de posibilidad futura. Sin embargo, desde el primer momento, Alain-Fournier admira a Péguy. Este lo incita a creer en sus propias fuerzas. Le muestra todos los matices de la realidad e imprime una orientación positiva a sus sueños. Afirma Riviére que, al conocer a Péguy, Fournier encuentra por primera vez a un amigo entre los escritores contemporáneos<sup>4</sup>.

El paisaje físico de *Le Grand Meaulnes* es Santa Agata. El de Péguy, Orléans. Uno y otro tienen la misma “admiración absoluta” por Marguerite Audoux. ¿Cómo no iban a reconocerse estos dos provincianos que eran la expresión de su tierra? Por lo demás, otras cualidades de Péguy alimentan la admiración de Fournier. Esa ingenuidad, esa integridad que lo caracterizan, se complementan con el sentido religioso de la vida que nutre su inspiración. También Fournier añora volver a la inocencia primera, retornar a la pureza original. “Digo, sabiendo lo que digo, escribe a Riviére el 3 de enero de 1913, que indudablemente no

4. Introducción a *Miracles*. París, 1924, página 68.



Charly  
Pérez



H. Alain-Fournier

hubo desde Dostoyewski un hombre que sea tan claramente *Hombre de Dios*".

En el orden intelectual, Péguy se le aparece como el Rabelais de las ideas. Profesor ebrio de inteligencia, lo define. Ha visto tan bien ciertas ideas, dice a Rivière el 28 de agosto de 1910, "que quiere hacerlas ver. Y las quiere tanto que se hizo poeta para explicarlas mejor".

EN 1910, cuando conoce a Péguy, Alain ya se ha dado cuenta de la insuficiencia del simbolismo para resolver los problemas técnicos que le plantea la elaboración de *Le Grand Meaulnes*. Al menos, de una cosa está seguro: su novela no será un poema en prosa. Tendrá una trama y un desarrollo. Probablemente, la opinión directa de Péguy no haya influido en este cambio de actitud. (En la *Correspondencia* pueden rastrearse sus orígenes alrededor de 1906). Pero, si no existe una gravitación discernible en la letra, aparecen irradiaciones que tienen, quizá, más valor que la influencia inmediata. Sólo en la intimidad de los detalles puede anotarse la presencia de Péguy. Su coraje lo transporta al mundo de la realidad concretando ese universo maravilloso que es el de Meaulnes. Sin el elemento humano que la define, la novela de Fournier sería un cuento de hadas como los de Nodier. Un mundo feérico. Quími-

camente puro. Sin vestigios de vida. Un mundo mecánico, sí, que sólo se mueve al conjuro de las leyes de la imaginación.

Por lo demás, el recuerdo de Yvonne de Galais lo consume lentamente. Vencida la crisis religiosa de 1909, la figura de la mujer entrevista en 1905 lo obsesiona. Una inmensa tristeza lo domina. Pero, logra vencer la laxitud y trabaja. Su preocupación fundamental es ahora exclusivamente literaria: quiere terminar cuanto antes *Le Pays Sans Nom* —título que luego se transformará en *Le Grand Meaulnes*.

SU encuentro con Péguy le da nuevos bríos para proseguir la tarea que se había propuesto. Se conocieron en la primavera de 1910 y, según afirma Henri Gillet<sup>5</sup>, Alain-Fournier se presentó un día en la librería de la calle de la Sorbona número 8, ocupada entonces por los *Cahiers de la Quinzaine*, diciéndole a Péguy: "yo soy un periodista, pero no un periodista como los demás". Alain ya conocía *Notre Jeunesse* y tuvieron una larga conversación. Péguy le contó una multitud de detalles sobre sí mismo. Infancia orleanesa. Adolescencia. Recuerdos de su madre. Y en una

5. Henri GILLET: *Alain-Fournier*. París, 1948, página 232.

carta a Rivière del 11 de agosto de 1910, le da una primera impresión de conjunto: "Lo creo orgulloso, de un orgullo sano". Y agrega con satisfacción que Péguy deseaba verlo a menudo.

Pocos días más tarde, Fournier lee de un solo golpe *Le Mystère de la Charité de Jeanne D'Arc*. Su admiración no reconoce límites. "Es decididamente admirable", expresa el 28 de agosto. E incluye un juicio definitivo para los que quieran analizar la obra de Péguy: "me gusta su esfuerzo, sobre todo en el comentario de la Pasión, para hacer *tocar tierra*, para que se vea en tierra, para que se toque *en tierra*, la aventura mística. Ese esfuerzo que implica tanto amor. Quiere que se penetre en lo que él dice, hasta ver y tocar. Y se repite, como los coros en la Pasión de Bach". Esta sensación del misterio cristiano, en el cual ve florecer un inmenso materialismo espiritual, conquista a Fournier. Desde entonces, su amistad se hace más efectiva. Los lazos que los unen se consolidan. El 20 de septiembre de 1910 anuncia a Jacques la terminación del *Retrato* que se publicaría en el *Paris-Journal*<sup>6</sup>.

Este trabajo es un documento interesantísimo que pone de relieve, sobre todo, las características más salientes de Péguy. Fournier dibuja sobriamente sus rasgos humanos

6. Reproducido en *Hommage a Alain-Fournier y Estuaires*. Sobre las actividades periodísticas de Fournier, que comienzan en esa misma época, véase: *Alain-Fournier, Journaliste Litteraire et Politique*, de René BIZET, en *Minerve* del 12 de julio de 1946.

en función de *Notre Jeunesse* y *Le Mystère de la Charité de Jeanne D'Arc*. En él dice:

"Se lo descubre en el fondo del local de los *Cahiers de la Quinzaine*, calle de la Sorbona. Miope y atareado, tiene la dedicación de un comerciante aldeano. Da la impresión de estar vestido de sayal quizá porque sus vestimentas son humildes, pero sobre todo porque es ardiente y apasionado como un apóstol.

En su negocio vende ideas, ideas que lo afiebran, lo utilizan y lo arruinan.

Cuando descubre una, se hace profesor para explicarla mejor. Entonces se embriaga con su propia inteligencia. Acumula las demostraciones, como Rabelais alinea los epítetos por columna. Y, para mayor claridad, como un profesor cuando lo necesita, no teme utilizar la expresión que lo hace reír.

Para mostrar mejor los múltiples aspectos de sus ideas, es también poeta. Es un visionario. Ya hablando de batallas, en una advertencia célebre: *A nos amis, a nos abonnés*, evoca a Wagram en cuatro páginas irresistibles —*Wagram, ese sol brillante. Esa polvareda...*

Ahora trata de mostrar que en 1895, como en 1425, hubo místicos en Francia. En 1425, existió Juana de Arco; en 1895, el Caso Dreyfus... En este sentido, acaba de escribir dos discursos que son también dos crónicas: *Notre Jeunesse* y *Le Mystère de la Charité de Jeanne D'Arc*. Este Misterio es el primero de una larga serie: «Habrà, por lo menos, dice, doce como éste...» Y nosotros no lo abandonaremos... Lo seguiremos hasta el final, como impetuosos gritos de entusiasmo".

El *Retrato* suscitó la viva admiración de Péguy. En una esquela del 8 de septiembre de 1911, le escribe: "Acabo de leer su *Retrato*. Usted irá lejos, Fournier. Y recordará que yo se lo dije". Otro tanto ocurrirá más tarde con el *Miracle de la Fermière* y *Le Grand Meaulnes*.

ESTAS dos almas, tan dispares, se comprenden y se aman. Péguy, tan poco propenso a la confidencia, le cuenta todas sus cuitas. Probablemente nadie, ni siquiera Lotte, llegó a ese grado de intimidad. Las pocas cartas que publica el *Homenaje* de la N. R. F. —ampliadas en 1946 por la revista *Estuaires*— lo confirman. Le muestra sus trabajos y solicita su opinión. Le detalla el itinerario y la fortuna de sus libros. "Ya que sigue el camino de apreciarme, Fournier, sepa que los *Inocentes* han caído en un silencio de plomo, le dice el 6 de mayo de 1912. Se vendieron siete ejemplares en dos semanas. He aquí mi vida". Y al mostrarle el *segundo estado* de uno de sus sonetos, *L'Épave*, le recalca: Para usted solo. Dado el carácter de Péguy, esta docilidad no deja de extrañar. ¡Debía apreciar mucho a Fournier para confiarse de esta manera!

DESPUES de 1911, la correspondencia entre ambos se hace más frecuente. Al mismo tiempo, Alain-Fournier concurre al local de los *Cabiers de la Quinzaine*. Recordándolo, Julien Benda<sup>7</sup> describe una de estas reuniones: "Veo también a Alain-Fournier tratando de hacerle comprender (a Péguy) la buena fe de alguno de sus adversarios y declararme rojo de cólera: no hay nada que hacer con Péguy; sólo tiene pasiones, ningún juicio".

Esas conversaciones proseguían en las calles de París, rumbo a la casa de algún amigo, y eran a la sazón el acontecimiento fundamental de la vida de Alain. Hablaban de todo lo que los apasionaba. Y no es difícil imaginarse el cuadro: "marchan juntos por el boulevard Saint Germain y todos los dioses franceses los acompañan, abocados, cautivados por sus conversaciones. Juana de Arco renace entre ellos, para ellos, familiar y protectora. Y Joinville y San Luis y todos los puros. Una asamblea verdaderamente divina y fraternal"<sup>8</sup>. Otros temas ocupaban también su tiempo. La labor diaria. La literatura. Los libros nuevos y viejos. Los proyectos de cada uno.

Alain-Fournier concurre también a la casa de Lozère, donde Péguy vivía desde principios de 1908. La *Maison des Pins* era visitada por todos los que lo frecuentaban y allí escribió sus grandes obras, excepto la primera *Juana de*

7. Julien BENDA: *Un Régulier dans le Siècle*. París, 1937, página 41.  
8. Jacques RIVIÈRE: Introducción a *Miracles*, página 68.

*Arco y Eva*. También allí fué donde Alain le propuso la dirección del equipo de football que acababa de fundar, compuesto exclusivamente de jóvenes escritores. Péguy era un antiguo futbolista de Orléans. ¿Qué mejor presidente podía pedir el club?

LA muerte de René Bichet y los viajes de Péguy a Chartres, abren una nueva etapa en la historia de esta amistad. Si 1910 y 1911 fueron años de prueba, 1912 lo fué de consolidación de ese afecto. "Fournier, yo le deseo un buen año", dice el 31 de diciembre de 1911 y el 3 de enero agrega: "Cuando me escriba, dígame Péguy simplemente. Le aseguro que lo merezco bien". Por otra parte, 1912 abre el período de las confidencias más íntimas. Cada uno encuentra en el otro un refugio seguro y comprensivo. El día siguiente del aniversario del encuentro con Yvonne de Galais, le dice Péguy: "toda la jornada pensé mucho en usted a causa de esta ascensión".

Esta segunda etapa se caracteriza por la presencia del tema religioso. Para Fournier no se trataba ya de una "crisis" sino de una orientación decisiva. La lectura de *El Idiota*, de Dostoyewski, será su primera expresión. Péguy, como el escritor ruso, se le aparece como un Hombre de Dios y las continuas conversaciones con éste, le muestran la urgen-

cia de la cuestión cristiana. Sin embargo, es interesante destacar como Alain-Fournier se ratifica en su posición inicial. En todos los casos, salvaguarda siempre la inmanencia del milagro frente a la rigurosa distinción entre lo sagrado y lo profano que formula Péguy al comentar un trabajo de Bichet<sup>9</sup>.

A fines de diciembre de 1910, la repentina muerte de Bichet sorprende a sus amigos. La desaparición del "bravo compañerito" de Lakanal, del "petit B.", que escribía tan bellos poemas<sup>10</sup>, afectó también a Péguy, con el que sólo se conocían por referencias. Este, en su *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres* alude al hecho. Plegaria angustiada. Dolorosa. Grávida de fervor. Péguy suplica por el destino de Bichet en versos apasionados. Es un alegato metafísico donde —a pesar del cuidado de su autor que tiene en cuenta el detalle— se mezclan, confundiéndose, lo secular y lo sagrado. El tema de la muerte se confunde con la fecha del Nacimiento. Y, luego, la defensa. Un monólogo con la Virgen donde pone de relieve las virtudes de su amigo. *Era un ser puro*. La idea de pureza —que también se da insistentemente en Fournier— persiste en toda la plegaria. El hondo contenido del poema es más evi-

9. *Le Livre de L'Eglise*, N. R. F. Agosto de 1911, dedicado al propio Péguy. El juicio lo recoge Fournier en una carta a Bichet del 17 de diciembre de 1911.

10. Cf. *Les Poèmes du Petit B.* publicados en 1939 por Raymond SCHWAB.

dente por su valor poético. No se sabe qué apreciar más: si su sentido intrínseco o su belleza formal.

La *Presentación* impresionó a Fournier. El 3 de enero cuenta a Riviére la visita de Péguy: "Esta tarde vino a leerme la *Présentation de la Beauce á Notre Dame de Chartres*. Un inmenso poema sobre su peregrinaje. Es más emocionante y más extenso que todo lo demás<sup>11</sup>. ¡Y la exactitud del verso! ¡Y su perfección! Esta vez no se exige al lector ninguna concesión, ninguna gracia. Como el Hugo de cuarenta años, dice él mismo.

"Llegué, sin estar prevenido, a un pasaje sobre Bichet que me hizo llorar:

"Vengo a rogar también por este pobre muchacho.

"—Una expresión suya de esta tarde, a propósito de la morfina, querría insertarla como epígrafe a mi libro. (Este hombre lo sabe todo, ha pensado en todo; y su bondad, como su severidad, son inagotables). He aquí esa palabra severa:

"Dios habría olvidado en alguna parte un paraíso terrestre, al cual sólo tendríamos derecho de ir el día del juicio. (Más o menos)."

Como puede verse, la identificación era mucha. Pero si Fournier recuerda y respeta a Péguy, también éste se pre-

11. *La Tapisserie de Notre Dame*, donde se halla incluido el poema. Esta carta, y las publicadas en *Estuaires*, sirven para demostrar también que Fournier no acompañó a Péguy a Chartres. Ni en 1912 ni en 1913.

ocupa por el joven escritor. Separados, con Le Cardonnel, del *Paris-Journal* y desaparecida la idea de otra publicación análoga, Alain se encuentra en una situación crítica. Estamos a principios de 1912. Fournier no se resigna a abandonar *Le Grand Meaulnes*. No quiere trabajar en otro periódico donde haría algo más que redactar notas literarias. Por lo demás, no sentía ninguna inclinación particular por el periodismo. Aquí interviene Péguy y lo recomienda a Casimiro Périer, hijo del ex-presidente de la República y marido de Madame Simona, entonces en el apogeo de su carrera artística. Périer tenía a la sazón una enorme actividad política y Fournier lo acompañó como secretario privado —gracias a la decisiva intervención de Péguy— hasta el momento en que debe partir para el frente. En esta última etapa de su vida, Alain-Fournier ejerció de nuevo dirigiendo una publicación de circunstancias que apoyaba la candidatura de Périer como diputado. Era en mayo de 1914. Había comenzado ya otra novela: *Colombe Blanchet*...

Marcos Fingerit / MORADA  
SIN PESAR

Este mundo es el camino  
para el otro, qu'es morada  
sin pesar.

Jorge MANRIQUE

**N**OCTURNO *mar altísimo, ob! morada  
perfecta de mis fuentes.  
Tu silencio poblado está: llamada  
que desvela mi tierra lacerada,  
y echa escalas ardientes  
para que de la sima asciendan, puras  
cenizas vivas, tristes criaturas,  
entresueños renuentes.*

*Pobres puertas humanas,  
en éxtasis florecen;  
por tanto bien ahora son hermanas  
de aquellas que al oscuro dan mañanas  
cuyos albores crecen  
y en caudalosas gracias su portento  
desciende a quien está en apartamiento  
y sus sombras perecen.*



MORADA SIN PESAR

*Mis transidas visiones ya en bonanza  
abandonan su asilo  
de memoria y nostalgia, tu esperanza  
hacia ellas su señal llameante avanza,  
con benigno sigilo  
las guía hasta el dintel del anhelado  
recinto cuya voz han escuchado  
como presagio, en vilo.*

*Inconsútil muralla separaba  
—lendera prodigiosa—  
del torvo clamoreo, pues llegaba  
apenas hasta allí y se trocaba  
su quejumbre en gozosa  
prez, por la voz de adentro enardecida.  
Y en el dintel, vigía de otra vida,  
la estrella poderosa.*

*Ay, mezquina pupila! Nunca viste  
paisaje semejante.  
Brilla como un rocío cuanto existe,  
y una próspera luz todo reviste  
al modo de una errante  
mies que en el aire suelta dulce mano,  
sembradora ella misma del buen grano  
cuya espiga es constante.*

Rodolfo Falcioni / REGRESO  
EN RADJAB

*Huiré en busca de refugio junto a Allah pues él puede  
librarme de los peligros de la noche oscura, de los hechiceros,  
que atan mudos y los soplan con su aliento; de los  
genios malignos y de los hombres que actúan en la magia.*

EL CORÁN.

**T**ARDÓ un poco en darse cuenta del peligro. En realidad —después lo pensó— tal vez hubiera tenido tiempo para sofrenar a Lot y huir hacia el sur; pero Arimán —así se hacía llamar El con irritante orgullo— lo esperaba a media noche en Sheba y en llegar a tiempo le iba la vida. O algo más precioso aún que la vida. Lot debió recibir también un aviso porque lanzó un breve relincho contenido y botó de costado. Lo enderezó con fuerza y le clavó las espuelas. Con un gruñido de dolor, dió un salto y se lanzó en loca carrera por el estrecho desfiladero.

A su izquierda, la luna pareció incrustarse con la velocidad de una saeta detrás de las estribaciones y él se sumergió en una deprimente oscuridad. Cambió de mano la lanza y palpó cuidadosamente la pequeña cartera de su cinturón. El amuleto todavía era suyo.

Los cascos de Lot levantaban fuego del suelo y un atronador vendaval de las paredes. Hacia la mitad del paso, recortándose sobre el cielo claro, a su derecha, de pié sobre el contorno negro del paredón abrupto, apareció de pronto la figura de un arquero. Simultáneamente, se echó hacia adelante el jinete y vibró con dulzura la cuerda... Con un silbido de rabia, la flecha se llevó un jirón de su túnica y le desgarró la piel del brazo. Aquello lo enardeció. Con un alarido, más de ira que de dolor, empuñó con fuerza la lanza y se incorporó sobre los estribos.

Doscientas varas más adelante, ahora sobre la izquierda, vió al segundo guerrero, dispuesto a disparar; pero él fué más rápido. Echó hacia atrás el cuerpo y el brazo derecho y luego, con un esfuerzo que le arrancó un gemido, arrojó la lanza. Se la clavó en el pecho hasta el penacho.

Poco más adelante, en una curva del desfiladero, sobre una peña, a su frente, vió al tercer guerrero. Lo esperaba con tranquilidad, con la flecha en la cuerda, seguro de no errar el tiro. La luna, que el jinete no veía, le iluminaba el rostro, pomuloso y barbudo. Adivinó que sonreía.

Pensó en Allah y prosiguió la carrera. El tirador había ya comenzado a distender el arco cuando la sombra de un perro, negro y gigantesco, le saltó al cuello y lo derribó. Un alarido de terror terminó en un gorgoteo mientras él pasaba.

Salía ya del cañón y se enfrentaba otra vez con la luna, cuando resonó a sus espaldas el ululante aullido del lobo victorioso.

A media noche, ante Sawdaa, su caballo cayó, muerto de cansancio y de miedo.

Se cercioró de que tenía el puñal y el amuleto y sin detenerse tomó a buen paso por la galería de la derecha; pero no había andado diez metros cuando la punta de una lanza le tocó el vientre.

—¿Quién eres? —preguntó una voz.

—Abu Jahl.

—¿Qué buscas?

—Arimán me espera.

A la tenue luz de la luna, vió brillar dos hileras de dientes. Oyó el sonido de una risa contenida. La punta de la lanza se movió ligeramente pero no se retiró. El centinela dijo:

—¿Cómo te ha ido de caza?

Fué Abu Jahl quien rió entonces.

—El hombre indiscreto no es el preferido de Allah.

Los dientes dejaron de brillar y la aguda jabalina aumentó su presión, pero en seguida retrocedió. Se oyó otra vez la voz, ahora vibrante de ira:

—Probablemente tú no llegues a viejo, Abu Jahl.

—Probablemente.

Se hizo a un costado y él continuó su camino. Llegó a la puerta vidriera que daba al estudio: el feroz Ibn Walid estaba de guardia allí. Lo reconoció por su gigantesca silueta que se recortaba contra el cuadro luminoso. Llevó la mano al puñal y avanzó resuelto. Por primera vez, desde que lo conocía, lo encontró de buen humor.

—Que Allah sea contigo, Abu Jahl. Pasa. Arimán pronto ha de llegar.

Lo hizo penetrar en el hermoso gabinete. Amueblado al estilo occidental, tenía, sin embargo, profusión de divanes y almohadones árabes. Frente al enorme escritorio de caoba tallada, estaban dispuestas tres butacas. Ibn Walid le señaló la del medio. Dijo:

—Siéntate y, suceda lo que suceda, quédate inmóvil y en silencio.

Obedeció. Un perfume exquisito, penetrante, turbador, comenzó a esparcirse en el ambiente. Ante los recuerdos, experimentó una sensación de angustia intolerable. Fue en esa habitación, donde un año antes, aproximadamente a la misma hora, tuvo que soportar palabras dictadas por un desprecio profundo, infinito, mientras permanecía inmóvil y en silencio, como ahora. Aquella inmovilidad y aquel silencio que conservara mientras la vergüenza le quemaba el rostro, lo habían convencido, mejor que toda su experiencia anterior, de que era real el temple



perfecto de sus nervios —que ya había previsto—, y que era invencible.

Oyó un ligero murmullo en la galería y, en seguida, el paso firme —apagado por la gruesa alfombra— de un hombre calzado con botas. Un joven, alto y esbelto, se sentó en la silla, a su derecha. Lo miró con el rabillo del ojo y sonrió. La silueta de su hermano Zeid se inclinó ligeramente, saludándolo.

El perfume y sus recuerdos se hicieron más penetrantes... Aquella noche habían conocido a Arimán..., y aquella noche Arimán había transformado sus vidas en un infierno. Recordó sus palabras:

—“Durante un año me obedeceréis ciegamente, porque durante él, Zeinab quedará en rehén...”

También recordó las suyas propias al partir:

—“Escucha, Arimán. La habilidad de un jugador está en comprender que ha perdido la partida... antes de perderla.”

El había sonreído graciosamente. Continuó:

—“Tú has ganado ésta; Allah me dará paciencia para esperar el desquite. Pero te adelanto —ahora creía haber agregado esto con cierta vehemencia porque del rostro de Arimán se borró la sonrisa— que si algo le pasara a ella, con mi puñal te parto el corazón.”

Nuevos murmullos en la galería y la entrada de otro hombre al gabinete lo distrajeron. Sin mirarlo adivinó que

era Amru Ibn al Moattel. Se sentó a su izquierda. Su carrera debió de ser larga y desesperada como la suya porque podía oír su respiración anhelante.

Escucharon abrirse una puerta y una voz sonora y ruda anunció:

—¡Arimán! ¡El jeque de jeques!

La figura delgada y vigorosa del maldito se aproximó al escritorio. Lucía, como siempre, una túnica de blancura inmaculada, el negro turbante y su puñal, de preciosa empuñadura. Saludó con una cortés inclinación de cabeza y una sonrisa y se sentó al escritorio dándoles el frente. Su único ojo, negro como el azabache, relampagueaba de inteligencia y de crueldad. El derecho lo había perdido en la Caaba a mano de los Khazraditas al concluir la última noche del mes santo de Radjab. La tradición hacía remontar —Abu Jahl siempre lo había considerado una fábula—, a doscientos años el episodio. Lo obsesionaba la cicatriz estrellada que substituía al ojo y el contemplarla siempre lo ponía frenético. Arimán sonrió amistosamente.

—Caballeros —dijo—. ¿Les molestaría que hablásemos en la oscuridad?...

Los tres guardaron silencio. El hizo un ligero ademán y las luces se apagaron. Estaban acostumbrados a eso y no los sorprendió. En las tinieblas, el ojo único emitía un sorprendente reflejo dorado. Desasosegado, Amru se movió e hizo crujir la silla. La voz resonó, grave y solemne.

—Amru Ibn al Moattel, tú has sido el último en llegar, serás el primero en hablar. ¿Has traído la piedra?

—La he traído.

—Sin levantarte, estira el brazo y ponla arriba del escritorio.

Se oyó el choque suave de un cuerpo duro contra el cristal.

—¿Te vieron?

—Sí, al retirarme del templo.

—¿Debiste luchar?

—Contra dos idólatras.

—El hecho de que hayas llegado me indica que venciste.

—Sí, he vencido —la voz de Amru se apagó—; pero me han herido el pecho...

La voz se quebró y luego de algunos segundos de silencio, con un siniestro ronquido, su cuerpo rodó por el suelo. El ojo de Arimán aumentó su brillo. Dijo:

—Zeid, apoya el libro sagrado sobre el escritorio.

Abu Jahl oyó a su derecha un ligero roce de vestiduras:

—¿Te han visto?

—No: la oscuridad me protegió.

—Observo que tú también amas la oscuridad, Zeid...

—No en el mismo sentido que tú, Arimán.

En las tinieblas, el reflejo dorado se tornó rojizo. Abu Jahl sonrió al pensar que el maldito no estaba protegido contra la burla. Ahora se dirigía a él:

—Abu Jahl, deposita el ídolo sobre la mesa.

Con mucho cuidado apoyó la estatuilla. El contacto del cristal del escritorio le produjo un estremecimiento.

—¿Has tenido algún tropiezo?

Notó una clara ironía en sus palabras.

—Sólo recibí un ligero rasguño en el brazo.

—Eres diestro para arrojar la jabalina.

Abu Jahl se sobresaltó; sin embargo respondió con calma.

—Desde niño estoy acostumbrado a hacerlo. Soy un guerrero.

Hubo un momento de silencio durante el cual, en dirección a Arimán, pudo oír una respiración anhelante, un jadear de animal inquieto. Después se escuchó la odiada voz:

—Caballeros, pueden retirarse. La puerta que da a la terraza está abierta. Al volverse se guiarán por el reflejo que penetra desde el patio. Deseo que no miren hacia atrás hasta que estén fuera de Sawdaa.

No se movieron de sus asientos. La voz se oyó otra vez, ahora preñada de ira.

—He ordenado que se retiren ya.

Fué Abu Jahl quien contestó. Estaba tranquilo.

—Nosotros hemos cumplido, Arimán. Esperamos que cumplas tú. Es la última noche de Radjab y debes devolvernos a Zeinab.

Rodolfo Falcioni

—Ella ha muerto, Abu Jahl. Se dió muerte por su propia mano.

Zeid lanzó un gemido apagado. Su hermano extrajo el puñal.

—Tú no has cumplido tu promesa, pero yo cumpliré la mía, Arimán —dijo arrojándolo hacia adelante.

Se oyó un gruñido bestial y el ojo desapareció.

En seguida, percibieron el choque de un cuerpo contra el piso. Se pusieron de pie. Abu Jahl encendió una cerilla y ambos se acercaron.

En el suelo, del otro lado del escritorio, con el puñal clavado en el corazón, había un lobo, un enorme lobo con un solo ojo.

[Ilustración de Atilio L. Términe]

Elbia Rosbaco / DOS  
SONETOS

PUENTE ELEMENTAL

**T**ENDIDA como un valle sin rumores  
que me trae tu nombre en los sabores  
del silencio, bien pudo ser un sueño  
esta orilla de menta en el pequeño

atisbo de mi prado. Corredores  
cielos ya bautizan los honores  
de septiembre; y camino azar o empeño  
con las razones fieles del ensueño,

como arteria de un río numeroso  
llegué hasta ti perdida y encontrada.  
Y en fin, estoy creciendo inaugurada

en el variado mundo de tu día  
donde el alma se va de cacería,  
fiel arquero, al naciente fabuloso.

## ALEGRE INSTINTO

**P**OR la continua voz que guarda el fuego  
en el retozo elemental que inicia  
su ventura de pájaro, propicia  
ya a la danza o al vuelo abierto luego,

*puedo evadirme líquida en el pliego  
de su haz enardecido, fe y delicia  
que retorna sin ancla en la malicia  
del humo arborescente cuando ciego*

*improvisa y extiende su boscaje.  
Puedo evadirme oscura y aclarada  
para vivirte en tiempo de homenaje,*

*sucesiva y creciente, "laberinto  
de amor", desde mi voz arrodillada  
mientras vuelvo hacia tí de lo distinto.*

## J. Soler Darás / EL BUHO

**C**ON ese aire de muy señor mío y dueño de su persona, el Buho vive con cierta prudencia, sabiduría o experiencia acumulada en la soledad de la noche. Se le ve despertando "lo curioso y lo misterioso" de lo oscuro —revestido sacerdote— hasta dar con lo posible e inédito de nuestras vidas. Después, cuando nos desvelamos afirmando o afrontando una duda, él nos sorprende despertando siempre otra cosa. Sabe que todo cambio espiritual se produce en la obscuridad y, desde allí, nos advierte su presencia y nos dice, chistando: No...; es otra cosa.

Esto, naturalmente, como si despertara el don o los atributos de lo adivinatorio, nos va acercando al proceso evolutivo de lo "despierto y oculto" de nuestro espíritu. Después, al salir de la posible sugestión que nos despierta, comprendemos razonablemente que el Buho vive de su propia cabeza; que tiene la que tiene y que ya no podría



## EL BUHO

tener otra. Sabe también que nadie le ha encontrado la distinta e igual a sí mismo y que, pensándolo bien, esta es, precisamente, la cabeza del Buho.

En ella se ve el misterio de lo insubstituible, como también la presencia de lo que no admite postizo. Tanto es lo que es, como Buho, que de sólo mirarlo comprendemos todo lo que no es. Por eso lo sentimos tan hecho de sí mismo, que lo que nos resta por saber, en su presencia, es la exacta medida de lo que no sabemos de nosotros mismos. Entonces es cuando de lo alto de la noche se llega sobre nuestras cavilaciones y nos dice, chistando: No...; es otra cosa.

Con esto nos hace comprender que la vida es lo que es, y que lo otro del vivir está en la aventura de los hombres. Vivir, entonces, es siempre una presencia insubstituible; ella nos da la medida de nuestros actos cambiantes, de acuerdo, claro está, a los accidentes, que son precisamente el apoyo para despertar "otra cosa".

De ahí la presencia de lo invisible que se nos da con el sereno e insinuante despertar de lo posible en nosotros, como así tampoco de lo insubstituible en el Buho; tanto ahuyentando lo postizo como lo vulnerable de nuestro estado pensante.

Visto así, el misterio del Buho gravita en nosotros y no en él, puesto que en él lo que gravita es la substancia de lo insubstituible. Y el misterio, para serlo, debe ser

J. Soler Darás

siempre "otra cosa" insustituible, es decir, despertar la presencia que deviene en el nuevo misterio.

Pero como el Búho sabe que existe el pecado y la condena, en el instante de lo "infraganti" él aparece entre las sombras de la noche despertando otra cosa... Esto es, se acerca a la vigilia de los hombres, a orillas de sus lechos desvelados y, desde allí, desde lo alto del misterio, les dice, chistando: "¡Basta de razón!...; la vida es sueño, canto y oración".

[Ilustración de Atilio L. Termine]

~ 50

## Reynaldo D'Onofrio / BACH Y LA MUSICA PURA

**A**DVERTIMOS una impresión puramente música cuando sobran las palabras. En la música poética o en la poesía musical, la palabra conserva aún, sin embargo, su poder. Sostenía Mallarmé —válidamente en poesía— que "de la palabra en todo su apogeo debe resultar la música", concepto que sugiere la inmediata e inocente pregunta de qué es lo que resulta, entonces, de la música en todo su apogeo.

Tomado Bach como modelo de apogeo musical, o si se quiere de *un* apogeo musical, ya que la música sigue su curso en el tiempo y ha de seguirlo —Dios mediante— detrás de nosotros, hallamos o creímos hallar, lo que viene a resultar lo mismo, que más allá de la *culminación música* debe resultar... el *silencio*.

Porque presumimos, con sobradas intuiciones, que exis-

51 ~

te. una gran zona limítrofe de silencio, que los músicos frecuentan, donde se opera la misteriosa transformación de la palabra en nota y de la nota en palabra. Se hace evidente que en el confín sin rumbo de la palabra está la nota y que, en un sector intermedio, producen y producirán los románticos e impresionistas, en quienes la palabra no ha perdido aún toda su bella esencia.

Podríamos explicarnos, tal vez así, que las vinculaciones ideológicas entre la literatura y la música y a veces —en relación a volúmenes y colores— entre la plástica y la música, sólo puedan escudriñarse examinando a los románticos e impresionistas, cuyas obras son buenamente susceptibles de imágenes literarias o estéticas que establezcan la analogía conceptual<sup>1</sup>.

Admitida la música *en apoteosis* con Bach y *experimentando el efecto* que ella produce en nuestros espíritus, entrevemos que ese fenómeno grato se debe a que, entre los silencios que animan y plasman las bellezas sonoras y arquitectónicas de la mayor parte de las composiciones del autor eminente, ronda el espíritu divino, se nos acerca Dios. Por eso es que no cabe, *allí*, otra cosa que nuestro silencio, ese silencio vivo en el que Monsieur Croche, el

<sup>1</sup> Ver *Fábula*, Nº 2, La Plata, 1936: "Silencios para la música", del autor.

*alter ego* de Claudio Debussy, advertía la presencia auténtica de la belleza y el marco veraz de esa presencia<sup>2</sup>.

MUSICA pura o pura música —no busquéis en los libros sino, simplemente, el *concepto* que ella representa o encierra— sería la que, desde antiguo y por siempre, se desentendió y ha de seguir desentendiéndose de elementos o impresiones generadoras que provengan de la literatura o de la plástica. Sería, pues, aquella en que los sonidos que la forman, en estrecha connivencia con los silencios que las nutren de expresión y de acento, no tienen otro apoyo que *ellos mismos* ni contienen o sugieren otra imagen gráfica que la de su *propio grafismo sonoro*.

Acercando ese intento de explicación a lindes más objetivas aún, podríamos decir que, a su vez, la música pura no puede, recíprocamente, dar imágenes traducidas a otras artes, verbigracia la poesía o la pintura o la escultura, ni siquiera como vehículo de inspiración, como no sea para perdernos en nuevas y difíciles abstracciones.

En síntesis, *música pura sería aquella que sólo puede*

<sup>2</sup> Ver *Monsieur Croche, antidilettante*, de Claudio DEBUSSY, ed. Gallimard para la "Nouvelle Revue Française", 1926, pág. 12.

ser referida a sí misma o al silencio imperfectible, esto último en cuanto al oyente o al crítico.

Debe ser este ideal, este anhelo artístico, el que inspiró al delicado y humorista músico francés Erik Satie —autor de un "Socrate" y una especie de Sócrates músico él mismo —esa curiosa indicación musical que colocó en una de sus composiciones pianísticas, sobre un acorde que tenía que sonar con absoluta musicalidad. Esa notación era *dans le plus profonde silence*, creando así un severo problema al pobre y desaprensivo intérprete que, sentado al piano, se quedase en lector y pretendiese hacer sonar ese acorde... *en el más profundo silencio*.

Creo que lo que quiso significar, críticamente, el barbado músico de Honfleur, era que, frente a esa composición suya, puramente sonora y estrictamente musical, no podía haber allí otra cosa que esas notas y, *en debors*, nada más que el silencio absoluto del auditorio y el recato de toda imaginación, literaria o plástica, de color, de relieve y hasta de perfume terrenos. En fin, que estabase frente a esa música pura, clara, sola e intransferible.

O sea que, cuando escuchemos una música que tenga la virtud potencial y real de reducirnos a silencio y que, por otra parte, no sugiera al oyente nada más que la delectación misma del sonido grato y no le transporte hacia

imágenes poéticas o impresiones visoauditivas de la plástica —de la naturaleza o del arte— podemos tener la certeza de hallarnos ante el músico que nos habla, en puridad, en ese universal e inefable idioma de todos los tiempos, en ese supremo arte que no exige del ser humano sensorio otras explicaciones o traducciones que la inpronta misma de belleza, particular y propia, que graba en los espíritus afines, por lo que produce en ellos el *mismo y único efecto* capaz de nivelarles, anímicamente.

DE los músicos de todos los tiempos es seguramente Juan Sebastián Bach quien nos acerca en sus sonos —lo-grándolo en buena parte de ellos— a ese ideal, hazañoso y relevante, de dar objetiva existencia a la música pura.

Ante ciertas de sus melodías, ante los giros armónicos de sus páginas, ante los destellos y juegos armónicos de su contrapunto, sobre todo en sus trabajos concertantes o en los instrumentales para órgano, clave, instrumentos de cuerda, sentimos nuestra alma embeberse en la pura fuente del sonido bello, sin poder escapar nuestra mente o nuestra imaginación hacia otra cosa que a esa excluyente impresión, escueta y auditiva pero intensa, con la que el músico logra captarnos por entero, transportándonos y elevándonos a esa morada indescriptible en la que se hombra con la be-

lleza, en una misteriosa brega posesoria de la que nos entera por sus resultados y donde se desvanecen, ya, hasta los propios rasgos del músico, que nos describe esa conquista a punta de dedos —también misteriosos y tentaculares con los que palpa, ciegamente, a la Divinidad— y a través de los cuales tenemos noticias del acaecimiento íntimo en que participó.

Sus compases eufónicos y duraderos son el testimonio permanente e irrefutable de ese acontecimiento milagroso, que no pudo ser comprendido cabalmente, en su hora, ni hasta por los propios y eminentes hijos del chanfre de Santo Tomás. Cuéntase que una de sus hijas, refiriéndose al ilustre progenitor, sostuvo que "*papá también fue músico*"...

Andrés Mercado Vera / EL HOMBRE  
ARGENTINO

**L**OS pueblos, como los hombres, sienten, al acercarse a su madurez, la necesidad de iluminar su propio ser, de alcanzar su porqué y su para qué. La inquietud punzante por lo argentino, por la modalidad ontológica que nos singulariza, encarnada en concretas peculiaridades, se ha manifestado en los últimos decenios con frecuencia repetida, tanto en la poesía como en la historia en la novela como en el ensayo; y su sola presencia es índice cierto de que nuestro pueblo aspira y adviene a la conciencia de sí mismo. Adquiere, por lo tanto, relevante importancia el acceso de esa inquietud al plano filosófico, cumplido en "*El mito gaucho*" de Carlos Astrada.

Al afirmar este acceso no olvidamos que filósofos europeos, espíritus lúcidos y avizores, intentaron ya una develación del hombre argentino; pero, y dejando a un lado que tales intentos son ajenos al señalado proceso de autognosis, es oportuno señalar que su aporte no superó

lo rapsódico —intuiciones, certeras o no, episodios anecdóticos, elevados a manifestación de esencias—. Astrada se ha propuesto algo de mayor envergadura, para decirlo con sus palabras, “un ensayo de aproximación a la verdadera esencia argentina”. A más de un siglo de distancia retoma, así, la tarea que, con ímpetu titánico, precisara el joven Alberdi, allá para los días de la Asociación de Mayo.

#### ANTROPOLOGIA EXISTENCIAL. EL PAISAJE

EL hombre argentino no es aún un tipo humano definido, de perfil anímico y espiritual acusado, pero, en su inacabamiento actual tiene ya, afirma Astrada, un estilo, una “filiación telúrica, anímica y espiritual que sella y define su idiosincracia”.

Traer a luz su ser, supone una concepción del hombre; la de “*El mito gaucho*” se prolonga en la dirección de la ontología existencial heideggeriana, aunque sólo ocasionalmente la aluda. El ser del hombre, nos dice, es un dinamismo, iluminado por el espíritu y proyectado, en las contingencias del cosmos histórico, hacia sí mismo y hacia un rumbo y una labor, más allá de sí mismo. Se afana, así, por un blanco remoto, pero su vida y tarea están en su movimiento, en su ir siendo. Este ser del hombre, aunque fundamento de su existencia —o acaso por serlo— es

lo más remoto para él, “al contrario de su vida psicofísica, que es lo más próximo e inmediato”. Por eso, el hombre es un “ser distante”, que sólo llega al ser de su existencia por retorno desde su alejamiento ontológico.

Dicho retorno se encuentra posibilitado por la acción del paisaje. Enfrentamos aquí un supuesto antropológico fundamental de “*El mito gaucho*”. El paisaje —naturaleza hecha contorno vital— ejerce sobre el hombre un profundo influjo, por cuyo medio trasciende a lo más íntimo de él y se constituye en integrante de su configuración anímica.

#### LA PAMPA Y EL HOMBRE ARGENTINO

EL hombre argentino es hombre de la pampa. En su triple dimensión de extensión, soledad y silencio ella absorbe a su habitante y hace de él “una existencia extrañada de sí misma, ausente, extravertida en la extensión”. El paisaje del europeo, cargado de contenido histórico, es el ámbito próximo y familiar que le ayuda a centrarse en sí mismo, para responder al llamado de su propio ser. El hombre de la pampa, en cambio, huérfano de un paisaje humanizado, es diluído por la potencia telúrica de la llanura, sin que encuentre en ella el reparo necesario para retornar a su propio ser, en procura de su existencia

auténtica. Es, así, un "ser de lo lejanía", doblemente distante de sí por cuanto, al alejamiento propio de la estructura existencial humana, agrega el que le insufla la pampa, que es no sólo su medio físico sino, y fundamentalmente el constitutivo esencial de su peculiaridad ontológica.

En esa su dispersión espiritual el argentino se siente invadido por la melancolía, "correlato espiritual de la infinitud monocorde de la extensión"; con ella acuerda, ya en el plano intelectual, el divagar imaginativo, propicio a la creación literaria "pero que, a causa de su discurrir errabundo y su repentismo no ha sabido estructurar intelectivamente una cosmovisión", que le sirva de sostén al dominar la caótica potencia de los elementos. Termina de configurar, en escorzo, su disposición anímica primordial, el resignado fatalismo, "entrega descubierta y casi total al acontecer", que signa su conducta volitiva.

#### METAFISICA DEL MITO. EL MITO GAUCHO

ASTRADA intenta, ya fué dicho, una filosofía de la nacionalidad. En pueblos como los europeos, donde el espíritu nacional ha madurado en magníficas creaciones culturales, la indagación de su ser tiene indicado el camino en el ahondamiento de esas sus concreciones. Para nosotros,

pueblo joven en que aún el estilo vital y anímico está en formación, ocupa lugar sustantivo nuestro origen.

Esclarecerlo en su entrañada significación, que queda más allá de lo histórico y sociológico, importa dar razón de ese misterioso alumbramiento, por el cual, una generación de excepción incorpora a la eternidad del acontecer temporal una patria, vale decir, una nueva modalidad telúrica y espiritual en cuya asunción, las existencias individuales en ella nacidas, alcanzan sentido y plenitud. A ese esclarecimiento apunta Astrada en, lo que llamaremos, su metafísica del mito.

Toda posibilidad de grandeza de un pueblo surge, nos dice, del titánico esfuerzo inicial por el que una esencia es traída a la realidad temporal. La esencia de la argentinidad, "para lograr concreción en función de lo telúrico y del medio social . . . , ha debido primero potenciarse en un centro de fuerza, en un mito", el mito gaucho.

El mito aúna, en la concepción de Astrada, un contenido anímico y espiritual, latente muchas veces, con las imágenes en que adquiere corporeidad espacial. Así, el mito de los argentinos o *mito gaucho* es "el conjunto o totalidad de los supuestos anímicos y emocionales de nuestra comunidad humana, relativos a la finalidad, aún sin explicitar, a que esta comunidad tiende instintiva y vitalmente". Y estos supuestos llevan, a su vez, al hombre ar-

Andrés Mercado Vera

gentino "a forjarse ciertas representaciones o imágenes sobre la relación de seres y cosas con su propia existencia".

### LAS GENERACIONES DESERTORAS

ESTA filosofía que venimos perfilando se prolonga en una interpretación del desarrollo político, económico y cultural de nuestro país.

La modalidad ontológica del argentino, hemos dicho, lo lleva a la dispersión y a la melancolía. Está, así, en él, al acecho, el peligro de una fuga de sí, de una deserción, al propio tiempo que la aptitud —similar a la del ruso, también hombre de llanuras— para "transmigrar comprensivamente" a culturas extrañas. Para la época en que Hernández crea el "*Martín Fierro*", comienza el extrañamiento de la clase dirigente, que va alejándose de la fuente mítica vernácula así en la política, como en la literatura y en las costumbres.

Nuestro hombre cultivado, expuesto a la intemperie social y espiritual —manifestación de la intemperie cósmica de la pampa— quiso eludirla refugiándose en la cultura europea, sin escuchar el mandato de comenzar a crear, en fatigoso esfuerzo, la que fuese expresión de su peculiar modo de ser. Recibió así, con mera receptividad pasiva, orientaciones espirituales, formas institucionales y políticas,



creaciones técnicas. "Todo este proceso remató en el establecimiento y artificiosa aclimatación de las formas externas de una civilización de trasplante, sin nervio espiritual".

Al propio tiempo, capitales extranjeros aplicados a lucrativas explotaciones, juntamente con el denso aluvión inmigratorio, produjeron un unilateral desarrollo económico, subordinado a intereses foráneos, "que coexistió con la pobreza del pueblo argentino, sin disminuirla".

Todos estos factores adversos amenazaron con asfixiar la esencia propiamente argentina que, en instintiva defensa "se refugió, mutilada y preterida en el regazo del mito gaucho".

#### "MARTÍN FIERRO" Y EL MITO GAUCHO

NUESTRO mito, que el filósofo nos devela, halló su expresión más cabal en el "*Martín Fierro*", que "es y quiere ser, en la intención originaria de su creador, viva encarnación del mito de los argentinos". El nos presenta en su grandiosa y primitiva simplicidad, "las primeras figuraciones poéticas de nuestro mito": la pampa y, su personaje protagónico, el gaucho.

El gaucho es "el hombre argentino tal como surge del seno del mito". No comparte Astrada la opinión de Lugones, quien considera al gaucho desaparecido. Ella se asien-

ta, nos dice, en esquemas del evolucionismo positivista, ya superados. "Lo que en realidad ha desaparecido es una promoción histórica del gaucho... porque el gaucho mismo, contemplado en su naturaleza arquetípica, ... sólo se ha metamorfoseado para adaptarse... a la nueva fisonomía de la nación". En su reiterado renacer, a tono con las transformadas circunstancias del contorno histórico, "sigue otorgando continuidad al alma nacional", ya que es, "nada menos, que el plasma vital y espiritual de nuestra estirpe".

Hernández logró encarnar en Martín Fierro la imagen arquetípica del gaucho y, en su figura prócer, en sus andanzas y desventuras, esbozó una concepción de la vida y una concepción política para la comunidad argentina.

Ya nos hemos referido al influjo de la pampa, paisaje mítico de infinita grandeza, sobre su habitante. El gaucho, inmerso en su desolada extensión, tiene que enfrentarla, para no ser anonadado por el poderío de la naturaleza. En su cotidiana lucha va acumulando una experiencia que se reposa en conocimiento. El sabe interpretar los signos telúricos y vitales de la pampa, y sabe, sobre todo, orientarse en su extensión ilimitada. Son estos los pasos primeros que han de llevarlo, por el dominio cognoscitivo y práctico de la naturaleza, a señorearla, creando en ella humanizados paisajes, ambientes propicios para la maduración del espíritu vernáculo.

Hernández precisa en versos de concisa justeza las precauciones necesarias para no extraviarse en la desértica llanura:

*Marque su rumbo de día  
con toda fidelidá;  
marche con puntualidá  
siguiéndolo con fijeza  
y, si duerme, la cabeza  
ponga para el lao que va.*

Esta estrofa nos ofrece compendiados, en la exégesis de Astrada, los supuestos necesarios a una concepción de la vida: esclarecimiento previo de las finalidades que han de ser su norte, continuidad en el esfuerzo volitivo hacia tales fines y obligación de no perderlos nunca, espiritualmente, de vista.

#### EL IDEARIO POLITICO DEL "MARTIN FIERRO"

LA segunda parte del "Martín Fierro", junto con su héroe ya totalmente consciente de su misión argentina, nos presenta el enjuiciamiento de la realidad social y política de la época, coronado por un ideario político que resume y explicita las aspiraciones más hondas de la comunidad argentina.

El gaucho es un paria. Lugones lo ha dicho, "como hijo de la tierra, tuvo todos los deberes, pero ni un solo derecho, a pesar de las leyes democráticas". Los gobiernos lo ignoraban, salvo para utilizarlo de comparsa en sus faras electorales. "Por este camino lo llevaron al indiferentismo y a la apatía cívica", sin lograr, empero, doblegar su arraigado sentimiento de autonomía personal "la mejor prenda que puede exhibir el argentino de hoy, y a quien él se la ha legado intacta".

En el pensar de Astrada, la crítica del sistema imperante, con sus fraudes y latrocinios, predibuja en las desventuras del segundo hijo de Martín Fierro, la velada simbolización de la realidad político-económica nacional. El viejo Vizcacha, antihéroe del poema, es el símbolo de la oligarquía, carente de ideales y de energía creadora, gobernante en apariencias, pero manejado tras bastidores por la plutocracia internacional.

Igual trascendencia adquiere en su exégesis, el episodio de Picardía con sus tías beatas, empeñadas en catequizarlo a todo trance. La espontánea resistencia del gaucho estriba en que "en el fondo, sospechaba y sentía, como la mayoría de los argentinos, que, en religión, como en todo lo demás, la letra, la literalidad del dogma... siempre esteriliza y mata, y sólo el espíritu, realzado por la tolerancia, vivifica y convence".

Pero el ideario político, esto es el aporte constructivo,

tarea que se proyecta desde la fuente del mito, está expresado, fundamentalmente, en los consejos de Martín Fierro. Astrada los justiprecia en su mérito intrínseco, corrigiendo la apreciación apresurada en que incurriera Lugones — “otro gran aedo de la patria” y vidente indiscutido de la riqueza magnífica del poema— al llamarlos “filosofía de cargazón”.

Con mirada penetrante, subraya en ellos las aspiraciones que lo integran: la exaltación de un saber hecho sustancia espiritual, frente a una polimatía detallista y superficial; el llamado al trabajo productivo, como “cimiento natural de la comunidad”; el imperativo de una paz interna, que sea expresión de la unión de los argentinos y testimonio de nuestro arraigado pacifismo; en fin, y ya en el último canto del poema, la confianza en el advenimiento de una comunidad de ordenación económica más justa, en la que el calor popular vivifique al estado, como manifestación del espíritu profundamente democrático que es inherente a la argentinidad.

#### “KARMA” PAMPEANO Y FILOSOFIA DE LA HISTORIA

AL comentar la payada entre Martín Fierro y el Moreno, descubre Astrada las reminiscencias pitagóricas

de la fragmentaria cosmogonía que ella encierra, así como su acusada nota panteísta. Este tan sugestivo hallazgo culmina en la clara referencia al símbolo cósmico del budismo, presente en la definición del tiempo que formula Martín Fierro:

*El tiempo sólo es tardanza  
de lo que está por venir;  
no tuvo nunca principio  
ni jamás acabará,  
porque el tiempo es una rueda  
y rueda es la eternidad;*

Esta referencia guía al autor de “*El mito gaucho*” al encuentro de la analogía existente entre el *karma* búdico y la vivencia gaucha del destino. “Martín Fierro siente el destino como una potencia operante en la vida humana”:

*No hay fuerza contra el destino  
que le ha señalao el cielo  
y aunque no tengo consuelo  
aguante el que está en trabajo*

pero sin que la consciente aceptación del destino excluya la certeza de que el querer actuante de la voluntad pueda modificarlo.

Astrada acepta esta noción de *karma*, tal como la

troquela Plotino, y esboza con ella una filosofía de la historia que sustenta su concepción de la nacionalidad.

De acuerdo a la enseñanza del *karma*, "estirpes e individuos... existen ya en el plan uno y originario del mundo" antes de corporizarse históricamente. Dicho plan predetermina el nacimiento de cada hombre "conforme al módulo de su estirpe también predeterminado". Nos sentimos vinculados estrechamente a la trayectoria anímica y cultural de nuestra nacionalidad porque el logro del destino individual sólo alcanza cumplimiento en "la fidelidad al ser de la comunidad en que se ha nacido".

La vital adhesión a esta noción de *karma* lleva al hombre de la pampa a sentir el tiempo como "tardanza de lo que está por venir", es decir, aclara Astrada, impaciencia creadora que empuja hacia lo que, germinalmente, lleva en sí el presente. De aquí brota la fe porvenirista del hombre argentino, llamada así porque no es el suyo el futuro, calculable con anticipación, de las ciencias físico-matemáticas, sino el porvenir en que, fiel al mandato pindárico, ha de devenir él mismo, desarrollando en el esfuerzo creador las virtualidades que constituyen el ser de su estirpe. Por eso "concibe y vive el tiempo como incrementación constante de su destino..., como movimiento de una rueda que en cada giro se agranda, se enriquece en su sustancia", pero sin dejar de girar, siempre, alrededor del eje de su propio ser.

"EL MITO GAUCHO", CLASICO ARGENTINO

LA elucidación del problema de la argentinidad alcanza en "*El mito gaucho*" —nos complacería haberlo mostrado— profundidad y riqueza singulares. Instrumentando un amplio saber, vuelto savia del propio pensamiento, ha delineado Astrada una filosofía de la nacionalidad que entronca en concepciones románticas y pre-románticas, al par que asume las inquietudes de la problemática contemporánea, y todo ello como orgánico desarrollo de su fecunda riqueza interior.

Cuidadosamente repensado en lo medular, no todas las virtualidades de "*El mito gaucho*" han sido desplegadas por igual, así como tampoco buscan todas sus páginas el rigor filosófico; muchas son las que trasvasan el pensar a un logrado tono poético, ya que Astrada señorea con impar maestría el idioma, que es, en su pluma, viviente conjunción de hallazgo expresivo y castizo decir.

Pero en lo dicho y en lo insinuado, los cuatro ensayos que integran "*El mito gaucho*" echan una sonda y trazan un camino hacia la esencia de la argentinidad. Y ni lo que ha traído a luz aquélla, ni el rumbo que éste muestra podrán ser ya ignorados por quienes sientan la inquietud de adentrarse en nuestra modalidad nacional. Queda dicho así que "*El mito gaucho*" es una obra de reciedumbre perdurable; en nuestro sentir, un clásico argentino.

# PRONSATO

[Premio Provincial de Bellas Artes]



## PINTURAS

## DOMINGO PRONSATO

**N**ACIO en Bahía Blanca, el 22 de julio de 1881.

Hizo estudios superiores en la Universidad de Génova y en el Instituto Politécnico de Milán, graduándose como Doctor en Ciencias físicas y matemáticas e Ingeniero electrotécnico, respectivamente. En el ínterin, frecuentó el curso de pintura de la Academia de Brera. En 1907, estaba de regreso en la Argentina, pero desde esa fecha realizó numerosos viajes de estudio por Italia, España, Portugal, Alemania, Francia, Suiza, Brasil, Chile y Uruguay.

Nuestras letras le deben, asimismo, varias obras meritísimas que concurren a definir un original talento creador.



*LA pintura de Domingo Pronsato [...] distingue por lo auténtico de su originalidad, libre de todo compromiso escolástico. Ya hemos apuntado, a este respecto, la sobria composición de su paleta, hecha a base de tonos grises y acordes tranquilos de lírica gravedad. Su arte aparece así como cargado de silencio y abstracción.*

*Hay en los paisajes alucinados de Pronsato una especie de sentimiento paradójico que encubre la estructura de la realidad, prestándonos extraña vida fantasmal. Muy pocos, muy sintéticos, como si*

quisieran disimular en su escueta concreción, la angustia latente de trágicas y ocultas verdades, únicamente reveladas a la clarividencia del artista, que tiene, a su vez, el retraimiento de los hombres que saben vivir solos.

Pronsato es un asceta de la pintura y, por ende, un lírico que sólo atiende a lo permanente; pero identificado, por otra parte, con la naturaleza bravia de las tierras del Sur, descubre un sentido telúrico inconfundible que refleja, como pocos, la esencia del paisaje nativo.

Fernán Félix de AMADOR



**EXPOSICIONES PERSONALES:** *Signo* (Buenos Aires, 1933). Sala de Arte de "El Argentino" (La Plata, 1935). Sala de Arte de la Asociación "Bernardino Rivadavia" (Bahía Blanca, 1933, 1936, 1944). Galería Nordiska (Buenos Aires, 1936). Galería "El Milione" (Milán, 1938). Museo Provincial de Bellas Artes (Buenos Aires, 1941). Galería Müller (Buenos Aires, 1944).

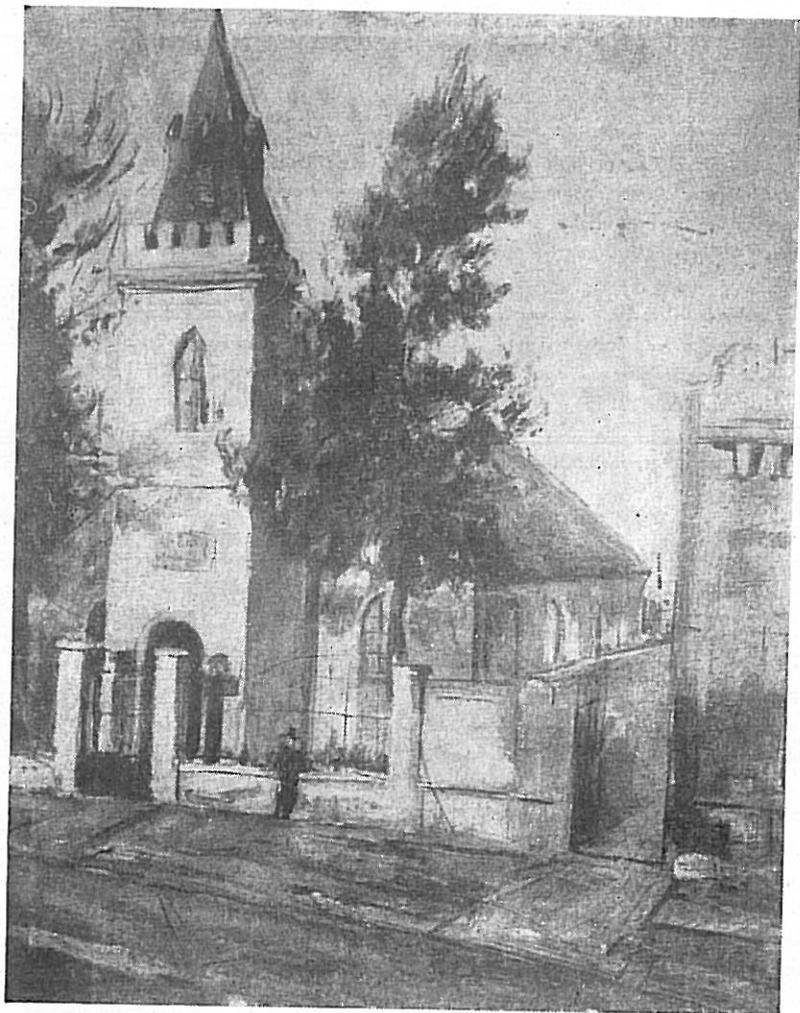
**EXPOSICIONES COLECTIVAS:** Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, entre 1931 y 1949). Salón Municipal de Bahía Blanca (1934). Exposición Internacional de París - grupo argentino (1937). Exposición Latino-Americana de New York (Estados Unidos de N. América, 1939). Exposiciones de Artistas Argentinos en Montevideo (Uruguay), Santiago y Viña del Mar (Chile) y Bogotá (Colombia) entre 1940 y 1943. Primer Salón de la Patagonia (1945). Salones de La Plata, Rosario de Santa Fe, Mar del Plata, Santa Fe, etc.

**ADQUISICIONES Y DISTINCIONES OFICIALES:** Salón Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1933, 1944, 1946). Salón Municipal de Bahía Blanca (1934 - Primer premio). Exposición Internacional de París (1937). Primer Salón de la Patagonia (1945). Salón de Santa Fe (Gran premio de honor de la Comisión de Cultura). Premio Provincial de Bellas Artes (1950).

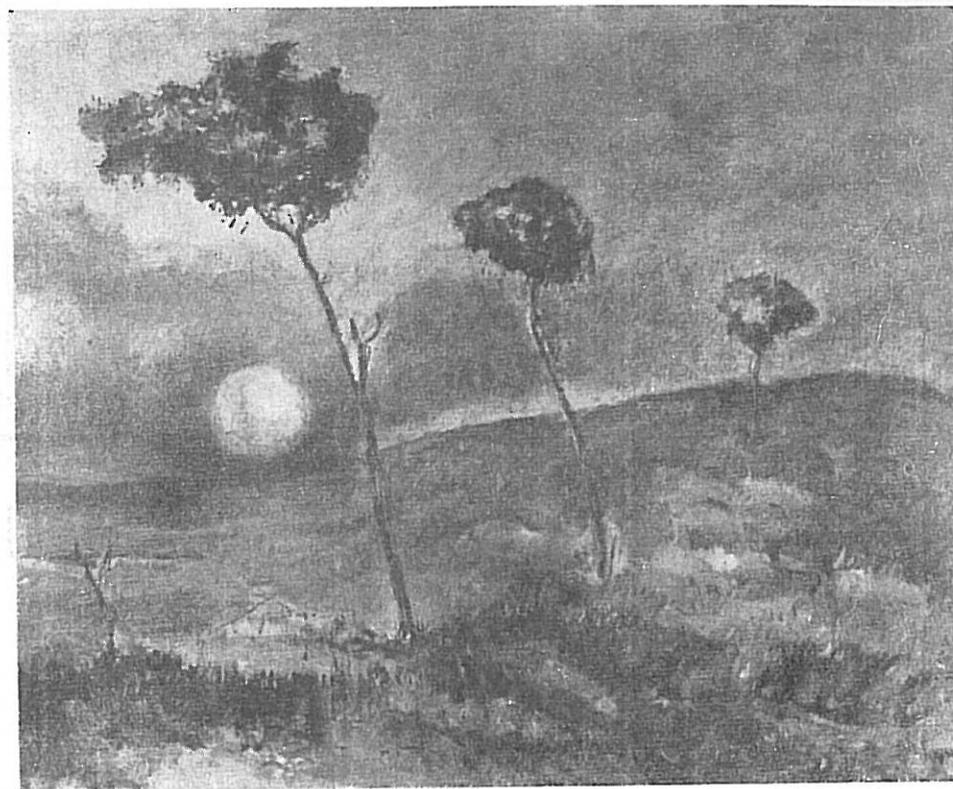
**MUSEOS:** Obras en los Museos Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Mitre (Buenos Aires), Municipal de Buenos Aires, Provincial de Bellas Artes (La Plata), Municipal de Bahía Blanca, Juan B. Castagnino (Rosario de Santa Fe), Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe).

**BIBLIOGRAFIA:** "El arte de los argentinos" de José León Pagano. "22 pintores argentinos" de Julio E. Payró. "Quién es quién" (edición Kraft, Buenos Aires).

Obras personales: "Hacia otros horizontes" (Bahía Blanca, 1924). "Patagonia, proa del mundo" (1948 - Premio Comisión Nacional de Cultura, para el trienio 1947-1949), "La arcesida de Millawanda. Iliá Pallas Odiseida" (con ilustraciones a pluma del autor, inédita).



LA CAPILLA/*óleo*



SOL EN LOS MEDANOS/*óleo*



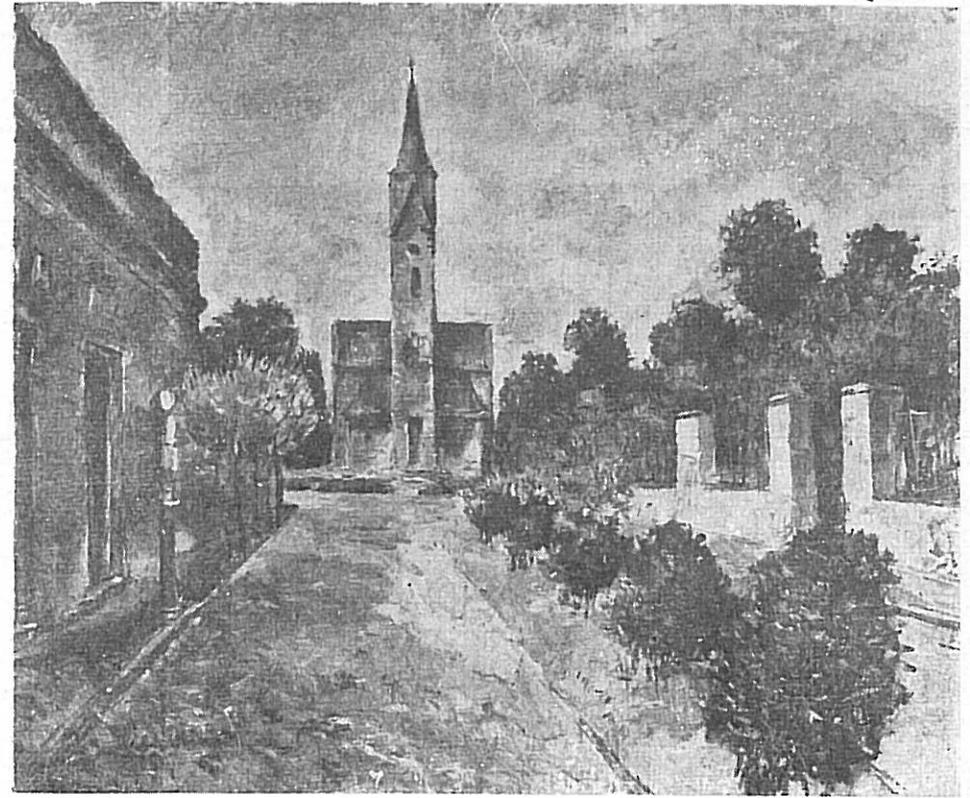
ESCUELITA EN LA CHACRA/*óleo*



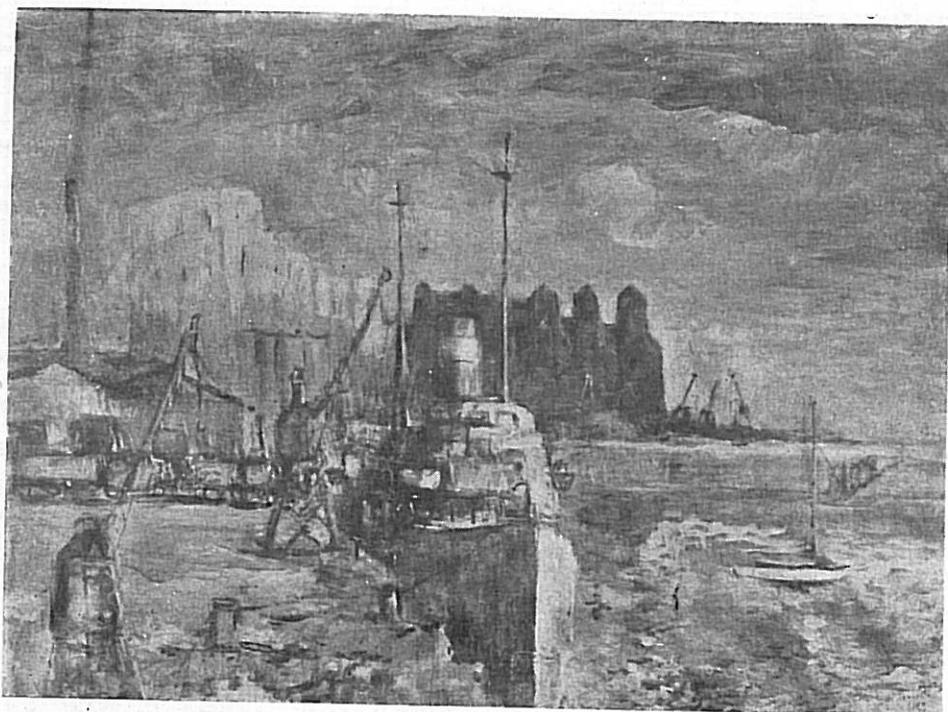
ULTIMAS LUCES/*témpera*



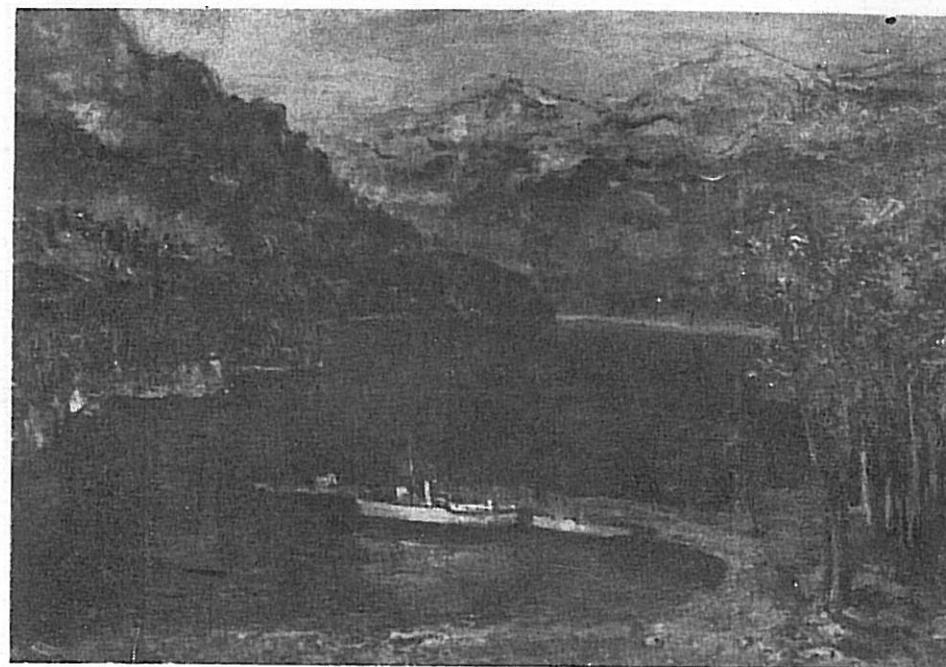
LA CASA DE MITRE EN PATAGONES/*óleo*



BOULEVARD EN TORNQUIST/*óleo*



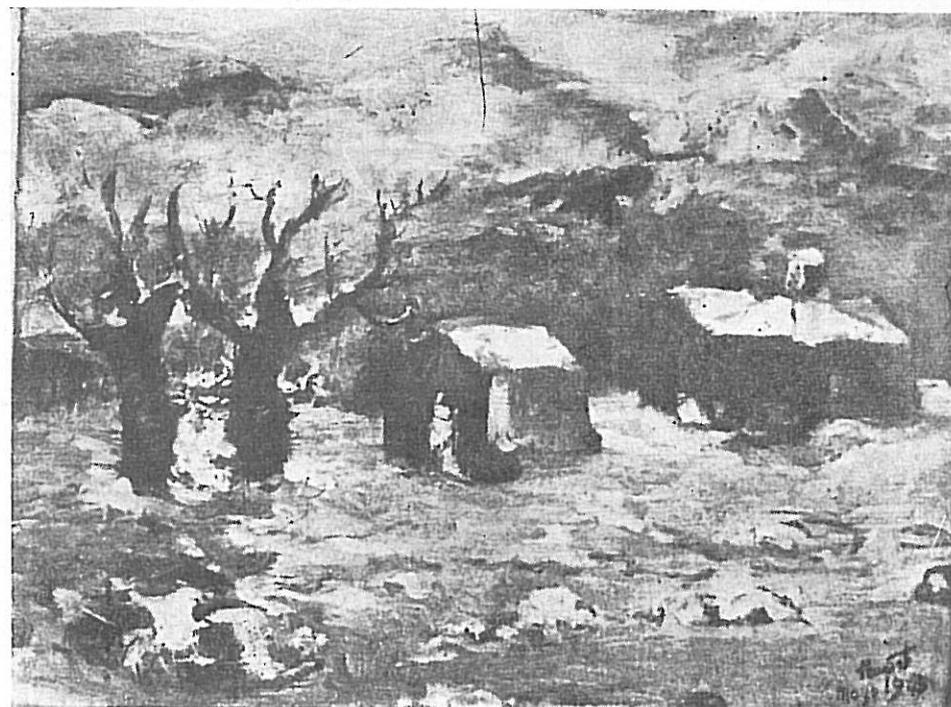
EL PUERTO INMOVIL/óleo



BAHIA LOPEZ/óleo



10 DE MAYO EN BARILOCHE/óleo



NIEVE EN LA LIPELA/óleo

## GUION DE LECTURAS

*Nelba L. Benítez:* EL RETRATO Y  
LA IMAGEN, de ESTELA CANTO.

*Nicolás Cócara:* En ESTE VALLE DE  
LAGRIMAS, de MIGUEL D. ETCHE-  
BARNE.

*Alberto Ponce de León:* BÚSQUEDA  
POR EL AMOR, de MARIO PORRO —  
EN VERDE Y ROJO, de SUSANA  
ESTHER SOBA.

*Elena Duncan:* SILUETAS EN NE-  
GRO, de LUISA SOFOVICH

*Vicente Triñoli:* HA PASADO LA  
NOSTALGIA, de GASTÓN GORI

---

*En GUIÓN DE LECTURAS serán consideradas todas aquellas obras cuyos autores o editores hagan llegar a esta revista.*

## EL RETRATO Y LA IMAGEN

~ Novela ~ por  
**ESTELA CANTO** ~

Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.

*E*STAMOS ante una lucha entre lo real y lo imaginado, vista desde lo imaginado. En los instantes de más pesada tensión, la protagonista reacciona imaginativamente. Niega la realidad, por medio de la fantasía la transforma, y así, la acepta. La fantasía de carácter inconsciente se une a la trama desrealizada.

Es una inmersión hacia las fuerzas más oscuras del ser. De esta experiencia trágica y de su revela-

ción, nace lo no trágico, la felicidad entendida como calma. Ida Ballenten llega al conocimiento de sí misma y cumple su destino. Tiene ante sí varias posibilidades pero asume, un poco sartrianamente, la responsabilidad de descifrar los signos en las cosas, en las personas. No soporta exigencia mayor que la de realizar su felicidad, que la de vivir sus experiencias.

El libro novelístico es simple: una niña que cree haber matado. Esto la persigue durante su corta vida, busca una cara, un "retrato". Encuentra una amiga —otra "imagen" con rasgos parecidos a los de Juan García, el niño que ha impresionado su infancia y al que presume haber dado muerte.

Gilberta Jordán, que representa la libertad, se asemeja a Juan García: en el físico, en ser joven y morena, en la manera de desaparecer, en sus apariciones brumosas, en las mismas iniciales, ahora invertidas.

Es tan urgente la desesperación, que Ida Ballenten sueña con otra imagen más; Jean Granières (con las mismas iniciales) es un miliciano muerto honrosamente en Guadalajara. No lo conoce, pero evocar su nombre le produce temor. Mezcla la realidad con lo fantástico: cree recibir carta de Jean Granières, personaje de sueño. Podríamos pensar que Granières es García; pero el retrato, y con él Juan García, nos alcanza más adelante.

Y pensemos en la explicación del título. El retrato sería lo muerto, el estar. La imagen, lo vivo, el cambio. El retrato es "un asirse desesperado a los momentos, un rechazo del cambio". Cuando lo recupera, el mundo es distinto, en matices y detalles. El acontecimiento la sumerge en su propio

sentido, ella se siente libre e íntegra, con el instinto agudizado. El retrato la justifica. Estaba perdida en organizaciones de trabajo (la Compañía Klex), y en frases (de Raúl Montiel que la cerca, del "argumento" que debe repetir en las casas donde solicita retratos).

Se recupera y considera episodios auténticos de su vida, la relación con Gilberta y las minucias que la unen, en el recuerdo, a Juan García. Pierde el retrato y vive en el sueño, está sin ubicación, separada de los demás personajes, perdida en un laberinto de calles.

El libro es una transida búsqueda de la verdad. Cree haberla poseído en su infancia, cuando sentía intensamente. Cuando la pierde se encierra en sí misma y se aparta de la comunidad. Tiene un secreto que ocultar.

La verdad —el ser, realmente— se confunde con el amor. Nos lo confirman todos los versos de James Joyce, que recuerda Ida. En momentos aislados ha sido feliz, con la felicidad total que da la

entrega, pero también la felicidad es la soledad absoluta o todo lo que sea recuperación y entrega.

La imagen que ella busca resulta así la del amor. La va reconstruyendo, con los detalles que caracterizan al barrio de su infancia. Cuando se ha solucionado su conflicto, cuando posee lo verdadero y vuelve a la sociedad, debe morir. Y en la muerte, la autora entremezcla lo sucedido con la deformación poética.

La narración está situada en lo real. Y dentro de lo real, en distintos planos, lo social, lo nacional, lo epocal. Es la época "de los grandes vuelos internacionales, del jazz, del pasodoble Valencia y de Josephine Baker", Ronald Colman, Constance Talmadge. Da una fecha precisa, 1926. Otra etapa transcurre en 1936, "un año de adelantos, buenas películas, ensanche de avenidas." Primero es un barrio, luego la ciudad, Buenos Aires con sus paseos, sus lugares y costumbres típicas: la Plaza Italia, Chacarita, un espeso salón donde se bailan tangos y milongas.

Soslaya los problemas políticos que en realidad no tendrían cabida en una obra de este tipo. Defiende lo nacional, pero caricaturiza lo nacional excesivo, a través de un personaje, Sforza. Hay ironía cuando se refiere a la época en que los ferrocarriles estaban dominados por los ingleses, y a una sociedad con nombre extranjero, que ayuda a ganar la confianza de la gente.

Se desarrolla el relato en determinadas clases sociales, con alusiones continuas al modo de vida de las clases pobres, a los barrios, que le sirven de trampolín para el símbolo. Ida quiere llegar siempre al centro, alejarse de los barrios. Lo mismo en su problema, porque en el centro de la realidad los objetos cobran categoría de reales.

La obra tiene una armazón sólida, que no alteran dos o tres detalles aislados e incongruentes. Hemos leído un comentario de Estela Canto sobre lo folletinesco. Sin hacer descender el nivel de *El retrato y la imagen*, se puede afirmar que ha habido en la autora fre-

## GUION DE LECTURAS

cuentación de novelas y folletines. Esto le ha dejado un concepto limpio de lo que es la estructura de la novela.

A los personajes los enfoca por reacciones, en medio de ambientes, evita describirlos. Conserva el nexo con la protagonista, para facilitar la tendencia, de Ida Ballenten o de Estela Canto, de filosofar en tercera persona.

Presenta originalmente una misma conversación, dos veces, según los distintos participantes. Hay novedad también en la temática. Y es tan rica la fantasía de la autora que sobran elementos para relatos posteriores: la alegría agresiva que invade a las plantas en soledad, el color que se manifiesta espléndido en los sueños, los ojos y las manos que se independizan de nuestra voluntad.

Los aficionados a las lecturas fantásticas, encontramos situaciones conocidas, especialmente a través de Kafka. Ida Ballenten rechaza la evasión, y está atada, oprimida, por la ciudad con sus calles y casas idénticas, por el tra-

bajo con sus palabras infinitamente iguales. Como en *El proceso*, se siente perdida, quiere encontrar algo, busca apoyo y seguridad en las cosas que se repiten, en la organización. Todo ha sido previsto. Hasta lo imprevisto está pensado, como reflexiona Zito Zeta, el dueño del salón de baile, un personaje típico de la capital. De ahí, de la condición del hombre como títere, nace el estado de angustia extendido en la literatura actual. Como curiosidad, anotemos que la Compañía Norteamericana Klex, es kafkianamente fantasmal, nunca han aparecido los jefes superiores, y el hombre que ejerce la autoridad es ridículo. Ida Ballenten comprueba que está dentro de la farsa. Entonces huye de ese mundo aparentemente seguro y realmente inhumano.

No existe una limitación entre lo real y lo imaginado, entre lo puramente externo y los procesos de la protagonista. La mujer de Juan García —lo real— está esfumada con un halo brillante.

Ida transforma poéticamente la

## GUION DE LECTURAS

realidad, imagina diálogos y algún suceso que después es real. Pero lo imaginado predomina siempre: oye voces enfadadas, vitaliza los muebles, crea situaciones.

El gusto por el cine está presentado como ansia de lo imaginativo. Y en lo real como aspiración de una clase social. La influencia cinematográfica aparece en algunos procedimientos, en el miraje retrospectivo, en la escena de acusaciones simultáneas. Ésta es una imagen que hemos visto en películas policiales o psicoanalíticas.

Dentro de lo imaginado, la escuela de misterio, los milagros, el poder mágico de las cosas. El misterio rodea la vida de Juan García y la de Gilberta Jordán. "*Hubo, además, algunos hechos fantásticos e inexplicables, pero no más misteriosos que los que aparecen en cualquier existencia.*" Como buscado contraste, hallamos lo mediocre en Agustín Aguilera, en el nombre casi innominado de Juan García, en Ida. Lo sobrenatural no está anunciado, sucede

en cualquier momento, a cualquier individuo.

Junto con lo fantástico encontramos, en este complejo libro, el resultado de lecturas psicológicas y psicoanalíticas. La autora también aquí ha transfigurado los materiales que usa. Asistimos primero a la evocación de la infancia y de la adolescencia, al despertar de la curiosidad sexual ante el mundo que la proscribía (pero cuando sucede, en lo real, una aproximación sexual, la traslada poéticamente); a la falta de piedad de los niños, al conocimiento de lo irremediable, a la importancia uniforme que se asigna a todos los objetos y al mundo infantil constituido por horrores y alegrías directas.

A los diez años Ida Ballenten cree cometer su crimen. (Se podría recordar acá que para los niños no existe diferencia entre desaparecer y morir). Como sostiene que la infancia no es una excusa, se obstina en pagar su culpa: se queda en un oficio humillante, se expone a los insultos. Este senti-

## GUIÓN DE LECTURAS

miento de culpa es móvil, a veces es un displacer producido por el fracaso, a veces una angustia heredada. Siente la culpa inconscientemente, como opresión o carga y la proyecta en "algo feo que flota en el aire".

Presenciamos el temor permanente de Margarita Planes, la madre. Esa gran desconfianza la hereda Ida y agrega aún sus propios miedos, a las calles, a los cambios. Sólo cuatro veces había enfrentado el miedo, cuatro grandes momentos oscuros que se confunden extrañamente con los instantes felices. El miedo y la felicidad residen en Juan García.

Las humillaciones se suceden: las de Ida frente a Juan García, en el salón de baile, en las confianzas forzadas, en el episodio con Raúl Montiel, frente a los gritos de Estrella, su jefe; la de Fanny, la hermana, frente a la fiesta estruendosa de marineros.

Rastreamos otros procesos y mecanismos que estudia la psicología: los sentimientos de inferioridad, en Ida; los de fracaso en Joaquín Es-

trella que son pérdida de prestigio, disminución del autoaprecio en Ida, días frustrados, frustraciones emocionales; las alucinaciones, la proyección de sentimientos y estados de ánimo.

Los sueños, esos puentes tendidos entre la víspera y el día siguiente, como alguien lo dijera acertadamente, se intercalan en este relato, como expresión de deseos, como evasión y con muchas posibilidades psicoanalíticas. O mejor aún, para ejemplificar una de las numerosas teorías: "Tal vez sólo en el sueño sean verdaderas las cosas." Como la protagonista se siente en otra realidad, es materia integrante de sueños.

Destaca las relaciones inconscientes entre los seres. Las palabras son sólo símbolos. Estamos en el secreto universo de las correspondencias y los símbolos. Allí los seres y las cosas adquieren un lenguaje de pasos apenas posados. Presiente Ida el desarrollo de sus relaciones con los demás, siempre sabe. Las comunicaciones que no se establecen, se realizan entre seres

## GUIÓN DE LECTURAS

fantasmales, lo deducimos de lo que dice la autora. Es decir, que lo auténtico queda libre y oculto.

Orquesta los elementos inconscientes, los maneja lógicamente. Y el libro nos deja un recuerdo excelente por estar finamente escrito, bien realizado, con dignidad literaria.

Nelba L. BENITEZ

### EN ESTE VALLE DE LÁGRIMAS

~ Poemas ~ por  
MIGUEL D. ETCHE-  
BARNE ~ Buenos  
Aires.

**E**L clima criollo, definitivamente aclarado, y la observación aguda, le permiten a Miguel D. Etchebarne adentrarse en el hombre y en el paisaje hasta situarlo en el centro de una realidad ambiental construida con metáforas que designan personas, árboles y pájaros de nuestra provincia.

La variedad de la técnica, lo ubica como el poeta que ha real-

zando la décima entre nosotros hasta enriquecerla con variaciones internas y abundantes rimas no usadas por otros poetas. Con la repetición del segundo verso en algunos poemas, consigue efectos rítmicos sorprendentes:

*En el fulgor veraniego  
pasó una vez de mañana,  
pasó una vez de mañana  
ante horizontes de espliego,  
pero ya no volvió luego  
ni nunca en su yegua ruana  
la forastera lozana  
de la casaca de fuego.*

El lenguaje es preciso y matizado por una sustantivación nuestra de pura cepa. Etchebarne ha conseguido simplificar su pensamiento y ajustarlo con precisión usando términos que nombran corrientemente hombres y objetos camperos. Lo gringo no aparece para nada en su obra, ni tampoco las faenas estrictamente gauchas corren acollaradas con las otras, específicamente importadas. Etchebarne organiza temáticamente una variación dentro de la obra o coordina

GUION DE LECTURAS

esos elementos hasta hacer de cada libro un cuerpo armónico en el que se asoma y se respira la vida del campo, lo empapado de rocío, con olor a potreros y con sabor de hombres sufridos.

Es importante señalar que Etchebarne utiliza con preferencia el verso octosílabo, el que más se aviene con la expresión popular. La suya es una expresión sencilla pero de recia contextura, equilibrada, acaso la más difícil de realizar, sin correr el riesgo de caer en un verso fácil y hueco. La sencillez se consigue después de una larga experiencia, pero esa sencillez puede perder al poeta cuando no vigila su pensamiento, que, a veces, se va por la senda fácil del lugar común.

Lo grandilocuente va desapareciendo de la poesía argentina a medida que nuestros poetas provinciales van abandonando esa expresión retórica de la *Oda a los Ganados y a las Mieses*, para ubicarse en la realidad objetiva y subjetiva de nuestro paisaje. Etchebarne lo sabe muy bien, los

elementos más simples, unidos dan la visión panorámica del paisaje provincial:

*¡Ay, pampal, color de asombro  
de viaje definitivo,  
por tu verdor es que vivo  
con mansedumbre en el hombro.  
Patria, si en tierra te nombro  
mi sangre entera es tu hueste  
y arrastrado hacia el celeste  
por caballada salvaje,  
he de salvar tu paisaje  
aunque hasta el alma me cueste.*

Es necesario señalar meritoriamente que Etchebarne no se contagia de reminiscencias extrañas para cantarle a su tierra. Canta con voz templada acompañándose con guitarra de la casa, sin pedir prestado su instrumento, ni su tonada:

*La realidad de la vida  
se mide por el amor.*

*Hay que dejarse subir  
muy alto por el anhelo,  
pero cantar en el suelo  
que es el que enseña a morir.*

El cuadro preciso de la vida urbana lo da en *Encuentro*

GUION DE LECTURAS

con *Buenos Aires*. Descubre en forma personalísima la ciudad cosmopolita con sus barrios característicos, con la quietud del suburbio, el rumor de los "boliches", allí donde el campo quiere ir ganando la ciudad, donde la pampa se aprieta domada bajo las calles:

*Buenos Aires, como un mar,  
está en silencio perdida,  
y hay que entregarle la vida  
para poderla encontrar.*

En este valle de lágrimas, Etchebarne se afirma como el poeta provincial que mejor ha captado hombres, hechos y paisajes de la llanura.

Estamos ante la prueba evidente: los poetas argentinos que siguen la línea criolla, trabajan con elementos tomados de la realidad y con la seguridad adquirida en la frecuentación de la literatura tradicional.

Nicolás CÓCARO.

BUSQUEDA  
POR EL AMOR  
— Poemas — por MA-  
RIO PORRO — Edi-  
ción Moreno, Provincia  
de Buenos Aires, 1950.

EN las palabras puestas a la entrada de este pequeño libro confidencial y recatado, su autor habla de una "búsqueda" poética, actitud que de por sí dice elocuentemente de las aspiraciones del joven literato, que son, por cierto, las del común de los que se inician en las letras, incapaces de plantearse, siquiera, el problema de la "necesidad" del arte y la creación. Mario Porro, en esa persecución de "sí mismo" a través del poema, logra el tema y la expresividad lírica, pero su voz —hecho explicable dada su juventud— deja sentir la influencia de otras grandes voces poéticas de este siglo, dentro de la vigencia más honda del lirismo contemporáneo en lengua castellana: Jiménez, Guillén, Salinas, y el mismo Ricardo Molinari entre

GUION DE LECTURAS

nosotros, prestan su actitud formal y esencial a "*Búsqueda por el Amor*". Pero este poeta nuevo sabe asimilar tales técnicas a su propia persecución de la poesía, y en este sentido su obra primera presenta una arquitectura auténtica, una trabazón interna que la muestra fruto de esa "*necesidad*" aludida al comienzo, más allá de una mera imitación de modelos, tan sabiamente elegidos, por otra parte, en lo que de más alto tiene la poesía en nuestro idioma, dentro de esta centuria.

Hay don de síntesis en las estrofas nada retóricas de este libro inicial, productos de instantes de verdadera inspiración, de anotaciones surgidas del momento poético y no buscadas intencionalmente, aspecto del cual nace con seguridad la frescura y decantamiento que presenta "*Búsqueda por el Amor*", verdadero remanso de plenitud y substancialidad. En medio de la dispersión donde se desvanece, actualmente, tanta aptitud poética como la que muestra la nueva promoción (incapaz, casi

siempre, de limitar en fronteras formales su ímpetu más natural que espiritual), obras como la que comentamos señalan un verdadero reencuentro con lo lírico. De tal posición "*de vuelta*" a las fuentes esenciales del ser poético hasta el hallazgo de una verdadera voz personal existe un solo paso, camino que Mario Porro sabrá recorrer, sin duda, apenas evolucione en su producción. De entrada, ésta se muestra así de promisoria, aunque se confiese algunas veces esa imposibilidad humana de "*expresar*" todo lo que se experimenta frente a la realidad circundante. Tal la intención del poema V:

*Quise escribirle a la tarde;  
mis palabras, se destiñeron  
en la infinita claridad.  
Quise escribirle al sol que caía;  
mis palabras, se perdieron  
en el silencio de los últimos árboles.*

*Se hizo la noche; cerré los ojos.  
¡Ay, cómo dolían en mi alma  
los versos vencidos de belleza!*

Como se advierte por esta muestra, aparte de la síntesis señalada

GUION DE LECTURAS

anteriormente, los poemas de Mario Porro poseen también densidad, lo que demuestra que han madurado convenientemente en el espíritu del autor. Por más que sean sus estrofas productos de la impresión lírica del momento todo no se improvisa en ellos y se agota en ese mismo instante. Hay una pre-elaboración que viene de instancias anteriores, tal vez de lo que se fué viviendo inconscientemente en etapas de pura existencialidad, cuando aún la urgencia creadora no atenaceaba al poeta y éste se limitaba a vivirlo todo en su "yo" más inmediato y presente. Pero, en la actualidad, tal vivencia es consciente; se experimenta —y éste es el milagro del verso— la responsabilidad de serlo todo frente a la realidad, como se lo expresa en esta última estrofa del poema VII:

*Hoy, me siento como un rayo de luz  
tendido hacia el infinito,  
envuelto en la música total  
de la naturaleza...*

Esa es la actitud de la primera

parte del libro —"*Poemas a la Luz*"— donde tan sólo hay encuentro en la ubicación en el mundo; luego, en la segunda y última parte —que da título a la obra— se habla de la búsqueda, conseguida en el descubrimiento del amor, no como simple realidad sentimental o visible, sino en su más alto sentido trascendente:

*¡Amor, no puedo ya ocultarte  
ni ocultarme,  
y estoy en silencio  
ante mi mediodía  
—como un vaso de cristal, verdadero—  
en la forma ideal y completa  
del alba que me has dado...*

La celebración de ese gozo de amar —no en mero amor físico, sino en amor pleno y total, de sensación y espíritu— hace exaltar la cuerda del poeta, puesto ahora en aquella definición de Rilke: "*yo soy el que celebra*":

*¡Qué inmenso es vivir así  
con otros que vivan dentro,  
como flores, como campos,  
como pájaros,  
que recorran con nosotros  
nuestros paisajes internos!*

GUIÓN DE LECTURAS

Basta con esa propia verdad de sentirse "en todo" y sentir "todo en sí", y no importa la incomprensión de aquellos que suponen vivir "la verdad" y tan sólo "la sueñan".

*No llores, amor mío  
porque no te comprendan.  
Yo sé que tú te has dado  
con toda la simpleza  
de la verdad primera,  
y que la luz chirriante  
de tu azul mediodía,  
no es para los ojos turbios  
—que sólo sueñan la verdad—*

Con los ejemplos presentados basta para comprobar que los poemas de "Búsqueda por el Amor" poseen una idea central, están transidos de finalidad creadora, calidad ésta que no es común, por cierto, en los actuales poetas jóvenes a quienes parece no preocupar esta exigencia de lo lírico, tal vez porque se han acostumbrado en demasía a la imagen suelta, a la metáfora por la metáfora misma. Quedan estos últimos en el terreno de la mera sensación —nutrida generalmente por la memoria y la

~ 102 ~

imaginación— pero no alcanzan esta arquitectura "por el tema", que Mario Porro logra, en cambio, a través de su seguimiento de la verdad y el amor.

Cerramos este comentario añadiendo que, tras la lectura de este libro inicial, queda planteada la inquietud de saber cual será el destino futuro del autor. Planteo que no siempre, tampoco, dejan pendiente las obras de poesía primitivas: a una desviada iniciación, sin gérmenes creadores evolucionables, no cabe postular, siquiera, el hallazgo próximo de la voz y el mensaje.

Con Mario Porro ocurre lo contrario. Su obra futura se siente como una expectativa y una urgencia. Se sabrá, entonces, si el autor consigue una técnica más personal, libre de las influencias formales apuntadas al comienzo. Porque, entre tanto —como se consigna en el poema VIII—

*El último latido  
de la hoja de otoño,  
ha quedado en el aire  
suspense,*

GUIÓN DE LECTURAS

*como el canto divino  
de un poeta olvidado.*

*¿Vendrá un nuevo corazón  
que lo recoja?*

~

EN VERDE  
Y ROJO

~ Poemas — por SUSANA ESTHER SOBA  
~ Edición Moreno, Provincia de Buenos Aires.

LA poesía de gran parte de la presente promoción poética parece haberse refugiado en la tierra, en su paisaje y su naturalidad. Se procura huir, con esto — como lo hace María Esther Soba — del fácil sentimentalismo y de su opuesto: la frialdad retórica y conceptualista. Si entre estos últimos polos se concreta, habitualmente, el común denominador de las iniciaciones literarias, una extraversión hacia la prodigalidad de la naturaleza (más en lo que ésta tie-

ne de vegetal que de humano) parece intentar en estos nuevos líricos provinciales una evasión hacia esencias menos comprometedoras. Resulta más fácil, en efecto, es darse entero y difuso en el ámbito natural circundante que intentar una vuelta hacia adentro. Se trata —si el concepto correspondiera— de un verdadero *empirismo ingénuo* el de esta generación de poetas actuales, volcados completamente hacia la exterioridad de los sentidos y reconociendo, a la par, el mensaje excitante de las cosas.

Entre las nuevas firmas femeninas esta actitud se presenta agudizada. Tal vez resuena todavía, en la sensibilidad del sexo, la voz rioplatense de Juana de Ibarbrou, con su mensaje fragante y panteísta. Y como modelo más cercano y gravitante, el mismo acento de María Granata, con su *Umbral de tierra*, definitorio, ya en su título, de una posición plenamente consubstanciada con la que apuntamos al comienzo.

La autora de "En verde y rojo", al enviarnos desde la rural región

103 ~

GUIÓN DE LECTURAS

de Saladillo, su canto así de campestre y vegetalizado, se deja seducir casi totalmente por la atracción de esa naturaleza primordial, sólo que su entrega tiene esta vez calidad de auténtico mensaje pues no se trata por completo de una imitadora sino en gran parte de una creadora sincera e inspirada, capaz de renovar el tema y presentarlo desde su propia vivencia personal. En *Canción para un destino vegetal* ella misma así lo reconoce y proclama:

¿Qué selvas encendidas vertieron en mi  
[sangre  
la urdimbre de sus lianas?  
¿Qué árboles enhiestos,  
qué nubes andariegas,  
qué cestos rebosantes de fresas y man-  
[zanas,  
le dieron a mi vida el signo de la tierra  
multiplicada en savia?

Porque en verdad yo vengo  
de vegetales áreas...

Casi toda la obra que comentamos se cumple en tal ciclo del árbol y la tierra. Más que poemas "con sangre" podemos decir de los

suyos que son poemas "con savia". Y decimos casi porque "En verde y rojo" (título que alude, sin duda, a esas dos corrientes fundamentales que llenan lo animado) contiene, además, piezas poéticas dotadas de un lirismo más bien "psicológico". La autora procura presentarse en ellas en una faceta más inteligente que sensible. Tal el poema *Nadie puede decir que me conoce*, donde el sentimiento de la naturaleza se mezcla, ya, con una idea total de la composición que alude al aislamiento ideal del poeta en su contorno: se podrá conocer solamente su realidad externa, sus actitudes, sus costumbres, pero no su "yo" auténtico y profundo:

Podrán decir:  
su piel es blanca. Tiene el cabello rubio,  
la voz humedecida, las manos afiebradas.  
Lleva vestidos claros y cuando llega otoño  
por los jardines siempre busca rosas  
[moradas...

Pero nadie de veras me conoce...

Otras veces, y más hacia lo discursivo que hacia lo meramente

GUIÓN DE LECTURAS

enunciativo de la poesía, intenta Susana Esther Soba apartarse de su descripción de la sensación instantánea. Pero su poesía, al procurar una ganancia en hondura y significación, pierde frescura y naturalidad. Tal *Presencia sin eco* y algunos otros de estos poemas, materia prima de una creación de mayor trascendencia que la autora logrará en futuras entregas.

Asimismo, otro reparo que debemos hacer a "En verde y rojo" como obra integral es la intercalación que se hace en ella de poesías como *Romance del abandono*. La autora, que en buena parte del libro elude felizmente la fácil versificación, cae aquí en un tipo de verso que se presta más para la vaciedad retórica que para la expresión de esencias poéticas:

Aunque tus pies se vistieran  
con trashumantes sandalias,  
y recorrieras el mundo  
enloquecido de andanzas;  
aunque con fieles puñales  
el pecho me desgarraras  
y cien torrentes de olvido  
para tu fiebre buscaras...

ejemplo donde ese adjetivo numeral "cien" es sólo versificación por la versificación misma y hace decaer, de súbito, el tono espontáneo y luminoso del libro. Pero siempre queda éste como evidencia creadora, acentuado en piezas diáfanas y espontáneas, como *Campesina* o *Savia*, y en ese hermoso, transparente poema que es *Muchacha muerta*, fundamento de un nuevo tono tan propio, asimismo, de la poesía argentina joven: la elegía. En *Canción recuperada* este tono añorador del pasado más natural y libre se perfecciona hasta ceñirse con una emoción transida. La autora logra una nueva dimensión: la de la nostalgia y parece dejar como tema de su obra posterior el canto a esa realidad en



parte desaparecida, cuando --como dice en el poema anteriormente mencionado--

*... un delirio de pájaros al viento  
resolvía la dicha de la tierra...*

Alberto PONCE DE LEON

SILUETAS  
EN NEGRO

~ Biografías ~ por  
LUISA SOFOVICH ~  
Editorial Sudamericana,  
Buenos Aires, 1950.

UN libro de Luisa Sofovich no es un libro más dentro de la producción literaria actual. No lo es, tampoco, para su autora, porque Luisa Sofovich escribe por una razón fundamental, y cada uno de sus libros es una razón de su alma, una necesidad de su vida. Como necesidad y como razón de existir sólo puede darse una obra de sólida trabazón moral y espiritual, a la vez que de gran calidad

y vuelo imaginativo, definidora de una personalidad, reveladora de una pasión cuyo encendido fruto es la obra de arte. Y en la continuidad de la obra vemos su importancia, su seriedad, el profundo arraigo de su raíz creadora.

En una carta que me dirigiera en el año 1946, y a propósito de cierto juicio vertido privadamente sobre algunos giros de su prosa (acababa de aparecer su cuarto libro *Historias de Ciervos*), dice, en una íntima y hermosa confesión —cuya reserva y secreta virtud nos atrevemos a romper para el mejor conocimiento de su espíritu y de su obra y comprensión de lo que pudiera confundirse con *influencias*— estas significativas palabras: “... he alcanzado al fin, y al cabo de muchos años de combate conmigo mismo, el arte como un camino de rescate, de salvación del alma para un más allá... (o para un más aquí que es un estado de sencillez y de comprensión de los demás al que siempre estoy aspirando). Escribo, pues, para mi alma. Por lo tanto todos los alti-

*bajos que presenta mi obra son los altibajos que sufre mi alma”.*

Más adelante, refiriéndose ya directamente a su razón de escribir, Luisa Sofovich se expresa con estas palabras definitivas y exactas:

*“Si algunos de mis contemporáneos —entre mis compatriotas sobre todo—, quieren olvidarse de ello, a mí no se me escapa que por un extraño designio del destino, yo vivo al lado del genio de nuestra lengua, el continuador de Lope, de Quevedo. Sólo por esta verdad de mi razón de escribir, sólo por esta sincera circunstancia yo no soy la sombra servil (que sería si me moviera un afán más terrenal) de este poderoso árbol al que siento como le brotan cada vez ramas nuevas e inmortales.”*

No es necesario aclarar que la escritora alude aquí al gran RAMON, el infatigable autor español, el descubridor de lo nuevo, el genial inventor de todo lo no visto aún, y que veremos luego.

Tenemos ya, repentinamente iluminado, el cielo de su creación artística, el mundo mágico de Luisa

Sofovich, sus paisajes interiores, en cuyo suelo, real y misterioso, fluye incansablemente esa vena oculta que amamanta su amor: el ensueño. En él nace y se nutre la excelencia de su arte, natural y hermoso, como que participa de su divina condición. Y nacen del amor esas palabras que admiramos por su entereza y tenue gravedad, al par que por su singular belleza.

Todo lo que podemos decir de su obra, surge, para el lector común o el crítico, de su lectura: encantamiento, arte, magia; pureza de invención, personalidad, brillante estilo. Desde sus primeros cuentos se nos reveló en toda su original riqueza inventiva. Nuevos, extraños, sutiles, hábiles, sus relatos reflejan agudeza, intrincamiento, absurdo, o, en un mismo plano, una sana y limpia vulgaridad de acontecimiento cotidiano. Un matiz, una sombra, un húmedo aroma nos lleva a seguir o a sentirnos vivir en esos seres que encarnan sus personajes, penetrando en su atmósfera de irrealidad casi material, en el trasmundo de sus

aventuras, al que llegamos, de pronto, con una observación banal, con una mirada indiscreta, que nos muestra, de paso, el otro lado de las cosas, su sentido aparente y contradictorio. Fantástica realidad, desdoblamiento casi inverosímil.

Ha publicado los siguientes libros: *La Gruta Artificial*, cuentos; *La Sonrisa*, cuentos, premiado en el concurso que organizara en el año 1933, la Agrupación de Gente de Arte y Letras *La Peña*; *El Ramo*, novela; *Historias de Ciervos*, cuentos, obra distinguida con una mención especial en el concurso organizado por la imprenta López de Buenos Aires, en 1945; y recientemente, *Siluetas en Negro*, biografías. Tiene inédita una novela, *Otro Barrio*, género que atrae poderosamente a Luisa Sofovich.

A propósito de la mención de que fuera objeto su libro *Historias de Ciervos*, (donde el ciervo aparece tenazmente unido como figura poética a los más diversos acontecimientos humanos) dice el noble y

penetrante crítico uruguayo Alberto Zum-Felde: "Y ahora nos da estas alucinantes *Historias de Ciervos*, que en un concurso realizado ha poco, obtuvo del venerable Jurado una mención especial...; especialísima tendría que ser, pues no creemos que haya sido superada, en tal ocasión, su calidad estética, si bien otras obras serían más "novelas", de acuerdo con los tradicionales cánones."

Del mismo crítico es el fragmento siguiente, que damos a conocer por coincidir enteramente con sus juicios, y por estar, así lo creemos, en una permanente actualidad:

"Nos parece que la crítica argentina no ha reconocido aún, a Luisa Sofovich el lugar que le corresponde, de flagrante derecho, en el cuadro actual de su literatura. No basta para explicar esa anomalía, el hecho de su retirada vida, de su casi reclusión en esa cueva mágica creada por el monstruo funámbulo de la Greguería, en cuyo raro clima simultaneísta, de com-

pendio casi exhaustivo, hace olvidar el mundo de afuera.

"Luisa Sofovich es, probablemente, la escritora argentina, en prosa, de más sutil sensibilidad estética, de más rica imaginación creadora, y de más depurado y personal estilo. Su novela *El Ramo*, desconcertante para los más, así lo afirma. Sin embargo, pasó casi en silencio, en medio a la vocinglería que acompaña a tantas perpetraciones editoriales."

Todas las calidades de brillantez y sobriedad de su anterior producción se dan en esta nueva obra *Siluetas en Negro*, que estimamos una de sus más difíciles y bellas creaciones. Sin más recurso que la palabra justa, nos acerca, conmovedoramente, curiosamente, a los valles, siempre florecidos, de la inmortalidad, mostrándonos sus vivientes privilegiados. Nos enfrenta con su latente humanidad. Estos aparecidos, estos renacidos de un aire siempre azul, los biografiados por Luisa Sofovich, vuelven en busca de esos desconocidos instantes de su vida que quedaron flo-

tando como una niebla triste sobre la tierra, entre las almas, a la espera de un alma y de una mano que los reencontrara, para darles la gratitud y el reconocimiento que nunca tuvieron, mientras fueron la carne y el sueño de un incomprendido corazón.

Es un entrar definitivamente en ellos, por esta savia cálida, esta lúcida comprensión, que les arranca de la muerte, los remece en el tiempo; dejan de ser instantes, ignorada vida, para ser, de nuevo, siglos. Desconcertante y doble juego, en que lo eterno y lo finito intercambian sus valores: sangre-espíritu, carne-luz, y entretajan la nueva forma, levantan al ser inerte, nos devuelven lo humano enriquecido, purificado, iluminado por dentro, transparente y amargo.

No es posible citar preferentemente a ninguno de estos personajes recortados en el muro con sombras de su gloria; sus siluetas tienen igual fuerza, el mismo apoyo en una misma luz, su negro puro, el mismo fondo de humano sufrimiento. Una gran unidad, que es

como un hilo de gracia poética, resplandece en estas páginas, colorada, con un leve tinte rosa-sangre, sus pálidos rostros, sus descarnadas imágenes. Citaremos algunos breves fragmentos de estas biografías, donde Luisa Sofovich hace gala de su esplendidez metafórica, de su ingenio, de su arte para levantar desde sus sueños, a aquel "que está tendido como un muerto de transitoria muerte" y revelarnos su más secreto dolor.

En el retrato de Katherine Mansfield, luego de transcribir una carta de D. H. Lawrence a la famosa escritora, dice Luisa Sofovich:

"Así se daban ánimo el uno al otro, ellos que conocían el sabor de la sangre, su gusto a estrella muerta que hay que escupir."

Su pintura de las hermanas Brontë, es una arrebatadora sucesión de metáforas y de figuras de rotunda precisión:

Por el camino de la literatura inglesa avanzan unas mujeres despeinadas como ángeles, como faros, como ballenas verdes, como sólo saben despeinarse mujeres de isla.

*Avanzan con curiosidad por toda apariencia; reconocen los rumores, vigilan el movimiento y vigilan la quietud, con tristes escamas o con ojos de aceite o con cerillas apagadas, la quietud con plumones grises en el alfeizar de las ventanas."*

Y más adelante añade:

"*Atrás, tembleantes en la niebla del país, hay tres rostros borrosos: Ana, Emilia, Carlota —capachos de red violácea, humareda de lejana fogata, escobas de las landas, fluorescencias con levadura de pan—, Ana, Emilia y Carlota Brontë."*

En la biografía de Heinrich Heine, intensa, melancólica, con nubes grises en el tiempo todavía dorado, con un bello y hondo drama de amor —drama tiernamente diluido en la esperanza del arte, que se le transforma en el nuevo y más profundo drama—, la autora nos aclara la interpretación que de sus sueños hacía Heine:

"Heine lo mejor que hizo fue interpretar lo que soñaba y eso cuando todavía no se sabía nada de los sueños, del actor sin papel

señalado que se es cuando tendido como un muerto de transitoria muerte, se dejan caer los párpados y se entrega uno a no se sabe quién, a no se sabe qué..."

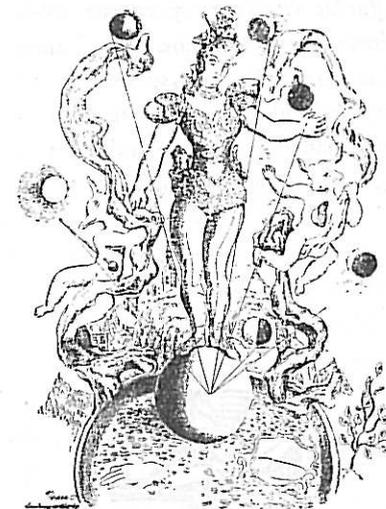
Una de las páginas más notables en la biografía de Heine es, sin duda, el estudio comparativo a través de dos cuadros, de este poeta y Lord Byron. Es extraordinario, aquí, su don expresivo, su saber mirar, desentrañando secretas analogías e invisibles diferencias.

"Su perfil por esta época se confunde notablemente con el del Byron del cuadro de Harlow. Es asombroso al pronto el parecido, como en seguida serán —curiosa prueba de humanidad en los dioses— las diferencias, a poco que se examinen estos dos cortes de rostros geniales.

En Byron el desdén se aposenta a gusto sobre su labio inferior; allí respira, desde allí espera. La boca de Heine, por el contrario, se dibuja con más confianza; aguarda, también, pero sin despreciar, como el otro supremo ser, lo que vendrá.

En el Lord, el ojo persigue so-

beranamente, como la boca, un punto fijo que se escapa del óvalo del retrato; en cambio, en Heine, ¡qué llama azul, qué deliquio claro, qué deseo de ballar aquí, en la tierra rellena de tumbas secas, lo que el otro ha dado ya por inencontrable en esta y en la otra vida! Pero donde triunfa —hay que decirlo— el poeta inglés es en la soberana frente. Algo de su sino hay en la de Heine, en su declive racial, sin



*poderío en el arranque. Por último sirve para los dos una misma cabellera que una misma mano — la del inseparable ensueño— alborota, acaricia, enardece, enmustia-  
rá al fin...”.*

*Siluetas en Negro* contiene la biografía de Thomas de Quincey, Katherine Mansfield, Heinrich Heine, James Joyce, George Rodenbach, las Brontë, Leopold Sacher-Masoch.

Tales los valores de esta personalísima escritora, reflejados en *Siluetas en Negro* y en sus anteriores obras. Diremos, sintetizando nuestro juicio, que su esencia, su más escondida fuente, puede también llamarse con el nombre en el cual se sostiene: Poesía.

Elena DUNCAN



## HA PASADO LA NOSTALGIA

~ Ensayos ~ por GASTÓN GORI ~ Editorial Colmegna, Santa Fe.

**E**L título de la obra ha derivado de una expresión de Sarmiento, y el libro se refiere a temas de colonización, luego de pasar el tiempo de los pioneros, cuya “nostalgia” por el lejano terruño impidió la asimilación rápida con el medio y con las leyes locales de aquellos avanzados de la colonización.

Gastón Gori desvirtúa la leyenda y la falsa historia, que presentan al primer inmigrante en el tiempo insuflado de patriotismo y amor por todo lo americano. La verdad es que si el trabajo de las colonias determinó la formación de ciudades y enriqueció el país, aumentó notablemente su población, fundamentó la agricultura donde sólo se conocía el pastoreo, y en fin creó trabajo e intensificó el comercio interno y externo hasta un grado desconocido; todo fué

como resultante lógica y brillante de haber triunfado la vida sobre la muerte en la dramática epopeya colonizadora iniciada por Castellanos. No fué porque el inmigrante era profeta y realizador, ni por amor a una patria que no conocía. La proyección hacia el futuro y el fervor patrio se dió un cuarto de siglo después en el pensamiento de los hijos de aquellos pioneros. El inmigrante venía a sembrar, cosechar y a hacerse pagar hasta en oro —si era posible— sus productos tan afanosamente arrancados a la tierra. En principio no existió la fusión de sentimientos que una pedagogía sentimental divulgó a los cuatro vientos. Los primeros colonos tuvieron que defenderse tenazmente de la prevención del criollo ganadero y de la infatigable amenaza del indio, “en tiempos de Urquiza”. Este concepto general es el que nutre con razón de buena savia las páginas del libro de Gori, que es autor de otros libros sobre colonización que lo autorizan a desplegar el juicio crítico que en

“*Ha pasado la nostalgia*” es dable comprobar. Los ensayos que lo componen se extienden desde el juicio sobre “*Una novela de inmigrantes*”, relativo a un trabajo de José M. del Hogar, y “*Las colonias*”, de Guillermo Wilken, hasta “*El crepúsculo del caballo*”, donde se estudia la transformación de la vida rural a través de la utilidad de este protagonista de la epopeya gaucha.

Estamos en presencia de una exposición interesante sobre la trascendental evolución del país, desde la implantación de las colonias santafesinas. “*El esfuerzo del colono* —afirma el autor, al comentar “*Las colonias*” de Wilken (1873)— *adquiere contornos de epopeya, pero sin el aditamento generoso que prodigaron las generaciones posteriores, y sin las mezquindades con que también suele juzgarse al inmigrante. Una epopeya silenciosa, consuetudinaria, en la que no faltaban el desaliento, el abandono, la miseria, la abjuración*”. Mas al encarar las páginas de Alejo Peyret, partes del

## GUION DE LECTURAS

volumen titulado: "Una visita a las colonias de la República Argentina" (1889), Gastón Gori afirma, luego de acertadas reservas y atinadas reflexiones sobre la obra tratada: "El país está en marcha; el empujón de los pioneros como savia de tierra fecunda, madura en frutos. Olvidadas las lágrimas, casi imposibles los fracasos, el colono puede confiar en sus fuerzas, en sus nuevas herramientas". Es que, bueno es afirmarlo, "la tierra conocía al gringo y el gringo aprendió a dominarla".

Una notable prespicacia y relevantes acotaciones a Aníbal Latino y a José Pedroni (dos siglos, dos épocas), prosista el primero, dejan en el ánimo del lector una fraternal simpatía por el autor de "Ha pasado la nostalgia", pues Gastón Gori llega al entendimiento con conocimiento de causa, con la mediación de un idioma claro, propio del que sabe lo que piensa y dice tal cual lo siente.

Vicente TRIPOLI

# HECHOS DE LA CULTURA

## 1

### CONFERENCIAS

*Del Ministro de Educación doctor Julio César Avanza, Angel Battistessa, Carlos Ibarguren, y Ariosto Fernández.*

## 2

### EXPOSICIONES

*Salón de Asociaciones de Arte, Primer Salón de motivos bonaerenses, Pinturas de Tomás Ditaranto y Saverio Calo, Salón regional de artistas platenses.*

## 3

### CONCIERTOS

*Ciclo de homenaje a Juan Sebastián Bach, Recitales de Lía Cimaglia Espinosa, Raúl Spivak, Valentín Zubrisky, Lina Rosset de Delorme, y Juan Carlos Rezzónico.*

## OTROS HECHOS

*Reglamentación de la Ley 5323, Presentación de teatros vocacionales, Nueva gira del Camión de Arte, Concursos de manchas en el parque Los derechos de la ancianidad.*

## 1

*EL* Ministro de Educación, doctor Julio César Avanza, habló en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales el 11 de octubre. La disertación, auspiciada por el Instituto del Trabajo de aquella casa universitaria, tuvo como tema: "*La orientación profesional en la Constitución de 1949*".

El doctor Avanza fué presentado al auditorio por el decano de la Facultad, doctor Benito Pérez, quien puso de relieve su personalidad intelectual y su actuación política, y la magnífica obra —dijo— que cumple en bien de la enseñanza en nuestra Provincia como colaborador de uno de los más conspicuos gobernadores bonaerenses, el coronel Mercante.

OTRA figura de auténtico prestigio intelectual disertó en septiembre y octu-

bre, dentro de plan de conferencias magistrales organizado para este año por el Ministerio de Educación: el profesor Angel Battistessa. Egresado en 1928 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, hizo estudios de especialización en filosofía, literatura y lingüística castellana en España, bajo la guía de Ramón Menéndez Pidal, y en Francia con el famoso hispanista Mr. Martinenche. En la cátedra universitaria argentina, en sus ensayos sobre temas de su versación, en sus ediciones de temas medioevales castellanos y extranjeros y en sus colaboraciones en revistas y órganos de prensa, el profesor Battistessa ha puesto de relieve su saber y sus dotes de estudioso e investigador.

Su ciclo de conferencias giró en torno a las "*Notas locales y notas universales en la expresión literaria argentina*", desarrollándose en los días que se indican y sobre los siguientes subtemas: el 6,

## HECHOS DE LA CULTURA

"La generación de 1830. El Romanticismo y la Pampa. Los grandes románticos europeos y sus transposiciones rioplatenses"; el 13: "Precedentes españoles de la literatura gauchesca. Supuestos reales y supuestos literarios del doble tema de la ciudad y del campo"; el 18 y el 27: "Folklore y paremiología. Martín Fierro: elementos tradicionales y elementos inmediatos. La figuración pintoresca y los valores profundos"; 4 de octubre: "Dos perspectivas estéticas de Ricardo Güiraldes: el pueblo de campaña; el campo. Don Segundo Sombra: motivos autóctonos y modos expresivos de sesgo cosmopolita. Síntesis de las cinco exposiciones. La obra literaria perdurable; su caracterización externa; su ininterrumpida vigencia humana".

EL 15 de septiembre fué escuchado en la sala de actos del Ministerio de Educación, el eminente escritor y jurisconsulto argentino doctor Carlos Ibarguren. Habló acerca de "El sentido nacional de nuestra cultura", recordando, ante todo, las preocupaciones del General San Martín por la educación y la cultura, que el Libertador puntualizó en escritos y realizó en actos. Analizó el contenido y las exteriorizaciones de la cultura occidental grecolatina y cristiana, y la solidaridad espiritual que acusa en todos los países, cuya unidad y univer-

salidad no quiere decir que las culturas de cada pueblo carezcan de una fisonomía propia en sus expresiones. Cuando un país ha manifestado vigorosamente su alma en sus formas culturales, revela que tiene vida propia; pero si solamente refleja y copia de lo extranjero, evidencia que ese país no ha definido todavía su autonomía intelectual y es una colonia espiritual, que obedece al imperialismo de otras culturas. La cultura de un país debe tener un sentido nacional que trascienda la psicología y los caracteres morales de su idiosincrasia. Por ello es obligación de los argentinos buscar, conquistar y conservar una genuina expresión cultural, con el mismo ahínco con que mantenemos y defendemos nuestra soberanía política y económica. Luego de referirse el doctor Ibarguren al sentido nacional de la cultura que aparece, en primer término en la expresión popular, en nuestro folklore y en algunas de nuestras obras culminantes que interpretan la vida y el sentimiento argentinos —como el "Martín Fierro"—, señaló que en estos tiempos de convulsión terrible y trágica que sufre el mundo, está probada la necesidad de bregar por un ideal nacional y una cultura con expresión propia y un alma única, la auténticamente argentina, para que impere y sea la base firme del crecimiento de la Patria en el porvenir. La tarea que corresponde a nuestros escritores y artistas para forjar una cultura nacional

## HECHOS DE LA CULTURA

es la de crear obras originales y depurar el lenguaje que mana del pueblo.

Al finalizar su disertación, el doctor Ibarguren dijo: *En esta hora terrible, de revoluciones, de convulsiones ideológicas, de desequilibrios económicos y de angustias, la Argentina repudia sistemas políticos que puedan dominar al mundo, tanto el comunismo bárbaro y cruel, como el capitalismo inhumano y subyugador. Mientras el huracán ruge afuera, congreguémonos los argentinos estrechamente unidos a cubrir y defender nuestra nacionalidad, y evitar que nuestra alma sea contaminada por el furor ajeno y a consolidar la cultura, que es la expresión más alta del espíritu con un sentido nacional que interprete nuestra voluntad y nuestra propia vida.*

UN destacado profesor uruguayo, especialista en historia, don Ariosto Fernández, ocupó la cátedra del Ministerio de Educación el 13 de octubre. El tema de su disertación fué: "Etapas inéditas de la vida del Capitán don Juan de San Martín en la Banda Oriental y en Yapeyú".

El profesor Fernández es miembro de la comisión nacional Archivo Artigas, y presidente de la delegación de investigadores de su país destacada en Buenos Aires con el fin de reunir material para ese organismo, que ya ha publicado un volumen de antecedentes. Desde hace varios años está dedicado a esa tarea, habiendo puesto término a las búsquedas en Portugal y Brasil. En la actualidad, sus actividades se concentran en el examen de una riquísima documentación relativa a la obra realizada en las Misiones por el capitán don Juan de San Martín, padre del Libertador.

## 2

DURANTE casi todo el mes de septiembre pudo visitarse el Salón de Asociaciones de Arte actuantes en la Provincia. Estaban representadas la Aso-

ciación Gente de Arte de Avellaneda, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Ramos Mejía, la Sociedad Artistas del Sur de Bahía Blanca, la Peña de las

## HECHOS DE LA CULTURA

Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires con sede en La Plata, la Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia, el Sindicato de Graduados de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, y la Sociedad Cooperadora de Alumnos y ex Alumnos de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Tandil, sumando las obras aproximadamente 250 en las secciones de pintura, escultura, grabado y dibujo.

El jurado se formó con el Director de Bellas Artes, señor Numa Ayrinhac, y los plásticos César Sforza y Emilio Centurión que representaban a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y a la Academia Nacional de Bellas Artes, respectivamente.

El premio a la mejor asociación reca-  
yó en *Gente de Arte*, de Avellaneda; en *pintura*, el primero lo obtuvo José Luis Mengli, el segundo Pascual Abdesano; en *escultura*, el primero María I. O. de Puleston, el segundo Manuel Mayer Méndez; en *grabado*, el primero Miguel A. Elgarte, el segundo Francisco De Santo; y el premio de *dibujo*, Julia T. Garibotto.

ABIERTA el 11 de octubre, con un acto en el que habló el Director de Bellas Artes, señor Numa Ayrinhac, se clausuró el 27 del mismo mes el *Primer*

*Salón de motivos bonaerenses*, en el que se presentaron 132 obras.

Actuaron como jurados: José Alonso y Rodolfo Castagno, por la Dirección de Bellas Artes, y Germán Leonetti y Alberto Rossi, por los artistas.

El primer premio en *pintura* fué adjudicado a "Afuera de Monte Grande" de Felipe de la Fuente, el segundo a "Paisaje de Patagones" de Alfredo A. Masera, y el tercero a "Rincón de Chacra" de Eduardo M. Escobedo. En *grabado*, correspondió el primer premio a "Casa solariega", aguafuerte de Julián C. González; el segundo a "El Portón" (San Pedro), aguafuerte aguada de Julia E. Vigil Monteverde; y tercero a "Riachuelo", aguafuerte de Alberto E. Torres.

Los premios establecidos para las secciones *escultura* y *dibujo* no pudieron otorgarse en razón de que a la primera se presentó un solo artista, y a la segunda ninguno. Por ello, el jurado recomendó invertir las sumas que tenían ese destino en la adquisición de las siguientes obras: "Figura ecuestre" (boceto para monumento) yeso de Adhemar, "El asilo" (Chascomús) óleo de Pedro Angélica, "El Parque de la Ancianidad" óleo de Marta Games Montesinos, "Otoño" (La Plata) óleo de Nicolasa Irigoiti de Alvarez, "Feria franca" óleo de Demetrio Lubomirsky, "Paisaje de Tandil" óleo de José Gaspar Mancuso, y "Barrio de

## HECHOS DE LA CULTURA

los humildes" óleo de Oscar Ludovico Pérez.

ENTRE los días 2 y 8 de octubre, estuvieron abiertas en los salones de la Dirección de Bellas Artes (Pasaje Dardo Rocha, La Plata), sendas exposiciones de pinturas de Tomás Ditaranto y Saverio Calo. El primero presentaba 22 temas captados en las provincias del Norte argentino, y el segundo 26 obras sobre asuntos bonaerenses.

En el acto de la inauguración hizo uso de la palabra el Director de Bellas Artes, señor Numa Ayrinhac.

FUERON asignados los premios del *Salón regional de artistas platenses*, reca-  
yendo, en la *sección pintura*, el primero

en Eduardo Martínez Boero por su óleo "Paisaje", el segundo en María L. Salaberry de Guilisasti por su óleo "Dalias", y el tercero en Elsa Y. T. Santanera por su óleo "Naturaleza muerta"; en la *sección escultura*: el primero en Adhemar Rodríguez por su piedra "Cabeza", el segundo en Arturo M. González por su yeso patinado "Torso", y el tercero en Francisco Juvara por su yeso patinado "Mi padre"; en la *sección grabado y dibujo*: el primero en E. Raúl Bongiorno por su aguafuerte "Carnaval en Belén", el segundo en Ofelia de Jofré por su punta seca "Impetu en la montaña", y el tercero en José Mancuso por su carbón "El joven aventurero".

Integraron el jurado los artistas César Sforza y Guillermo Martínez Solimán, en representación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Carlos E. Aragón y Alberto Torres.

3

HA proseguido el ciclo de homenaje a Juan Sebastián Bach organizado por el Ministerio de Educación con

motivo del bicentenario de su muerte. El 3 de octubre, tuvo lugar en el Conservatorio de Música y Arte Escénico

## HECHOS DE LA CULTURA

de la Provincia un concierto de profesores y alumnos, que interpretaron las siguientes obras: el profesor Roberto Castro, *Suite francesa N° 2*; el profesor Humberto Carfi, *Chacona* (de la Sonata N° 4 para violín solo); *Benedictus* (de la Misa en si menor) y *Al renacer mi corazón*, cantados por la señorita Hilda Breer, *Ayúdame mi Dios* y *Estando tú bien cerca mío*, cantados por la señorita Fryda Pérez Nordmann, alumnas de la profesora Isabel Marengo; *Suite N° 1* (para violoncello solo) por el profesor Washington Castro.

Previamente, el profesor extraordinario del Conservatorio, don Athos Palma, disertó sobre *La producción musical de Juan Sebastián Bach*.

UNA eximia pianista argentina, Lía Cimaglia Espinosa, ha sido contratada por el Ministerio de Educación para ofrecer varios conciertos en el interior de la Provincia. El primero de ellos se llevó a cabo el 12 de octubre en Olavarría con un programa de autores argentinos y españoles.

Notoria es la fama de Lía Cimaglia Espinosa. Discípula de Williams, Piaggio y Lalewicz, perfeccionó sus estudios con Alfred Cortot, Ives Nat e Isidoro Philipp. Ha actuado en la Sala Pleyel de París, en el Colón de Buenos Aires y en los principales teatros de Brasil, Chile,

Perú y Uruguay. Como solista, ha intervenido en conciertos dirigidos por los maestros Fitelberg, Busch, Kleiber, Wolff, Panizza, Calusio, Juan José Castro y otros.

EL 18 de octubre, Pergamino escuchó al gran pianista argentino Raúl Spivak, contratado por el Ministerio de Educación.

Spivak ha dado recitales en París, Londres, Roma, Milán, Nápoles, Nueva York, y en el teatro Colón de Buenos Aires.

Estudió con los notables maestros Edward Steuermann y Arthur Schnabel, y ha actuado junto a Busch, Klemperer, Klemens, Krauss, Respighi, Castro, etc. Actualmente es profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia.

POR iniciativa del Ministerio de Educación, el joven concertista de violín Valentín Zubrisky ofreció el 10 de septiembre un recital en Carlos Casares, primero de la serie de cinco a efectuarse en el interior de la Provincia.

Zubrisky hizo su primera presentación a los 16 años de edad, bajo la dirección

## HECHOS DE LA CULTURA

del gran maestro Edmund Weingand.

En 1930, estudió en París con el célebre Theo Ysaye, quien lo presentó —a los 19 años— en la sala Pleyel (era la primera vez que esto sucedía a un virtuoso argentino de esa edad). Henry Raymond y Dany Brunshwig, los más importantes críticos franceses del momento, señalaron su aparición como la de un gran artista.

Luego siguió sus estudios con el ilustre Jacques Thibaud, junto a quien vivió en San Juan de Luz, como así junto a Casals, Ravel, Elman, Cortot, etc. Integró con Kreisler, Casals, Orloff y el trío Cortot-Thibaud-Casals, los conciertos de abono de la ciudad de Bruselas, célebres en Europa.

La guerra interrumpió sus triunfos. Se alistó en las filas del ejército francés, cayendo prisionero. Logró fugarse, sufrió penurias y angustias infinitas, hasta que en 1944 volvió a su patria y tras un largo silencio que le permitió recobrar de los infortunios de la guerra, triunfó en el Teatro Colón y se dispuso

a emprender una nueva gira por América y Europa.

LA soprano argentina Lina Rosset de Delorme, de brillante actuación en los teatros Colón, de Buenos Aires, y Argentino, de La Plata, se presentó el día 15 de septiembre en Dolores y el 16 en Maipú. Ambas manifestaciones de arte fueron auspiciadas por el Ministerio de Educación.

EL "Día de la Primavera" tuvo digna celebración en el Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico. Juan Carlos Rezzónico, un bien dotado alumno del curso de órgano a cargo del instrumentista y compositor Pbro. Angel V. Colabella, interpretó el coral de Juan Sebastián Bach *Te deseo de todo corazón*, un Coral en do mayor de Guilmand, un Preludio y fuga en si bemol de Bach, *Pastoral* de Colabella, y una Berceuse de Del Brouck.

4

EL Poder Ejecutivo reglamentó la ley 5323, que instituye tres premios anuales de \$ 25.000 cada uno, denominados "Premio Provincial de Literatura", "Premio Provincial de Ciencias" y "Premio Provincial de Bellas Artes", a los que podrán optar todos los escritores, artistas y hombres de pensamiento de la Provincia, cuyo acervo intelectual contribuyen a acrecentar. Ley inspirada en una elevada política de orden cultural, es de sentido profundamente argentino ya que propende a estimular las inteligencias que forjan nuestra nacionalidad liberándolas de influencias foráneas.

El premio provincial de *literatura* se acordará a la mejor obra de imaginación, en prosa o en verso; el de *ciencias*, a la obra que se relacione con cualquier actividad de esa índole, sea jurídico-social, histórica, matemática, físico-química, médica, etc.; y de *bellas artes*, a quien por sus obras hayan alcanzado notoria trascendencia en el campo de sus inquietudes propias.

Estos premios están abiertos a los argentinos nativos y naturalizados con una residencia de por lo menos cinco años en el territorio provincial y con

obras publicadas hace tres años; y se adjudicarán teniéndose en cuenta la obra escrita o publicada, tomándose como base no sólo los méritos del libro o trabajo que se presenten, sino también la trascendencia y labor cultural del autor, así como su personalidad.

El premio de bellas artes será rotativo, asignándose este año a plástica, y el próximo corresponderá a música.

EL Ministerio de Educación de la Provincia ha llevado su aliento y su apoyo al teatro vocacional. Fuera del certamen a que convocó a los grupos juveniles que lo practican, ha organizado un ciclo de presentaciones que tendrán por escenario el teatro Argentino. Así, el 11 de septiembre, el *Teatro Independiente Roberto Casaux* de Vicente López —primer premio en el concurso nacional 1946/47—, se mostró nuevamente con *El carnaval del Diablo*, la personalísima tragicomedia de Juan Oscar Ponferrada, poeta de alta jerarquía creadora.

El 25 de septiembre se pudo ver al

*Teatro de la Juventud*, de Buenos Aires, bajo la hábil conducción de Alfredo Bettanin, que a último momento debió asumir la responsabilidad de uno de los papeles con mucha fortuna. Puso en escena, revelando sobresalientes dotes, la obra de Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de un autor*.

Semanas después, el *Teatro Universitario de Arquitectura*, de Buenos Aires, montaba con eficacia dos expresiones muy originales de Thornton Wilder: *Un viaje feliz*, y *Nocturno a Chicago*.

El *Teatro Obrero Argentino*, dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Confederación General del Trabajo, ofreció en el teatro Roma, de Avellaneda, la pieza de Armando Discépolo: *Mateo*, bajo la dirección del escritor José María Fernández Unsain.

SU décima gira por el interior de la Provincia cumplió el *Camión de Arte* del Ministerio de Educación. Duró un mes, abarcando pueblos y ciudades de las zonas norte y oeste. Llevó una exposición de pintura argentina compuesta de más de 150 telas, películas

documentales y artísticas, conciertos grabados de música clásica y moderna argentina y universal, y un mensaje grabado del Ministro de Educación, doctor Julio César Avanza, dirigido a los asistentes a los actos que se realizaron.

LOS hermosos aspectos naturales del parque *Los derechos de la ancianidad* fueron los temas de un concurso de manchas realizado el día 1º de octubre por iniciativa del Ministerio de Educación con la colaboración de la Dirección de Bellas Artes.

Participaron numerosos artistas, actuando como jurados seleccionadores y discriminadores de los premios instituidos, el Director de Bellas Artes, señor Numa Ayrinhac, y los artistas Juan Carlos Miraglia, Oscar A. Vaz, Germán Leonetti y Eduardo Escobedo. Ganaron las distinciones José Lettieri, Daniel Viot, Alfredo Masera, Dante Bonatti, José D. Rosso y Tomás Ditaranto.

Otro certamen semejante se llevó a cabo, en el mismo lugar, el 22 de octubre.