# ANTOLOGIA

Carlos Ibarguren El sentido nacional en nuestra literatura

Ballester Peña Un óleo x varias criticas

Carlos Astrada
Para una metatisica de la pampa

Bruno Jacovella "El jardín del Señor San Francisco"

Leopoldo Marechal
De la patria joven y del alegne destierro

Santiago Montero Díaz La poesia de Leopoldo Marechal

LIBROS - PINTURA - MUSICA - TEATRO

Año 1 - Núm. 1 40 CENTAVOS Buenos Aires Noviembre de 1944

# ANTOLOGIA

REVISTA MENSUAL DE LITERATURA, ARTES Y CIENCIAS

Editor: LIBRERIAS

MARTIN FIERRO 8. B. C.

CAPITAL MIN 30-000

AVENIDA CORRIENTES 465 U. T. 31 - Retiro 2210



Director:
ARTURO CAMBOURS OCAMPO

Número suelto. . . . . . 40 centavos Suscripción anual . . . \$ 4.— Buenos Aires, Noviembre de 1944

Año 1

Núm. 1

### EL SENTIDO NACIONAL EN NUESTRA LITERATURA

UESTRO país mantiene aún su fisonomía propia en las provincias del interior, a diferencia de las ciudades mercantiles del litoral y de sus puertos que recibieron una afluencia foránea que amenaza alterar nuestros rasgos originales. Lejos de mi ánimo repudiar al extranjero que se ha incorporado a nuestro medio arraigándose en nuestro suelo para fecundarlo noblemente con su trabajo y con su descendencia argentina. Bien venidas fueron y son esas masas que han cooperado en primera línea para desarrollar la riqueza y el engrandecimiento de la patria. Pero una avalancha exótica procedente de todas partes del orbe y recibida sin vigilancia alguna ha convertido a Buenos Aires y a otras regiones nuestras en una verdadera Babel, heterogénea y caótica, tanto del punto de vista étnico como del lingüístico; este fenómeno conspira contra nuestra integridad espiritual y puede modificar paulatinamente los caracteres de nuestra alma genuina. A esa alma debemos defenderla celosamente para forjar la unidad moral de todas las fuerzas sociales amalgamándolas con un solo espíritu. En estos tiempos de convulsión terrible y trágica que sufre el mundo, ha llegado el momento de bregar por que un ideal nacional y un alma única —la auténticamente nuestra —impere en todo nuestro territorio y sea la base firme de la grande Argentina del futuro. Para ello es menester velar, en primer término, para que se conserven puras nuestras tradiciones.

El culto de la tradición no significa retroceso, ni estancamiento que detenga la evolución de la vida y de las cosas, sino venerar con amor ese acervo moral que nos legaron nuestros antepasados y que trasmitido de una a otra generación va modelando el alma nacional. Esa suma de recuerdos, de imágenes del pasado, de costumbres, de creencias, de sentimientos, de ideales y de glorias comunes constituye la trama esencial y recóndita de una tradición. Si borráramos ese lazo que nos une y perdura en el curso de los tiempos y que debe solidarizarnos en un todo coherente con individualidad propia, destruiríamos una de las más caras esencias de la Patria. La Patria no es sólo una representación material sino, sobre todo, un sentimiento basado en las tradiciones nacionales que hermana en una asociación eterna a una definida colectividad y a su estirpe. Cuando los pueblos pierden su tradición mueren para la historia. La Patria no es el organismo político del Estado que cambia con las evoluciones sociales sin que aquélla se modifique, ni es sólo el territorio en que se ha nacido; ella está en el contenido espiritual de un pueblo. Así como la poesía no está en las cosas, en los hechos o en las palabras, sino en la emoción inefable y en las vibraciones de la vida interior que éstas despiertan, el sentimiento patriótico genuino anida en ese complejo moral creado por las tradiciones nacionales.

Otro de los aspectos morales de la Patria es la cultura. Cuando un pueblo está plenamente estructurado debe traducir sus pensamientos con formas propias que sean concordantes con las modalidades de su psicología. Esta peculiaridad de exteriorización mental da a su literatura una fisonomía particular y la caracteriza frente a la de otras colectividades. La expresión espiritual más acabada y completa de un país se manifiesta en los conceptos religiosos, morales, científicos, artísticos, económicos y jurídicos que fundamentan la vida de una sociedad en un momento dado de su historia. Cuando una nación no ha sido capaz de adquirir formas expresivas peculiares, o las ha perdido y se limita a reflejar las ajenas, carece de personalidad y no cuenta en el patrimonio de la civilización; será un conglomerado humano dueño de un territorio, una colonia intelectual, una factoría cosmopolita sin vida mental propia. La cultura es, pues, también, uno de los atributos esenciales de la nacionalidad, es la forma superior que contribuye a poner de manifiesto auténticamente el alma de la Patria.

La literatura como rama fundamental de la cultura y como manifestación de la vida de una sociedad que está en constante evolución y devenir, debe reflejar la idiosincrasia del pueblo que la crea. Las mismas escuelas literarias adquieren y presentan, según los países, contornos y matices distintos conforme al temperamento, más o menos original de cada pueblo. Solamente en las colectividades amorfas que no tienen ningún carácter típico ni rasgos espirituales propios, el fenómeno literario es un eco sin vibración.

La tarea de desarrollar nuestra expresión mental con nuestro acento característico es la que debemos cumplir empeñosamente en todos los terrenos de la actividad a que se aplique nuestra inteligencia. Esta obra profundamente nacionalista es la que corresponde efectuar a la actual generación: crear cultura infundiendo en ella el espíritu de la Patria. Cuando nuestra producción intelectual y artística con los rasgos definidos que nos caracteriza se expanda vigorosamente e influya con fuerza fecunda fuera de nuestras fronteras, ese día la Argentina habrá conquistado su mayor grandeza y su mejor galardón. La gloria de los pueblos que la historia recuerda no finca en los grandes imperios, que se derrumban, ni en las riquezas, que se pierden, ni en el poderío material, que perece; ella sólo brilla perdurablemente cuando se ha revelado a los hombres una verdad del universo, se ha suscitado una emoción superior en las almas o se ha deleitado a la humanidad con una imagen de belleza eterna.

El escritor argentino debe realizar una doble tarea para impulsar la cultura nacional: expresar sin imitaciones su creación literaria, y también perfeccionar y afinar el lenguaje que mana del pueblo. He expresado en otras ocasiones, sobre todo en la Academia Argentina de Letras, que en naciones de inmigración como la nuestra la tarea de velar por la pureza del lenguaje tiene una importancia mayor que en países de población homogénea y de larga historia. La corriente cosmopolita altera la lengua con voces extrañas que ensucian y afean el habla, lo que es necesario combatir con ahinco para conservar acendrado el riquísimo patrimonio idiomático que nos legó España. La gran labor de cultura literaria nacionalista de recoger del manantial popular la voz adecuada y bella y depurar el lenguaje en procura del giro preciso es la que primordialmente deben realizar nuestros escritores para hacer una literatura de carácter argentino y contener la ola exótica y arrabalera que en la metrópoli y en nuestras populosas ciudades, repletas de forasteros, pugna por volcar su fango verbal.

Los escritores y los poetas argentinos que en las generaciones anteriores, hasta hace treinta años, habían absorbido la literatura europea y la reflejaban como un espejo sin dar a sus obras —salvo muy contadas excepciones— un carácter original o peculiar, ni un contenido nuevo para expresar nuestra realidad social con creaciones genuinas, se sienten en esta hora agitados por una inquietud profunda: ellos buscan hoy nuestra propia alma y la escrutan tanto en la vida urbana cuanto en la campesina para proyectarla en la producción intelectual. Nuestra cultura literaria en estos días de revolución mundial está perfilándose con caracteres argentinos y todos buscamos en nosotros mismos nuestra expresión literaria auténtica para dejar de ser un eco de literaturas extrañas. Cuando hayamos desenvuelto plenamente una creación artística original y propia, cooperaremos con un aporte argentino típico para enriquecer el tesoro de la literatura universal.

El problema literario es uno de los aspectos del problema espiritual de cada nación que debe ser resuelto interpretando fielmente la esencia compleja del alma de la patria. En este sentido la literatura argentina si bien debe tener la unidad del espíritu de nuestro pueblo, debe ofrecer también los diversos aspectos de la vida regional. Apoyo con simpatía el estímulo de la tendencia regional en nuestra literatura. Así como creo que el exaltado regionalismo político debe evitarse porque ello tiende a aflojar el sentimiento de la unión nacional que es necesario predomine, ante todo y sobre todo, para que la República Argentina pueda cumplir la misión de gran potencia que le corresponde y que debe realizar en el porvenir, pienso que del punto de vista intelectual, sentimental y estético, cada zona de nuestro país está obligada a mantener su originalidad e independencia espiritual para valorizar nuestro patrimonio intelectual volcando plenamente su alma típica en las visiones y en las creaciones de sus poetas y de sus novelistas. Así propenderemos los cultores de la literatura a que se multiplique y se mantenga siempre abierta en nuestro suelo, perdurablemente, para deleite de los hombres, esa flor misteriosa de emoción y de ensueño que es la belleza, engendrada en la entraña de la Patria y nutrida de espíritu argentino.

Carlos Ibarguren



# PARA UNA METAFISICA DE LA PAMPA

Nuestra esfinge, la esfinge del hombre argentino, es la pampa, la extensión ilimitada, con sus horizontes evanescentes, en fuga; la pampa que en diversas formas inarticuladas, que se refunden en una sola nota reiterada y obsesionante, nos está diciendo: ¡O descifras mi secreto o te devoro!

No es empresa fácil ni placentera enfrentarse con la esfinge; no es una oportunidad contemplativa ni un problema hacia el que vacamos por ocio o mera curiosidad intelectual, sino el primer acto de un drama que acontece en nosotros mismos y en cuyo tempo y ámbito viene a inscribirse nuestro destino espiritual e histórico. Desdoblándonos para asistir al drama en que somos actores, tenemos, ante todo, que ver y destacar las dificultades que nos cierran el acceso al enigma. Para ello hemos de volver la mirada a los senos espirituales y emotivos del alma del hombre argentino y afincarnos en esta certidumbre primaria, anterior a todo examen y que tiene la fuerza de un sino: somos hombres de la pampa y llevamos adentrados su desolación y su misterio. El vago contorno pampeano es el contorno mismo de nuestra intimidad, la atmósfera despoblada y yerta que nuestros contenidos expresivos deben transponer antes de llegar a los seres y las cosas. Cuando estamos lejos del predio pampeano y nos aturdimos un poco en medio de la alucinación de las urbes europeas, tentadoras y sabias, nos acaece que de pronto nos sentimos dispersos, desamparados en una zona desértica superpuesta, o mejor, infrapuesta por arte mágica a la convivencia culta y civilizada; nos sentimos acometidos por una especie de discontinuidad interior, por un desconcertante silencio emocional. Un silencio que se llena de la sombra de noches lejanas. Es el enigma de la

pampa —su maleficio— que viaja con nosotros.

Para saber qué somos y qué queremos ser, debemos, antes que nada, esforzarnos por indagar y precisar la forma peculiar de existencia del hombre pampeano. Es decir, tenemos que hacer un análisis del ser del hombre argentino, y mediante este análisis, inferir el horizonte y la proyección de una metafísica de la pampa misma. Nuestra tarea, entonces, no es rastrear una génesis ni perfilar un impulso histórico evolutivo, sino iluminar una presencia -o una ausencia—, una intención humana; ver al trasluz un ser, vale decir un ademán ontológico con sus raíces telúricas y espirituales, si las tiene, consignando a su órbita peculiar y con su posible proyección temporal. El ser del hombre es un complicado e imponderable dinamismo, iluminado por el espíritu y disparado sobre las dimensiones contingentes del cosmos histórico en pos de la plenitud de si mismo y de un rumbo y una labor que cumplir más allá de sí mismo. En su irradiación esencial, en su voluntad de trascendencia es una flecha que se afana por un blanco remoto, pero cuya vida y tarea es un movimiento mismo, la tensión de su vuelo, su intención nunca dormida. ¿En qué dirección vibra, qué tarea se ha impuesto y qué meta busca el hombre pampeano? Cualesquiera sean los modos en que su existir se concreta o aspira a expresarse, cabe siempre determinar analíticamente su carácter y esencia, precisar, de manera aproximada la actualidad inmanente de su ser. Con esto está dicho que nuestro problema es poner al descubierto la estructura esencial y las posibilidades del hombre argentino.

Sobre este tema, los intelectuales extranjeros que nos visitaron, rozándolo epi-

dérmicamente, nos han obsequiado algunas boutades; se les diluyó la agudeza y acierto en la esencia virgen y esquiva de la pampa, que quedó intacta, indefinida, insospechada. Para nosotros, argentinos, este problema no es algo susceptible de «puntos de vista» teóricos y estrictamente «objetivos», sino una desazón que nos punza y angustia. Más aún que un problema inquietante, es una incisión abierta en nuestro destino en cierne, el que se siente y se sabe vacilante en la encrucijada de las posibilidades y la decisión; es una acuciosa oportunidad existencial, de la que, según como la afrontemos y absolvamos, depende el rumbo de nuestras realizaciones y de todos nuestros contenidos vitales, como asimismo el de las expresiones culturales propias de nuestra humanidad histórica, en trance de accesión a la universalidad.

Proponerse ya el problema tiene, pues, para nosotros un sentido de urgencia solícita con respecto a nuestro propio ser y a nuestro porvenir existencial y vital. Es, en un dramático esfuerzo por recogernos de la dispersión, afanarse, en la pampa inmensa, por una ciudadela espiritual en que fortificar una esperanza contra el asedio de la desolación cósmica, contra la presión del témpano de la soledad telúrica; es, sobreponiéndonos a nuestro dolor de náufragos, decidirse a bracear en este mar monótono y melancólico para alcanzar la tierra firme de una certidumbre salvadora, el bathos profundo en que hundir y estabilizar raíces.

Si la existencia pampeana es sólo una sombra errante en la extensión inhóspita tratemos de iluminarla un momento para sorprender su borrosa trama, su escurridiza inestabilidad. Detengámonos —prófugos presurosos —para oír cómo, en la pampa, el eco de los pasos se apaga; para percibir, siquiera una vez, cómo un viento—el viento— borra sus huellas. Hemos de retomar en el camino sin hitos un punto de partida. Este esfuerzo no es pugnar por orígenes, siempre discutibles, sino ahondamiento en el presente de un ser, intuición de su esencia inestable y fluctuante para poder seguirlo con la esperanza y de-

cisión de apresarlo en alguno de los avatares de su radical dispersión.

Entendamos que la pampa no es exclusivamente el medio físico, sino incluso ya una definida modalidad o estructura existencial del hombre argentino; vale decir, que es también pampa espiritual. Ella es plano horizontal sobre el que se proyecta y dispersa su ser, impreciso y en deserción. Si Thales de Mileto, al formular su cosmología, pudo sentenciar que, en cuanto a realidad, el hombre no es nada y el agua lo es todo («no es el hombre, sino el agua la realidad de las cosas»), nosotros, inmersos en la extensión, que adquiere el rango de un elemento cósmico primordial, podemos afirmar que no es nuestro hombre, sino la pampa, la esencia de la realidad, de su realidad misma. Efectivamente, en la pampa el hombre no es nada, o, mejor, es una nada y aquélla lo es todo, es decir es un todo que totaliza la dispersión y nadería de un ser, diluído en ese todo sin partes, absorbido por él. La intención espiritual, el ademán ontológico del hombre pampeano, no acaba nunca de trascender el enorme ente o cosa cósmica que es la pampa. Esta, infinita y desolada, es la ausencia de las cosas familiares, de las circunstancias habituales que, de acuerdo a los implícitos propósitos e intenciones finalistas de la existencia humana, definen un mundo circundante, concretan un paisaje viviente y con sentido humano, o sea un contorno humanizado. La pampa es el plano espiritual sobre el que se desperdiga y diluye nuestro peculiar existir. Como consecuencia de esta dispersión radical invade a la existencia pampeana la melancolía, que es asi mismo un plano horizontal recorrido —en fuga— por un puro devaneo imaginativo, divagar que, no obstante haber sedimentado más de una vez en magnificas expresiones literarias, no tropieza con ningún «cosmos» y menos ha sido capaz de estructurar uno. Carecemos, pues de Weltanschaung, y esto es ya muy sintomático. Aristóteles hace arrancar de la melancolía el impulso que nos lleva a la metafísica. El hombre pampeano, en su constante e inacabable deslizarse sobre el plano de la melancolía es, en un sentido particular, un metafísico de su pro-

pio destino, lo que ciertamente no quiere significar que se dé en él la vocación que define el carácter del espíritu metafísico. No llega a la metafísica porque no acaba nunca de recorrer su dilatada melancolía. El está siempre más allá de su vida, la que disparada hacia horizontes inciertos y movibles que apenas velan un fondo inmutable —la pampa—, se diluye y quiebra en mirajes lejanos. Es tal el hechizo de la lejanía, el esfumarse de todo límite ejerce sobre él, que su ser, en un dramático y fallido ademán de trascendencia, es un proyectarse hacia un horizonte que constantemente se ahonda y dilata, sin que este ser tenga posibilidad alguna de retomarse, de estabilizarse en su peculiar tesitura ontológica, en la natural gravitación de su esencia. Es el drama existencial— ya transpuesto, desde luego, al plano de la conciencia intelectual— del hombre anonadado por la extensión ilimitada y entregado sin rescate a una radical soledad telúrica. Sobre la pampa infinita —invitación a huir de sí mismo, a trashumar sin rumbo, al azar—, el hombre argentino, bloqueado por la soledad, presa del aburrimiento, diluído en la melancolía, es, ni más ni menos, que átomo pronto a desplazarse y disiparse en el pampero, vehículo veloz para su deserción fundamental. De aquí que él sea una existencia extrañada de sí misma, ausente, extravertida en la extensión, identificada con la monotonía de la llanura y con la inestabilidad de sus elementos.

El hombre, por la estructura esencial de su existir, es primariamente un ser distante, excéntrico, es decir que, para él, el ser de su existencia es lo más lejano, al contrario de su vida psico-física, que es lo

más próximo e inmediato. En esto consiste la viviente paradoja existencial que es el hombre, lo que lo define de modo esencial, su ser, es para él lo más remoto con relación a las cosas circundantes e inclusive a su persona física. Así, la revelación y posesión de su existencia sólo las adquiere por retorno, por un retomar o asir su ser desde ese alejamiento ontológico. El hombre de la pampa —y esto ya nos dice que posee una forma privativa de existencia, que espera elucidación - es constitutivamente un ser de la lejanía, vale decir que es doblemente excéntrico, pero cuyo existir no puede recuperarse por retorno, recogerse en su propio e inmanente impulso. A él no le ha sido dable centrarse en su peculiar existencia, y desde ésta establecer y señorear un equilibrio con su contorno físico y humano. Todo su ser es una sombra en fuga y dispersión sobre su total melancolía, correlato espiritual (ontológico) de la infinitud monocorde de la extensión. Ontológicamente, la melancolía es aquí una inercia totalizadora. Totaliza la sombra de un ser sin dejarnos entrever la imagen inestable y oscilante que la proyecta sobre la reiterada y total monotonía de la pampa. De aquí que la existencia pampeana no haya podido aferrar la posibilidad de retomarse de esta fantasmática proyección de su ser, de afirmarse y concentrarse en un nódulo trascendente y creador. Disparada casi automáticamente al limbo de lo remoto y borroso, ignora todavía sus potencias en cierne, la lumbre acogedora de los caminos que pueden conducirla a la plenitud de sí misma.

Carlos Astrada



### "EL JARDIN DEL SEÑOR SAN FRANCISCO"

A han pasado los tiempos en que los santos entraban furiosamente en las casas malas, y corrían a los hombres que estaban en ellas con su macizo bastón de nudos. Si llegare a acordarme del nombre de alguno, me apresuraré a mencionarlo. Pero creo que no me acuerdo, acerca de esto, sino del hecho de que los santos les pegaban en las espaldas a los parroquianos de las malas casas con sus báculos, y de que éstos corrían despavoridos por las calles en medio de la gritería de las mujeres y de las tormentosas imprecaciones de los santos.

El poeta Jerónimo Esteban Malánik, con todas sus descomunales iluminaciones, no era un santo, pero lo mismo lo temían en la copiosa mala vida de la ciudad. Ponía ristras de cohetes dentro de las pianolas, que al estallar daban la impresión de que se rompían miles de botellas y de que sus fragmentos comenzaban a caer sangrientamente encima de los desnudos hombros de las mujeres. O bien, se disfrazaba de gitano, y les decía a los hombres, con acento español: "Ven, que te adivine la muerte, chiquillo", haciendo un desagradable juego de palabaras son 'suerte" y "muerte", y entonces les pronosticaba una atroz, con úlceras pestilentes y monstruosos tumores gangrenados; algunos hombres se descomponían de la impresión, y había que sacarlos a la calle para que tomasen el aire de la noche. En fin, otras veces se allegaba con una pinta solemne de predicador, y abría un pequeño libro negro de Botánica delante de ellos, diciendo: "Hermanos, como todos hemos de morir algún día (especialmente vosotros, que frecuentáis estos lugares insalubres), os propongo que nos preparemos debidamente y con tiempo recitando en forma acompasada la oración de las siete palabras." Dicho esto, se ponía a leer en latín la descripción de un convolvulácea cualquiera o de una bromeliácea, haciendo caer el alma a los pies a los candidatos a pecadores y sugiriéndoles negros pensamientos, que terminaban indefectiblemente en una fuga vergonzante.

Es de imaginar los trastornos administrativos y pecuniarios que producían las ocurrencias de Malánik en la mala vida de la ciudad. Las empresarias lo temían como a la peste, y no es éste un simple modo de decir, porque cuando viene la peste, se ensaña con las malas mujeres de preferencia, y no se va de la ciudad hasta que no ha devorado la última que iba quedando, y que ya se creía salvada. Así, no es de extrañar que la brusca aparición de Malánik solemnemente parado en el vano de la puerta, sosteniendo con los brazos estirados las dos hojas giratorias, provocara ese 15 de agosto, en esa mala casa, a las 5 de la tarde, una conmoción indescriptible, semejante a la que hubiera producido el trueno precursor de un terremoto. La pianola se calló, al parecer sola, y las mujeres se miraron consternadas, atemorizando con su temor a los mismos hombres. Malánik seguía callado, mirando ceñudamente el cuadro. Hubieran permanecido así todo el día quizás, si el ama del lugar no hubiera acudido corriendo, advertida de lo que acababa de suceder.

Sabiendo que no valían desplantes con Malánik, ídolo literario del alcalde perpetuo de la ciudad, la mujer se avino a los tratos. Lo llevó a aparte a Malánik, y le dijo con impotente y contenida indignación:

—¡Señor poeta, usted me arruina! Pero, ¿por qué viene a estos lugares, habiendo tanta gente miserable que visitar?... ¡Vaya a repartir aunque sean sus versos entre los niños pobres! ¡Le daré lo que quiera, pero váyase, váyase!

—¡No, condenada! —le gritó Malánik, cortando de golpe los buenos consejos de la mujer—. ¡No me iré, porque traigo un encargo de una alta señora, que no puede ser desobedecida! Pero no quiero arruinarte, —agregó en voz más baja—, no quiero arruinarte, y no porque no lo merezcas, sino para quitarte el menor pretexto de maldecirla.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Acto seguido, llamó a cada una de las mujeres y les fué preguntando en secreto cuál era el precio de su rescate por esa tarde. Las sumas eran más o menos parejas, lo que atestiguaba una homog neidad que hubiera sido encomiable en otro orden mejor de cosas. Al concluir, hizo el cálculo pertinente y sacó la suma total del rescate de las once mujeres por esa tarde. Y con ese número en la mente, le preguntó a la mujer, que lo miraba sin comprender qué urdía el poeta:

-¿Cuánto iba a darme para que me vaya?

La mujer, sorprendida, dijo la primera cantidad que le vino a las mientes. El poeta hizo con la cabeza un signo negativo. La mujer subió la oferta, y el poeta volvió a negar, aunque más débilmente. Al fin, acertó ella con la suma exacta, y en seguida el dinero estuvo listo. Entonces le dijo Malánik:

-¿Cuánto van a producirle hoy estos vasos de perdición?

La retórica designación de las mujeres provocó una ola de protestas, la que engrosaron los hombres, que contemplaban boquiabiertos la escena, sin saber si irse o quedarse. Malánik los decidió muy pronto. Se dirigió a ellos, y les dijo con expresión irritada:

-¡Ustedes, váyanse de aquí, antes de que venga alguien que yo conozco y les saque los dos ojos con una espada de fuego!

Los hombres se fueron murmurando, sin creer empero en eso de la espada de fuego. "¡A mí, con esos cuentos de niños!", exclamó uno con suficiencia, y salió dando un sil ncioso portazo.

La mujer sacó en el interín la cuenta, y descubrió con espanto que erá la misma suma que acababa de darle al poeta.

—Tome su dinero —le dijo éste con expedición comercial—, y me llevo las mujeres.

Entonces las reunió a todas, y les dijo, trepándose sobre una silla:

—La Virgen María —que es vuestra señora a pesar de todo— desea que tengáis, como todas, la oportunidad de celebrarla; y como lo poco que sabéis hacer bien está muy mal hecho, ha condescendido —sin dar a entender que era una condescendencia— a que hagáis sinceramente, aunque no lo sepáis hacer bien,

cualquier cosa que se os ocurra que pueda complacerla.

Acto seguido, pronunció un breve sermón moral, aproximadamente sobre el depravado amor de las ciudades, menos hecho de carne que del intelectual goce de humillar al magnífico, doblegar al firme y mancillar al puro, y sobre la abominable deshonestidad y flaqueza de las mujeres, en general, que no saben decir en su hora el "no" que salvaría a tantos hombres realmente buenos de los más graves pecados.

Concluído el sermón, se bajó de la silla alegremente dispuesto, y se encaminó marcando el paso, a la cabeza de las mujeres, que lo seguían dócilmente en filas de dos, a la gran plaza cercana, conocida popularmente con el nombre de "El Jardín del Señor San Francisco". Me proporcinaría una viva satisfacción saber que la gente de respeto aprueba mi resolución de pasar por alto el problema de si estaba bien o mal la impertinencia de Malánik erigiéndose en emisario de la Virgen y exponiendo su nombre a las presumibles torpezas de las malas mujeres. Hecha esta salvedad, trataré de describir con pocas palabras lo que sucedió aquella tarde en "El Jardín del Señor San Francisco".

A mi ver, Jardín del Señor San Francisco la llamaban a esa plaza porque su suelo ondulado y cubierto enteramente de césped estaba lleno de puentecillos rústicos, de nítidos arbolillos imbricados, de enormes árboles centenarios y de tal número de pájaros que si algún gigante hubiese venido y sacudido los gruesos troncos de noche, hubiera quedado sepultado en un instante bajo una lluvia interminable de pájaros dormidos.

Los preliminares del extraordinario homenaje a la virgen fueron un tanto engorrosos: las mujeres no sabían nada bello y decoroso como para ofrendarle a la Virgen. Pasando revista a sus habilidades, el poeta fué desechando sucesivamente: el arte de freír pasteles en forma de barquitos, la imitación exacta de un marinero lituano beodo, la construcción de intrincadas tramas de cordeles entre los diez dedos de las manos, el secreto de remontar barriletes en los días sin viento, en fin, juegos y primores domésticos por el estilo a los cuales sería muy difícil adherir aceptablemente un adecuado sentido litúrgico.

Felizmente, también las malas mujeres pasan por la niñez, y aunque muchos lo duden y crean que vienen al mundo ya grandes y llenas de perversidad, fué la niñez de estas malas mujeres la que las salvó del engorro y les proporcionó la materia necesaria para demostrar a los sentidos del mundo su pronto y desprevenida voluntad de homenaje. Todas recordaban los cantos de su infancia. No siempre eran los mismos cantos, pero todos eran infantiles y se referían a la Virgen, a Nuestro Señor o a los Tres Reyes Magos.

Malánik, pues, se decidió inmediatamente a organizar un coro. Las mujeres querían cantar, cada una, todos los cantos que sabían, y muchas se pusieron a canturrear indisciplinadamente a la vez, haciendo un dulce desconcierto, como cuando la orquesta afina en un foso. Esto impacientó al poeta, que hallaba ya dificultad en descrubrir el canto unánimemente sabido y en acordar a las verbosas e inquietas mujeres.

Al fin, dió con él, y se preparó para dirigir el coro. Trepóse a un gran árbol que parecía un baobab y, sentado a horcajadas sobre una rama, alzó los dos brazos imponiendo silencio.

-; Alto! —les dijo con imperio—. Cantaremos a Nuestra Señora un cántico nuevo.

Esto de "cántico nuevo", refiriéndose a músicas tan viejas, divirtió enormemente a las mujeres, que ignoraban las sutilezas eruditas del lenguaje religioso. El poeta volvió a imponerles silencio con el brazo.

Puesto que vais a perderos con toda seguridad. visto que lleváis tan mala vida y que no queréis cambiarla por otra mejor, reconoced al menos la grandeza de Dios, que libra sin prejuicios los secretos del arte a los malvados, para que no se queden sin los medios de tributarle en algún modo alabanza, y la discreta generosidad de la Virgen, que ha dispuesto dedicar un momento de su preciosa vida a escuchar atentamente vuestros cantos.

Las mujeres estaban impacientes por empezar, y demostrar a la Virgen cuánto agradecían su bondad y cuánta reverencia sentían por su espléndida y reconfortante pureza, aunque tan sutilmente triste para ellas.

El poeta comenzó con unos ligeros ensayos. Era una versión encantadora del romancillo que empieza:

### La Virgen va caminando, caminito de Belén....

y que cantaban en ritmo ternario, acentuando desconsideradamente las sílabas átonas, lo que provocaba el enojo de algunas personas de edad y de tierno aire pedagógico, que desaprobaban visiblemente la licencia y aún se consultaban entre sí sobre cuál debía ser la correcta forma del segundo verso, para el que unos proponían "camino de su Belén", otros, "por el jardín de Belén", unos terceros, en fin, "llegar quisiera a Belén". El poeta rechazó las tres formas sin más trámites, y los oficiosos pedagogos abandonaron el lugar con expresión digna e impenetrable.

Conseguido, al cabo, un aceptable acuerdo, el poeta dió orden de iniciar el concierto. Las mujeres comenzaron cantando tímidamente; era una frase temblorosa, que no llegaba a ser canto. Poco a poco, sin embargo, fueron cobrando poder y melodía las frases. Los cuerpos iban abandonándose al movimiento de la música. Pronto entró ésta en ellos. Las manos se unieron y, sin ánimo premeditado, formóse un círculo ondulante, que se puso a girar sobre la yerba acompasadamente, en torno de un invisible e inmóvil centro.

El poeta dirigía la inenarrable ronda con gestos arrobados, que se volvían imperiosos de cuando en cuando para poner orden entre los pájaros, que se arremolinaban y se pisaban las cabezas en las ramas del mismo árbol, atraídos por la rara cadencia del canto y los giros de las malas mujeres. Se veía que querían mirar y oír con atención, pero eran tantos, que sólo unos pocos podían; felizmente, eran los más viejos, y eso aseguraba una relación fiel del memorable suceso para la inextinguible familia de los pájaros.

Pero tanta gracia y dulzura eran demasiadas para durar unos momentos más. Terminó de repente el romance, y las mujeres se encontraron de golpe con el vacío. Tal vez creyeron que el canto no terminaba nunca, o bien que iba a ir elevándose poco a poco, y ellas con él, hasta llegar al cielo, y encontrar de pronto a la Virgen, sentada, sonriendo, con la cabeza baja, en el centro del círculo, escuchando como algo nuevo y desusadamente hermoso ese canto que había estado oyendo durante siglos en todas las navidades de medio mundo.

Tanta belleza en ellas mismas las sobreco-

gió, como algo terrible e inexplicable. Callaron y se detuvieron súbitamente, como despertándose, y se soltaron de las manos, con un además de temor o repugnancia. Pero fué sólo un instante. El poeta se puso a gesticular desatentadamente encima de ellas y a gritar en italiano:

#### -;Bravo! ¡Bravissimo!

El entusiasmo del poeta acabó por borrar la extraña desazón que les produjo su propio canto, y las mujeres se soltaron otra vez a brincar y cantar en círculo, algunas tomadas de las manos, otras sueltas pero tan exageradamente y cantando cada una músicas tan diferentes, que el poeta interrumpió sus "bravos" meridionales para poner de nuevo un poco de orden en esa trapatiesta.

—¡Ordine! ¡Silenzio! —gritaba en italiano, y removía los brazos en todas direcciones, haciendo de vez en cuando el ademán de arrancarse los cabellos.

Las mujeres no le obedecían, al contrario: arreciaban con sus cantos y zapatetas. La melodramática exasperación del poeta llegó de pronto a un grado tal de movilidad, que la rama centenaria en la que cabalgaba se quebró con un crujido horroroso y se vino al suelo con el poeta y con los pájaros distraídos que no tuvieron tiempo de ponerse a salvo.

Malánik quedó un rato tendido en el suelo. Las mujeres cesaron otra vez con sus cantos, en la duda de si el poeta estaba muerto con los ojos abiertos o meditaba. Fero se incorporó en seguida, apoyó el codo derscho en la rama caída y la sien derecha en la mano del mismo lado, y, en esa postura echado en el suelo se quedó contemplando melancólicamente a las mujeres. Estas se desataron entonces en tintineantes carcajadas y reiniciaron en su torno la alocada ronda.

Así siguieron un buen rato pero ya estaba obscureciendo. Una torre dió las campanadas de las seis, y eso despertó en ellas el sentido del deber. Como en un sueño, se soltaron de las manos y salieron corriendo aladamente, retozando, en dirección a la casa. Sus últimas carcajadas pasaron por el Jardín del Señor San Francisco como una palpitante bandada de golondrinas, y luego todo quedó en silencio.

La gente que miraba de lejos el espectáculo con instintivo recelo de exorcista se acercó al poeta caído con la intención de prestarle socorro. Pero el poeta, sin mirarlos, los contuvo con un gesto absorto, y, aprovechando la suspensión así producida comenzó a recitarles la siguiente Balada, que había compuesto no se sabe si en el árbol o en el suelo:

T

Mujeres que cantaban y pájaros que oían. ¿Por qué huyeron las malas mujeres y cesaron los cantos que subían al cielo con los pájaros, dando gozo acordado a la Virgen María? La Virgen, generosa, ha cerrado sus ojos y abierto sus oídos, para no herir a nadie con su pureza triste fingiendo que no sabe de dónde sube el canto del jubiloso coro. Si sólo fuera buena quizás no les haría a las malas mujeres tamaña cortesia. Pero ella es delicada, y, después, bien conoce la frágil y pequeña honrilla de las pobres. No acepta sus pecados mas tampoco los mira; sólo oye el canto como si sólo ello existiera. Corazón más discreto no conoció la tierra. ¿Para qué se habrá ido la Señora María?

II

Los pájaros, atentos, de memoria aprendían lo que habrían de cantar a la Virg n María cuando habrían de morir, a mitad del invierno. Quién decirles querría que no habrá tal confcierto?

No es para ellos el cielo: deberían saberlo. Si la Virgen viviera otra cosa sería. Mas la Virgen se ha ido, y está bien en el cielo, y Dios, aunque lo rueguen jamás la mandaría. En el cielo está ella como dueña de casa. (Aquí sería reina ¡y con qué señoría! ¡Bien querríamos todos tenerla de visita, para verla y oirla, y después entregarla!) Si aquí estuviera Nuestra Señora todavía, consiguiera tal vez que el Señor los salvara, y que al cielo volaran como ahora a las ramas... ¡Mas se ha ido, se ha ido la Señora María!

Tan natural y sencillo era el poema en su lengua de orig n, que la gente natural y sencilla se miraba entre sí, disconforme, y comentaba a ratos con entendido aire de reprobación:

—¡Esto no €s poesía!

#### Bruno Jacovella



Fuego
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

### Ballester Peña y la Critica

"Una vez más nos encontramos con el pintor de expresión vigorosa y ardiente y de sutiles recursos. Nos encontramos con el mismo hombre para quien cualquier oportunidad es propicia para esta característica y sincera delación de las fluencias de su ánimo......

cuperación de Ballester Peña a la pintura secular, refrendada por su concurrencia al Salon Nacional y por este retorno a las salas mundanas de Amigos del Arte, no hará más que devolvernos más libre, en la firmeza de su conciencia, a un artista con que el arte argentino tiene sobrado interés en contar". (JULIO RINALDINI, EL MUNDO 24-X-1937)

- "Ballester Peña tiene en Amigos del Arte dos cuadros que creo haber visto ya en su exposición individual del Centro Católico. Señalé entonces la mudanza espiritual de este joven artista, que ha logrado un estado de armonía interior y lo expresa en el colorido in-genuo de vitral de sus composiciones religiosas". (PILAR DE LUSARRETA, EL HOGAR, 8-VI-1934).
- e "En la pintura de Ballester Peña la inspiración arrebata y dirige la mano del artista. Asume y domina los otros valores. Para un crítico racionalista, habituado a juzgar según las normas objetivas de la realización artística, es decir, según las reglas impuestas por los medios de expresión pictórica, esta afirma-ción corre el riesgo de ser mal interpretada. Al decir que la inspiración ejerce en Ballester Peña una influencia dominadora, no pretendo asegurar que los valores técnicos-objetivos queden librados a una regulación subjetiva o caprichosa".... "Así sus pinturas, sin perder personalidad y precisamente por no haberla buscado, trasuntan la pureza de los grandes primitivos. (Ballester Peña y el Arte Cristiano, por CESAR E. PICO).
- Ballester Peña es, repetimos, un purificado. Hizo del arte un culto. Ora pintando. Y cuando reune en breve serie sus cuadros, los muestra en una atmósfera de recogimiento, en un ambiente adecuado, lejos de todo influjo profano. Rehuye la promiscua aglomeración de certámenes colectivos, evita el atuendo. El recato es su norma, así como la elevación constituye su norte y su guía. Se rige por valores espirituales. Con ello el pintor ha ganado en claridad profunda. Su pintura trae matices inconfundibles. Dispone de un len-guaje sutil, cuyo modo sensible se pone de manifiesto inclusive en los iconográficos. Ba-



llester Peña ha logrado con ello situarse en el plano de los valores puros, cuya luz alcanzó entre nosotros a pocos elegidos". (LA NA-CION, 8-XI-1936).

"En Convivio ha reunido el pintor Ballester Peña una serie de obras de indudable interés. Trátase de realizaciones en las cuales la forma desprendida de todo realismo se orienta en un sentido de elevación espiritualista de noble alcance. Existe, además, el amor que encamina hacia lo suavemente expresado en devota manifestación. Ballester Peña es el pintor fervoroso que siente sus imágenes como una oración, en la serenidad y cristiano principio que guía sus pasos por el buen sendero". (RICARDO GUTIERREZ, LA RAZON,

## LA POESIA DE LEOPOLDO MARECHAL

L EOPOLDO Marechal es la gran revelación de la poesía argentina. Revelación lenta, esforzada, conseguida en la difícil perfección de una incesante vigilia.

Proviene Marechal de la generación de Martín Fierro. Con todo el espíritu crítico, el ímpetu, el nacionalismo literario de aquellos años. Se discutía entonces el meridiano. Germinaban nobles anhelos de hegemonía espiritual. Se debatía la juventud literaria argentina en la recepción de las más diversas influencias de Norteamérica y Europa.

La escuela de Lugones no estaba aún extinguida. De los epígonos de Rubén, era acaso Lugones el que más capacidad poseía para renovar su forma poética. El propio Rubén había acusado en él esa lozanía. Lugones formaba el puente entre el modernismo rubeniano y las nuevas generaciones.

Sobre Lugones brillaba, además, el signo de la sobriedad. Nunca se había entregado al desenfreno verbal de otros poetas de su tiempo. La opulencia formal, el desbordamiento de imágenes y sonoridades, tan en boga al advenir nuestro siglo, no afectaron en demasía la poética de Lugones.

Por todo ello gozaba entre los jóvenes, si no de un intacto prestigio, al menos de respetuosa simpatía. Y en su ocaso patriarcal hallaban todavía un eco favorable los nuevos libros de Lugones: Las horas doradas, El ángel de la sombra, La grande Argentina...

Pero hacia 1920 la Argentina admiraba a una poetisa en quien se suponían singulares calidades: Alfonsina Storni. Triunfaban entoces La inquietud del rosal, El dulce daño, Languidez. Alfonsina pertenecía a la raza de las grandes poetisa hispanoamericanas traídas por el siglo: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana Ibarbourou y —capítulo aparte— María Villar.

La Storni no poseía, acaso, la impetuosa sensualidad de Juana de Ibarbourou o el agudo erotismo lírico de Delmira Agustini. Compartía con Gabriela Mistral el dominio de la forma poética. La superaba en sobriedad, ironía, poder de abstracción.

Fué en los años triunfales de Alfonsina Storni, tibio aún el sol de Lugones, cuando llegaron a la vida literaria los dos extraordinarios poetas argentinos de nuestro tiempo: Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal.

Nació Marechal el 11 de junio de 1900. Sumó pronto su voz a la poesía patria. Contaba no más de veintidós años cuando publicó —en Buenos Aires— Los Aguiluchos.

Desde la edición de este libro, Marechal se entrega sin reserva a un acuciante empeño de perfección poética. Su estética se hace cada vez más exigente. Entre su íntima aspiración y su forma lírica se establece un voluntario desequilibrio, que el poeta ahonda de un modo deliberado, incesante, a veces cruel.

Jamás en Marechal la fácil improvisación. Nunca el mero desbordamiento patético, apoyado en los comodines de una retórica sonora. Si toda la poesía argentina —desde el romanticismo— se caracteriza por una secreta tendencia a la forma sobria, podemos afirmar que esta tendencia culmina en Marechal. Pero esa amputación constante de lo excesivo, esa vigilancia ascética sobre toda hipertrofia en la imagen o la rima, produce siempre su fruto. Y en su etapa última, la poesía de Leopoldo Marechal ha logrado la inverosímil conjunción de las dos opuestas cualidades: la conjunción de la plenitud y la gracia. Lo que en poesía equivale al carisma...

\*\*\*

En la obra de Marechal hay dos etapas bien definidas. En la primera —aprendizaje, tanteo— quedan sus tres libros iniciales: Los Aguiluchos (1922). Días como flechas <sup>1</sup>, Odas para el hombre y la mujer <sup>2</sup>.

Un crítico de La Gaceta Literaria decía, refiriéndose a aquella primera época, que Leopoldo Marechal tenía «gesto de millonario». Había, en efecto, una facundia juvenil, una opulencia lírica que estremecía en exceso la poesía de sus primeros libros.

Muchos críticos estimaron como virtud aquella peligrosa facilidad. Pero no la exigente autocrítica del propio poeta. Entre sus primeros libros y los publicados a partir de 1936 media un abismo de mortificación y disciplina. Pero ese rigor ha perfilado en extremo la poética de Marechal. Su verso es ahora más rico, más poderoso, más evocador. Y —reveladora paradoja— más juvenil.

Y no es que aquellos primeros libros no contuviesen extraordinarios aciertos. En Días como flechas existen, por ejemplo, pinceladas descriptivas de intuición rimbaldiana:

Afuera, los caballos olfateaban su sombra pacientes, bajo grandes cojinillos de sol. Entonces era bueno recordar las historias que dijo la nodriza con olor a pimienta: Grandes islas colgadas en el hilo del trópico, mujeres sudorosas y hombres color tabaco; fraguas de luz, tucanes con los picos abiertos en las hojas inmóviles...
Y la pasión de algún filibustero, que tenía dos naves y trescientos piratas...

1. Buenos Aires. Gleizer, 1926.

En Odas para el hombre y la mujer se prefigura algo de su ulterior capacidad para el símbolo:

Los hombres de mi raza cosecharon el mar... Junto al mar el silencio fué sudor de sus años, estela de sus naves y aroma de sus muertos.

O se manifiesta el gusto por una poesía llena de meditaciones, que no teme los altos problemas de la vida y de la muerte:

El día nuevo tiene la forma de un vaso, pide colmarse de nuestra muerte...

Ya en esos libros iniciales se acusaban los futuros destinos de la poesía de Marechal. También sus posibilidades ejemplares para las letras argentinas. Con fino además adivinatorio podía escribir Jorge Luis Borges, en *Martín Fierro* (1926), que los versos de Marechal eran «tierra imaginada que puede volvérsenos patria».

El poeta —por aquellos años— se entregó a una actividad periodística de la que resta un amplio recuerdo en La Nación, Proa, Revista América, Revista Oral. La crítica española y americana prestó creciente atención a sus libros. Su nombre, emparejado con el de Borges, quedó vinculado al momento literario argentino.

Pero la gran transformación vino más tarde, en 1936, con Laberinto de amor <sup>3</sup>. Este libro, de intensa brevedad, abre la segunda etapa en la evolución poética de Marechal.

Laberinto de amor nos sitúa ante una poesía disciplinada, hecha al simbolismo y a la idea, encerrada en versos de impecable elaboración. La poda implacable ha sido realizada ya. Nada hay superfluo, hueco, altisonante. Laberinto de amor es una poesía rebosante de significaciones, densa, construída.

El alma se encuentra —estremecida y virgen —ante la engañosa complejidad de las cosas, perdida en el magno Laberinto

<sup>2.</sup> Buenos Aires, primera edición Gleizer, 1929; segunda edición Gleizer, 1930.

<sup>3.</sup> Buenos Aires, Sur, 1936, 51 págs.

del mundo sensible. Magno Laberinto, todo perspectiva, sendero, incitación: múltiple horizonte en torno a la soledad del hombre.

-¿Y junto al hombre?

-Andaba la mujer con su amor,
paralela del fuego, vecina de la flor.

Se descubre aquí —nuevamente— la eterna, la renovada perplejidad del alma que otea la existencia. En todo hombre esa experiencia es inédita, candorosa y pura. Todo hombre es un nuevo Adán, en el concreto momento de su primer contacto con las cosas. Y en ese trance su mirada tiene siempre la limpidez inocente de la mirada de Adán, sea cualquiera la vejez o el «refinamiento» del complejo social que le circunda. El adolescente —como atalaya del mundo —es universal e idéntico en todo tiempo y lugar. En la mirada con que descubre la vida hay siempre la misma inocencia. Y un temblor de sorpresa:

...Y yo miraba al prado, y era grande mi duda y con ella crecía la mañana desnuda.

En el gran Laberinto, el alma siente su íntima soledad, que sólo puede romper un don superior:

Y —mano pobre— alzaba mi corazón al Este mendigando no sé qué moneda celeste.

El poema de Marechal concluye —simbólicamente— proclamando que en todo Laberinto el camino de la evasión pasa por las alturas:

Señor, le dije, clavo la rodilla y la frente, pero ¿cómo salir de la noche doliente?
Y respondió: En su noche toda mañana estriba; de todo laberinto se sale por arriba.

Este libro es la primera gran batalla poética ganada por Leopoldo Marechal. Ha triunfado de las fáciles sirenas. Ha vencido el metaforismo sensual y acariciante, la policromía del casticismo, la pseudo-elegancia de un arte cosmopolita. Se ha quedado Marechal solo en su Laberinto: empeñado en la tarea de inscribir una poderosa personalidad en las sobrias tradiciones de la poesía castellana.

Al Laberinto de amor siguieron un año más tarde los Cinco poemas australes 4. En ellos Marechal ha logrado trasponer a un alto simbolismo estelar el tipismo entrañable de las tierras del Sur.

Estos breves poemas, contenidos, escuetos, casi dramáticos en su parquedad, acusan la ingente presencia del Cosmos en el alma del poeta. En ellos se cantan de alguna manera las grandes fuerzas de la naturaleza o sus efectos. A veces la imagen es opulenta, casi suntuosa. Otras veces, expresiva, graciosa y sutil. Es una poesía para el entendimiento que tampoco excluye el corazón. Una poesía que danza ágilmente sobre conceptos, no sobre meras impresiones de borrosa sensualidad.

Así esta solemne expectación de las estrellas encendidas sobre la noche austral:

Yo he visto a la impasible Astronomía recorrer en silencio las praderas del Sur.

Y al ritmo de su vara pastoril desfilaron en círculo juicioso las majadas celestes...

En una noche, suspendida como un racimo de uvas negras.

O en su poema sobre El buey. Este poema tiene acentos carduccianos. Como en Il bove, compréndese aquí lo que hay de cósmica nobleza en la sumisa aximalidad:

El buey es terrible y puro como nacido de Palabra...

Bello como nacido del Amor arquitecto y reverente al paso de los días.

Arrodillado sobre las avenas lo miro: Ante sus ojos claros puede nacer un Niño.

El mejor poema de este libro es acaso Domador de caballos. La supremacía de la voluntad humana sobre la fuerzas naturales; la esencial capacidad que el hombre tiene para conferir a la naturaleza el poder de expresar el espíritu: he ahí el íntimo pensamiento de estos versos. Expuesto en enérgicas estrofas:

<sup>4.</sup> Buenos Aires, Imp. Colombo, 1937, 57 págs.

Domar un potro es ordenar la fuerza, y el peso, y la medida. Es abatir la vertical del fuego y enaltecer la horizontal del agua.

También es muy bella la afirmación de la estirpe en Abuelo cántabro. Y la insuperable melancolía de Cortejo. En este poemita ha conseguido Marechal una obra maestra de emoción. Emoción sin derroche, contenida en verso de severo clasicismo, patético y sobrio como el pliegue de un crespón funerario:

La Muerta va en el carro de los trigos ma-|duros. Se adivina la forma del silencio en sus labios.

Después de Cinco poemas australes la ruta de Marechal es definida. El poeta ha encontrado su camino. Su manera de entender la imagen no es ya antigua ni moderna. Tiene la peculiar intemporalidad de todo el que ha visto correr las aguas de la auténtica Castalia, de la esencial poesía. La forma se ha hecho grácil, actualísima. De los ligeros pareados alejandrinos de Laberinto de amor pasamos a la mayor variedad estrófica.

El poeta se dispone ahora a formular su estética. En 1939 publica un libro cuyo título evoca nuestro apasionado Raimundo Lulio: Ascenso y descenso del alma por la belleza <sup>5</sup>. Es una profesión de fe, religiosa y artística. Un libro de riguroso fondo agustiniano, precedido de un selecto texto de San Isidoro.

Busca Marechal la estrecha conexión trascendente de Verdad, Bien y Belleza. «Toda hermosura resplandece sobre una verdad...» «La criatura, con su belleza relativa, nos propone alguna verdad con la intención de cierto bien.» En estas seculares afirmaciones ha de basarse la indagación de la Belleza.

El alma posee la vocación de su destino sobrenatural, «su sed legítima». ¿Podrá el amor de las criaturas apartarla de esa su verdadera patria? Sabemos que «amar es convertirse a lo amado»; que «si amas tierra, tierra eres; si cielo, cielo eres». Entonces, «¿será que las imágenes del mundo nos tienden un lazo maligno?»

Por el contrario. De ese lazo maligno nos libra precisamente la belleza de las criaturas, puesto que esa belleza no es otra cosa que «el esplendor de una verdad cuyo dominio implica un bien».

Y así, por los senderos de una filosofía agustiniana y neoplatónica, Marechal busca la verdad estética. Poesía y religiosidad quedan hermanadas en la unidad suprema y conducidas a buen puerto por el mástil místico: la Cruz.

«...Y el héroe, encadenado al mástil, oye la voz de las sirenas, y en su canción temible se alecciona, mas no desciende a ellas porque está sujeto de pies y manos, ni abandona el rumbo de la dulce patria, porque la virtud del mástil lo protege.»

De esta rigurosa Poética ha de extraer Marechal una suprema libertad artística. Ahora se moverá con ingrávida soltura por el mundo de los conceptos. Ha renunciado al impresionismo fácil y a la bastarda poesía de las sensaciones. Pero hallará la inaudita compensación de la idea que se entrega con ademán de flor, del símbolo que se ofrece al intelecto ávido. Y su poesía contendrá, hecha imagen, la abstracción y la idea. Podrá verter en el verso la gracia virgen del concepto.

Esto hace, justamente, en *El Centauro*. Sin duda, este amplio y exquisito poema ocupa el centro de la obra de Marechal. En *El Centauro* acusa sus calidades mejores, su más honda sabiduría poética. La arquitectura de conceptos es aquí más sutil que en el *Laberinto*. El simbolismo, más exigente que en los *poemas australes*. Al mismo tiempo la forma llega a un máximo de núbil sencillez. Deslízase el juego espejeante, perenne, inagotable, de las imágenes, por un frágil y deleitoso cauce: versos de arte menor, en romancillo. Son,

<sup>5.</sup> Buenos Aires, Sol y Luna, 1939, 111 págs.

<sup>6.</sup> Buenos Aires, Sol y Luna, 1940, 47 págs.

sin embargo, los valores poéticos de *El Centauro* los de más difícil entrega.

El Centauro es la sabia sensualidad, el pánico instinto, la Paganía. Cede —naufraga en eterno sopor— ante la nueva edad, el Espíritu, la Cruz.

En otra edad —me dije—
la trotadora bestia
fué dolor en el arco
y armonía en las cuerdas.
En otra edad sin nubes,
cuando los días eran
graciosos almirantes
bogando entre sirenas...

Pero la edad sin nubes tiene su atardecer. Alzanse penumbras que anuncian el alborear de un nuevo día, libre del instinto certero y el desenfreno gozador:

> En torno del centauro crecía la penumbra: Su cuerpo de novilla levantaba la luna.

Y tu virtud —le dije—
¿ya no dará su fruta?
¿Ya no tendrás, arquero,
trabajos y aventuras?
Apoyada en el hombro
su cabeza greñuda
—náufrago ya del sueño—
dijo el Centauro: nunca.

Y aquel nunca final recorrió la espesura:
Los vientos agitaban sus banderas de furia.
Después cayó la noche, y en la selva profunda se construyó el silencio sobre firme: columnas.

También de 1940 datan Sonetos a Sophia y otros poemas 7. Sophia es la amada abstracta y eterna, la sabiduría. La amada intemporal, viva en la región de las ideas, perceptible y cálida para el espíritu, en su esencial belleza. Pero Marechal hace de su Sophia un ser casi tangible, humano, a fuerza de extremar ante ella el cincelado

requiebro de una impecable serie de sonetos. Y su libro se convierte en un solo poema a *Sophia*, pues el clima común que envuelve las distintas composiciones le confiere esa superior unidad.

¿Quién es esta ideal heroína, esta Beatriz hecha toda abstracción, símbolo, sueño fugitivo?

Entre los bailarines y su danza la vi cruzar, al mediodía, el huerto, sola como la voz en el desierto pura como la recta de una lanza...

Habrá amor para ella. Y, cómo no, en la meditabunda juventud, en la apasionada edad que depara

la mocedad violenta de los días.

Cederá a este amor el corazón. El corazón:

miel indefensa, corazón desnudo que a todo viento, si es de amor, te inclinas...

Cederá a este amor. En un soneto magnífico — Del adiós a la guerra — se proclama esta vital renuncia a los fragores, azarosas aventuras, violentos trances, por la pensativa señora inalterable:

No ya la guerra de brillantes ojos, la que aventando plumas y corceles dejó un escalofrío de broqueles en los frutales mediodías rojos.

Si el orgullo velaba sus despojos y el corazón dormía entre laureles, mal pude, amor, llegarme a tus canceles. tocar aldabas y abolir cerrojos.

Armaduras de Sol, carros triunfales: Otros dirán la guerra y sus metales. Yo he desertado y cruzo la frontera

detrás de mi señora pensativa, porque a la sombra de la verde oliva su bandera de amor es mi bandera.

Quizás culmina el libro en este soneto impecable, uno de los mejores que se han compuesto en habla castellana desde hace medio siglo. Pero dejemos ahora el simbolismo —mitad abstracción, mitad mujer— de la irreal Sophia. El mismo libro

<sup>7.</sup> Buenos Aires, Sol y Luna, 1940, 77 págs.

contiene una segunda parte: Otros poe-

Entre ellos resalta El ciervo herido. Es la más sencilla poesía de Leopoldo Marechal. También la que revela una más calurosa influencia de los místicos españoles, sobre todo de San Juan de la Cruz. Un hondo anhelo místico vertido en la gracia ingrávida de la copla:

El ciervo queda en salvo, mi pecho herido. Por ir de cacería gané el camino.

Renuévase en otro poema el tema eterno de la fugaz caducidad de la rosa:

> Ya en su rojo mediodía la rosa entraba, de suerte que se la llevó en la grupa de su caballo la muerte...

Así es, exigente y sencilla, la poesía de Leopoldo Marechal. Fruto de difícil espontaneidad, obtenido en veinte años de disciplinada depuración. Es hoy Marechal uno de los más altos poetas de la Hispanidad entera. El primero en su patria.

Su poesía está edificada —poesía perennis- sobre valores universales. Mantiene, sin embargo, el respeto a su estirpe y a la tradición poética de España. También mantiene natales e irrompibles lazos con su paisaje argentino. No hay, sin embargo, una sola concesión al tipismo local, a la fácil canción arrabalera. Es una argentinidad estelar la de sus versos, no una argentinidad de exportación y tópicos ramplones. Si se piensa en Cinco poemas australes se tendrá la exacta medida de la argentinidad de Leopoldo Marechal. Un sentimiento de la tierra y de la patria hecho ya esquema trascendente, metafísica, arquetipo.

Marechal quiere para su patria lo que quiere para su propio destino de poeta. Toda su obra es un producto de la dura disciplina, del infatigable esfuerzo que conduce a la perfección. Y precisamente en él, poeta inspirado, de arrebatado ímpetu, para quien sería fácil la caudalosa

improvisación, es más meritoria esa rigurosa probidad.

Eso mismo anhela para su patria: «¿Haremos un país a nuestra imagen y semejanza? Entonces a esta Argentina que nos rodea le exigiremos lo que nos hemos exigido a nosotros mismos: nos hemos despojado lo bastante como para entrever el color de nuestras almas, y es necesario que el país se desnude mucho para encontrar el de la suya... El pueblo, como pueblo, no saldrá en busca del dolor, y si lo encuentra en sí mismo será porque una vibración colectiva lo ha puesto en acto.»

Tienen esas palabras una inconfundible resonancia española. Es el escueto ascetismos que inspira nuestra mejor política; la valoración del esfuerzo y del dolor; el caballeresco desdén hacia lo fácil. Marechal no desmiente la ascendencia española y europea de su espíritu. Como no lo desmiente tampoco la espléndida minoría intelectual de Sol y Luna, a la que pertenece.

Hace años escribía Jorge Luis Borges, con evocadora nostalgia, pensando en la fundación de Buenos Aires:

¿Y fué por este río de sueñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria?

Marechal y sus amigos no han olvidado el camino que las proas siguieron para fundarles la patria. (Quizás lo haya olvidado, en cambio, Jorge Luis Borges.) Pero remontando ese mismo camino y recorriéndole a la inversa con los pies ligeros del alma, es fácil hallar inesperados tesoros de autenticidad, de poesía.

Esa ha sido la empresa de Marechal. Empresa en alto grado política, si pensasamos que, como dice el propio Marechal, «la Política es o debe ser una hermana menor de la Metafísica; vale decir, una aplicación del orden celeste al orden terrestre» 9. Esta política errante y eficaz —re-

<sup>8.</sup> Cf. Marechal, Carta a Eduardo Mallea, Sol y Luna, I, 1938, pág. 181.

<sup>9.</sup> Cf. Marechal, El poeta y la República de Platón, Sol y Luna, I, 1938, págs. 119-123; cf. 122.

correr con el espíritu el camino de las proas— es para españoles y americanos una ruta de salvación.

Marechal ha prestado a los jóvenes poetas de su patria un inestimable servicio mostrándoles ese camino. Y ha contribuído también, con la inspiración universalista de sus poemas, a la madurez del alma argentina. ¿No decía Eduardo Mallea, en 1935, que el argentino tenía que vencer la etapa del conocimiento y la expresión? Y en un agudo libro, Raúl Scalabrini sostiene que el bonaerense es «un niño que no ha madurado, que pasó de la infancia a la vejez» 10.

A esas interrogantes responde la obra y el ejemplo de Leopoldo Marechal. No hay otro modo de superar la etapa del conocimiento que seguir el camino de un orden exhaustivo de verdades, coronado con un remate teológico, trascendente, de uni-

10. Raúl Scalabrini Ortíz, El hombre que está solo y espera. Buenos Aires, Edit. Reconquista, 1941, pág. 47.

versal aspiración. Ni de superar la etapa de la expresión que una estética rigurosa, hecha a la disciplina de la forma, al freno constante del Leviathan sensualista y rebelde. Y en esa disciplina está también el secreto de la madurez, plenitud vital que arbitra entre la senectud y la infancia.

Con frase que hace pensar en Valéry había dicho el uruguayo Emilio Oribe. «La poesía es una alta matemática que se ignora.» Marechal ha hecho su poesía, more mathemático. Con estricta fidelidad al Logos. Con emocionada entrega al corazón. Y así ha obtenido su maravillosa cosecha poética, dejando peregrinar el alma por los dichosos parajes donde concurren idea y sentimiento.

Pero la disciplina de aquella fidelidad y la emoción de esta entrega han conferido a Leopoldo Marechal un alto magisterio ante los jóvenes poetas de la Hispanidad.

Santiago Montero Díaz



### 2 POEMAS

#### DE LA PATRIA JOVEN

"Melancólica imagen de la patria".

J. CHASSAING

Graciosa, bajo el humo que levantan sus hombres Quemados junto al Río,

Y predilecta ya como las hijas,
En el fervor de sus mujeres,
La patria es un dolor que nuestros ojos
No aprenden a llorar.

#### 2

Un pie arraigado en la niñez y el otro
Ya tendido a los bailes de la tierra,
Su corazón ofrece a las mañanas
Que remontan el Río.
Y quisiera grabar
En el día su sombra,
Y decir las palabras que castigan al tiempo
Como a un noble caballo.
Pero vacila su talón ardido:
¡No es hora! —canta el año junto al Río.

#### 3

Yo no calcé su pie ni vestí su costado: No la cubrí de plata festiva para el gozo, Ni la calcé de hierro Para la danza de la muerte.

No restañé la herida salobre de su párpado, Ni dije su alabanza Con la voz de las armas.

Yo soy un fuego más entre los hombres Quemados junto al Río. La infancia de la patria se prolonga Más allá de tus fuegos, hombre, y de mi ceniza.

La patria es un dolor que aun no tiene bautismo: Sobre tu carne pesa lo que un recién nacido...

#### DEL ALEGRE DESTIERRO

En tu caballo de color de trigo Vuelves, Otoño, el de la mano llena; Y si el mendigo estaba de verbena, Hierros de segador alza el mendigo.

Sólo yo, lejos de tu fruta, sigo Rumbos trazados en mudable arena; Pero no voy en alas de la pena, Ni llevo la cadena del castigo.

¡Mundo frutal, recibe mis adioses, Y adiós, Otoño, el de afiladas hoces!

Con pie liviano y corazón sonoro Yo me dirijo a la provincia de oro

Donde mi amante jubilosa muerde Su fe madura y su esperanza verde.

Leopoldo Marechal

# PINTURA

### Cézanne

Pajo la mirada de Cézanne, el paisaje más hierático, la naturaleza más muerta adquieren de pronto una actividad inmóvil, un intercambio constante de valores, una vida desconocida para el ojo profano y que no es sino la vida plástica. El ojo de Cézanne dinamita el paisaje, los objetos se atropellan, se devoran y se atacan unos a otros. Las luces, tremendos cánceres, deforman desmedidamente los lugares por ellas ocupados; al mismo tiempo, la sombra, siniestro roedor, reseca y digiere sus territorios.

Es de los elegidos que saben ver sin hablar, de los que dibujan sin conocer el nombre de los objetos. El sortilegio del verbo griego graphein que significa a la vez escribir, pintar, dibujar, no tiene poder sobre él. La supresión de la terribles etiquetas-prisiones del logos, del verbum, de la palabra, lejos de crear un ambiente turbio y caótico elimina toda fantasía de sus obras.

Estamos con Cézanne en el reino de la pintura a secas. Y la voz del maestro se eleva, su voz cálida de fuerte acento meridional: a lo largo de su vida va dando, regalando a las generaciones venideras las leyes magníficas que han nacido de su trabajo, las seguridades conquistadas en las luchas contra los valores y las formas: "La luz y la sombra son una relación de colores. El dibujo puro es una abstracción. La forma y el contorno de los objetos nos ha sido indicados por los contrastes y las oposiciones que resulta de sus coloraciones peculiares. A medida que pintamos dibujamos. La justeza del tono nos dará a la vez la luz y el modelado del objeto. Mientras más se armoniza el color, más se precisa el dibujo".

Estas leyes extraídas de su médula y de su sangre son la firme estructura de toda la obra de Cézanne. En ella el hombre, ya sea anónimo como en los desnudos, ya sea personificado, como en el retrato, no es sino una cosa más que tiene que luchar contra todo lo que lo rodea, árboles, cielos, aguas, que tiene que canjear con ellos sus valores para poder afirmar su existencia. Nada tan lejos de la expresión por el cuerpo, nada tan lejos del baile, arte temporal, y no espacial, como la pintura de Cézanne. Tampoco opulencia de carne, voluptuosidad del seno o del muslo; a la vez orgulloso y humilde, Cézanne trata al hombre como una cosa y el desnudo para él no existe, por lo menos ese desnudo de que nos habla Valéry, que durante largo tiempo se reservó a los médicos y a los visitantes de casas públicas. El desnudo de Cézanne, es un desnudo desnudado, un desnudo en que el hombre, no sólo aparece desprovisto de sus harapos, sino también de todo dignidad interna, psicológica.

..Acorazados por sus placas, sus escamas de luz y sombra, sus facetas de tonos fríos y cálidos, los personajes de Cézanne, —mucho mejor que el formidable guerrero de Mantegna que aparece impasible en medio de las más feroces luchas, apoyado en su espada o en su lanza,— simbolizan el orden reconstruído por la voluntad, en medio del caos creado por la sensación.

El paisaje se aleja también de todo impresionismo, de todo expresionismo. "Ausencia completa de viento, inmovilidad completa de follaje y de superficies de aguas". Todo va tomando un tremendo aspecto inorgánico, paralizado por irrompibles nudos que han ido tejiendo los enlaces plásticos de los objetos entre sí.

Este espíritu, este concepto de la pintura, el más noble que se haya conocido, el más puro también, y también el más difícil, conducía fatalmente a Cézanne hacia el bodegón, hacia la naturaleza muerta. Y entre esas naturalezas muertas prefirió las dos veces muer-

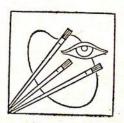
tas, lo más muerto, aquello por lo cual el hombre se acerca a lo mineral, a lo homogéneo, a lo caótico, a lo informe: frutas, calaveras, manteles arrugados. Esta absoluta desaparición de toda vida, esta inercia, esta muerte al cuadrado, debían engendrar empero una maravillosa vida plástica...

.. No tengamos la petulancia de algunos críticos que exigen a Picasso y a Cézanne, obras maestras. Ni el malagueño ni el de Aix pueden dar obras maestras. Mientras más noblemente se plantea el pintor el problema nacido de su contacto con la naturaleza, más lejana se hace la meta, más evidente el fracaso. Es así como los Cézanne más trabajados son los menos adelantados...

...La obra de Cézanne, por rebote, volvió del extranjero a su patria, desempeñando así el pintor ese papel de héroe soportado pero no amado que señala d'Ors, en un ensayo posterior y muy superior a su monografía. En Francia su obra se impuso, porque no hay espíritu humano que al contemplarla lealmente, no sienta como decía Descartes "que no hay duda que Dios tenga la potencia de producir todas las cosas que el hombre es capaz de concebir con distinción". Y así, pasando a otro filósofo contemporáneo, nos convencemos de que Cézanne no defraudó "la sublime necesidad que de nosotros tiene Dios. y que hincándose bien en el lugar en que se hallaba, en una profunda fidelidad a su organismo, a lo que vitalmente era, abrió bien los ojos sobre el contorno y aceptó la faena que le proponía el destino..."

Ha sido de los pocos que han aceptado y llevado a cabo esa tarea. Reconocerlo y proclamarlo es el mejor homenaje que podemos rendirle.

### Guy Pérez Cisneros



### Exposiciones

La actividad artística en la sala de exposiciones de Martín Fierro, se inició con la muestra de Ballester Peña. Integraron el envío del calificado artista argentino cuatro óleos, "Soneto de la lectura romántica", "Amén", "Un ángel en la ventana" y "Canticum"; dos óleos sobre oro, dos petróleos, ocho dibujos a lápiz, tres dibujos a tinta y varias imágenes.

La apertura de la exposición de Ballester Peña se realizó el 16 de octubre, con la presencia de un calificado concurso. Figuras representativas del mundo artístico, escritores y periodistas, subrayaron cálidamente el acontecimiento y, por otro lado, espontáncamente, se incorporaron al núcleo de amigos de "Martín Fierro".

En la producción sin pausa de Rodolfo Franco, se conjugan de manera feliz el fervor encendido y la calidad de la auténtica obra de arte. Lo afirma ahora con las muestras que exhibe en la Galería Müller, pero señala, también, la presencia de una substancia viva, el vuelo espontáneo que hay en cada una de las diversas telas. "Claro en el bosque", "Tormenta", "Día gris", "Playa Grande", "Pueblo de pescadores", componen temas en que la luz y el color se manifiestan fluidamente. En suma, Rodolfo Franco entrega nuevamente un mensaje de singular valimiento.

En la diafanidad, en la transparencia del cielo nuestro; en la dilatada extensión de nuestros campos y en la presencia amiga de los árboles criollos, encuentra Cupertino del Campo los motivos para decir su adhesión a esta tierra argentina. A través de los siete paísajes expuestos en la sala quinta de la Galería Müller, del Campo ofrece, en el trazo simple, la sugestión, la pleniutd de un paisaje sentido criollamente.

Un conjunto numeroso, expuso José de Bikandi en la Galería Van Riel. El ceramista de noble alcurnia que hay en él no resiente su prestigio con estos envíos. Por el contrario, lo consolida en este modo distinto de expresarse. "Cristo de los pescadores", "Baile de carnaval en la Boca", "Vuelta de Rocha", tienen en color y en plasticidad riqueza verdadera.

# MUSICA

## El Drama y la Música

N el curso de mi carrera de autor dramático, el problema de la unión del drama y de la música, de la palabra y de la nota, se me impuso a menudo, como a muchos predecesores míos de los países más diversos y las épocas más lejanas. Tienen ustedes muy presente la formidable literatura que Ricardo Wagner consagró a esta cuestión y, en verdad, si alguien pareció capaz de resolverla fué este grande hombre que poseía un magnífico temperamento de dramaturgo y de músico a la vez. Sería injusto, por otra parte, decir que en esta inmensa empresa haya fracasado completamente. Tannhauser, sigue siendo un drama grandioso y admirablemente compuesto, en que la música amplifica y colora de un modo conmovedor las emociones de los personajes. Es, a mi entender, la obra en que el alma de Wagner se ha expresado en la forma más auténtica y completo. Lohengrin sería igualmente un espléndido éxito, si fuera posible "reentelarla" como se hace con los cuadros antiguos, y despojarla de todo el fárrago romántico que la vuelve casi intolerable para nosotros. En cuanto a Tristán, le reprocho su tono uniforme y monocromo, que constituye el defecto de las últimas obras de Wagner, y también la inferioridad del libreto. Cuando un señor y una señora se han dicho durante dos actos: "Te amo - me amas", el espectador estima que basta, y cuando advierte en el tercer acto que van a empezar de nuevo, se siente presa de verdadera desesperación y de un deseo de escapar que no logran apaciguar todos los solos de clarinete del mundo. A esta altura me doy cuenta de que, en vez de dar una conferencia sobre el drama y la música, debería pronunciar una acerca de los dúos amorosos. Tendría así oportunidad de satisfacer largos rencores que sin duda dormitan en el corazón de ustedes como en el mío. Pero temería dejarme arrastrar por el tema. Quisiera, sin embargo, introducir aquí una observación. La realización en escena de un dúo de amor cantado acarrea grandes dificultades prácticas. Todos ustedes han sido testigos, durante la guerra, del embarazo de los artistas encargados de cantar cualquier himno nacional y que, para dar carácter heroico a su actuación, creían conveniente proveerse de una bandera !Qué imprudencia! Sólo dos cosas pueden hacerse con una bandera: alzarla a brazo tendido o abrazarla con pasión. Cuando este doble ademán, que nada tiene de imprevisto, ha sido realizado cierto número de veces, el público siente disminuir su emoción. ¡Pues bien! La situación es la misma desde el punto de vista de los dúos amorosos. El galán joven sólo dos cosas puede hacer con la prima donna: sostenerla con los brazos tendidos para contemplar mejor su felicidad, meneando la cabeza con fuerza, o estrecharla apasionadamente contra su corazón. El público siente más o menos el mismo placer al contemplar esta acción, al cabo de cierto número de repeticiones, que la de la bandera. Conviene agregar que los dos artistas, a la vez que se entregan a esa gimnasia accesoria, tienen que cumplir una tarea mucho más difícil y seria, que consiste en ejecutar una partitura delicada y ardua. Ello perjudica a la sinceridad y la convicción de sus expansiones plásticas, sobre todo cuando la Isolda que Tristán tiene que manipular ofrece cierta amplitud de formas, como ocurre generalmente.

### Paul Claudel

### Conciertos

En adhesión al IV Congreso Eucarístico Nacional, se realizó el 2 de octubre un concierto en la sala del Presidente Alvear. Dirigido por el R. P. Luis de Mallea, el conjunto coral Lagun Onak interpretó páginas polifónicas de Palestrina, Handel, Perosi, Franck, van Berchem Chérion, Honegger y otros. La alta calidad del programa tuvo dignos intérpretes.

Con el auspicio de la Escuela Superior de Organo San Gregorio Magno, hubo en el teatro Municipal una audición de música para órgano y orquesta. Páginas señeras de Bach, Vivaldi, Germiniani, Handel y Corelli compusieron el programa, interpretado con singular justeza por Carlos Pessina, Héctor Zeoli, Walter E. Rosenberg, Wáshington Castro y Humberto Carfi.

La pianista argentina Leticia Cesio de Storni, ofreció un recital en la Biblioteca del Consejo de Mujeres. Su destreza pianística y su sensibilidad, rica en matices, le permitió abordar un programa ecléctico en el que figuraban composiciones de Bach, Haydn, Debussy, Liszt, Juan José Castro y Alberto E. Ginastera.

En su primera presentación en público, las hermanas gemelas Isabel y Amelia Cavallini recogieron la sanción favorable del público reunido en la Biblioteca del Consejo de Mujeres. Con excelente dominio de la técnica y la contribución de temperamentos vigorosos, las jóvenes Cavallini dieron buenas versiones de páginas de Chopin, Schumann, Bach, Debussy, Fauré, Mompou y otros.

En una franca superación de sus dotes artísticas, Noemí Rochaix dió un recital de alta jerarquía. Ganó la voluntad del concurso con el despliegue de sus mejores recursos técnicos y el delicado matiz de su temperamento musical. Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt y Carlos-López Buchardo y Roberto García Morillo encontraron un acento digno en las versiones dadas por Noemí Rochaix.

El ciclo de conciertos ofrecidos en el teatro Colón por Fritz Busch, constituyó la expresión más levantada de la actividad musical del mes de octubre. Ante salas repletas, el celebrado director puso en contacto a su público con el verdadero espíritu de Beethoven, en la interpretación de la "Primera sinfonía, en do mayor, op. 21", y la "Novena sinfonía, en re menor, op. 125", para solos, coro y orquesta. Y extrajo, en magníficas versiones, el tono majestuoso, el hondo misticismo, la pureza de acentos, que hay en el "Concerto da chiesa Nº 9", de Dall Abacco, en el "Magnificat", de Juan Sebastián Bach, y en la "Consagración de Grial", fragmento del primer acto de "Parsifal", de Wagner.

En el último concierto sinfónico vespertino, cumplido el sábado 21 de octubre, Fritz Busch ofreció, en la primera parte del programa, la "Séptima sinfonía en mi mayor" de Antón Bruckner. En la equilibrada versión, Busch mantuvo tensa la atención del concurso en los pasajes densos, pero subrayó con maestría, cuando fué preciso, las líneas nobles y el tono profundo de la obra.

Por último, Busch afirmó en la interpretación de fragmentos del tercer acto de "Los maestros cantores", el don especial que lo distingue entre todos los directores wagnerianos.

Un novísimo conjunto de cámara, colocado bajo la advocación de Mozart, hizo su presentación en la Wagneriana. El Cuarteto en fa mayor, número 27 para oboe y cuerdas, de Mozart y el octeto opus 166 de Schubert, compusieron la parte central del programa. Se escuchó, también, un Salmo de Pedro Valenti Costa, obra sacra en la que el talentoso artista argentino ofrece con segura dignidad, la ancha perspectiva de la música gregoriana.



# TEATRO

# El Teatro y la Expresión Nacional

E oye hablar con frecuencia cotidiana de la crisis del teatro nacional La prede la crisis del teatro nacional. La pregonan lo mismo el empresario que los autores y el espectador. La reconoce el crítico y la sufre el intérprete. Es opinión unánime que el teatro está en crisis. En lo que no hay por cierto tal unanimidad, es en la determinación del tipo de la crisis y su agente causal. Porque mientras el empresario, en general, se refiere a la terca indiferencia del público y da como razón de su desinterés la falta de interés de las comedias, los autores aluden a la mala selección de las obras y proclaman la ineptitud epidémica del agente empresario. El público -a su vez- dice que no va al teatro porque allí se le dan empobrecidos los mismos espectáculos que el cine ofrece en esplendor de montaje. Y el crítico, a su turno, observa que el público no carece de razón, anotando de paso que el cine, por la fuerza novedosa de todos sus recursos, puede inyectar nueva agilidad a comedias vetustas, pero que el teatro no puede aprovecharse de las formas del cine y está obligado a superarse en su propio elemento, esto es, en la expresión específicamente teatral.

Por lo que se refiere a los intérpretes, ellos arguyen que el teatro está en ruinas porque los empresarios pagan mal y porque los autores que detentan la escena ya han agotado su mensaje.

Todas estas ponencias, transmitidas de palabra y de hecho, inciden de una manera u otra en el aspecto material del teatro. Se refiere al teatro como agente del éxito y no precisamente como agente o factor de un estado social, y la crisis fluctuante no es otra cosa que la reducción o nulidad del éxito. Hay, empero, otra crisis más profunda y significativa que esta accidental dificultad económica por la que pasa el teatro, no sólo en nuestro país, sino en el mundo entero. La verdadera crisis del teatro argentino consiste, a nuestro juicio, en que ya no es teatro, y si lo es, no conserva sentido nacional. Adviértase que observo un panorama dentro del cual las excepciones no alcanzan a modificar un juicio general.

Nuestro teatro fué teatro hasta el advenimiento de esa expresión "sui géneris" que tan modestamente se dió en llamar género chico, eufemismo con que se logró acrecentar la condición del sainete, equiparándola al buen teatro breve que desapareció precisamente cuando el gusto del público retrogradó a la delectación de lo primario y torpemente cómico.

Este género chico, que es el género libre en la ecuación artística, es efectivamente un producto de descomposición. La historia del teatro ha de anotarlo como reflejo más o menos directo de cierta desintegración social determinada por factores políticos actuando en nuestro medio. No podría citárselo como causa directa de la precipitada ruina de nuestro teatro, sino sencillamente como un síntoma agudo de su destroncamiento. El sainete ha expresado en su lenguaje grosero el comienzo de nuestra desargentinización, y por ello es tan antinacional como es no teatral, debido a su carencia de lirismo y de nobleza humana.

Antes de la privanza de este género chico, el teatro argentino iba saliendo con fortuna y grandeza de su estado embrionario, cuando vino a quebrar su desarrollo el progresismo inculto que algunos liaman civilización. Muchos nombres ilustres, en su categoría, podría mencionar si hubiera espacio para discurrir sobre el esfuerzo de los comediógrafos a

quienes el teatro nacional debe el haber salido de la pista circense, donde estaba humillado. Porque, contrariamente a lo que han afirmado muchos historiadores de la escena argentina, el teatro nacional no ha nacido en el circo.

El picadero sólo fué un accidente de su azarosa vida. El verdadero origen de la escena criolla se remonta a la época de la colonia. Sólo que, trastornada la vida nacional por acontecimientos de orden económico y revolucionario, el teatro, que es la forma tal vez más decantada de la cultura pública, hubo de padecer durante muchos años, mientras cristalizaba el movimiento político determinante de la independencia y de las luchas civiles.

Organizado el país, encontramos al teatro (cuya vitalidad como ecuación social resulta extraordinaria) sobreviviendo bajo la carpa circence, como quien dice oculto y desterrado. Pero ni aún en el circo veíase privado de cierta dignidad. Era drama o tragedia, vale decir, teatro. Y expresaba en sus formas rudimentariamente vigorosas el destino del gaucho perseguido y vejado, obligado por una sociedad sin raigambre telúrica, la clase dirigente liberal, a delinquir para sobrevivir. Era, pues, ese teatro, en su cruda simplicidad, en su epicismo bárbaro, una expresión nacional. Como el Agamenón de la tragedia esquiliana, traicionado hasta el crimen por su esposa; Juan Moreira (traicionado también y perseguido por gente de su sangre que traía al Egisto inmigratorio a ocupar su lugar) es el héroe ancestral descendiente directo de Siripo, del teatro argentino.

Pero he aquí que ese héroe, a la vez legendario y real, salta del picadero al escenario y, a medida que el tiempo y la evolución de la literatura teatral lo permiten, avanza modelándose, hacia formas más altas y profundas. Tomará nombres nuevos e indumentarias distintas, pero en el fondo siempre será el gaucho opuesto a un régimen que lo despoja de bienes y derechos, dañado, destruído por la vida sin fervor nacional que lo acorrala en la historia. Sobre estos arquetipos va edificando el teatro nacional su coliseo trágico. Personajes simbólicos que traen al tablado el dolor y la risa, las lágrimas y el canto, no de

pequeñas individualidades, sino del pueblo todo y de la tierra entera nacional.

Pero este teatro en su verdad es amargo, y Buenos Aires (que comenzaba ya a aburguesarse, en su grandeza violenta, de espaldas al país, con los ojos suspensos en el último barco que llegaba de Francia) no tenía en cierto modo por qué mortificarse, puesto que la ciudad se engrandecía a expensas precisamente de los derechos abolidos del gaucho. Su esplendor sin belleza, su esplendor material, irrumpía con la precipitación y la torpeza características del nuevo rico.

Junto a la buena inmigración campesina llegaban a estas playas las novedades de un París decadente. El café concert, el cabaret, el bataclán, todo lo impulsaba, —garantizándolo— al inmundo negocio de la trata de blancas. Esta pobre riqueza de la ciudad crecía, y las viejas casonas con pájaros y flores iban a la ruindad del conventillo.

La juventud porteña, desvelada y marchita, daba sus energías residuales a los deportes del patoterismo. Por las barriadas pobres surgía el guapo y compadre, y la muchacha humilde que se llamaba Esther a la mañana y quedaba bautizada por la noche con el nombre oprobioso de Milonguita. Y de toda esa horrible transformación social se levanta un vaho de vulgaridad romántica que no era sino un mediocre afán literario de parecernos a París en sus debilidades decadentes. Así nacía el tango, que había de ser el alma del sainete, su ruin y vergonzoso ditirambo, para emplear un término de prosapia teatral.

Mientras tanto, se olvida la tragedia del gaucho, que es la tragedia de la tierra misma. Antes la jactanciosa escoba de la civilización se había encargado de arrojar al héroe de la realidad, pero al menos, su símbolo, su alegoría y su significado, sobrevivían en la escena criolla. Ahora la ciudad engrandecida (mejor dicho: agrandada) cambia su brava historia primitiva y brutal, por la anémica, lánguida y deshonrosa historia que va de un cabaret a un hospital.

Con lametable mediocridad de sentimientos e ideas, autores instintivos se ponen a copiar en el teatro la anécdota del tango, que condimentan con el chiste grosero y con el verso cursi, para desembocar en un final burgués "tutti contenti". De suerte que la escena nacional, que hasta Florencio Sánchez, pasando por Granada, venía modelándose en las formas de la expresión más alta: la tragedia, se derrumba de pronto, y se disuelve en la chirle ficción del sainete en el cual se malograrían verdaderos ingenios, reduciendo de paso al silencio y al hambre a los pocos autores insobornablemente enamorados del arte.

Y así es como, a mi ver, el teatro argentino perdió con el sainete la expresión nacional, para pasar a ser la expresión sin belleza, sin poesía y sin profundidad, de lo antinacional de la ciudad. Negación de la tierra, el teatro del asfalto localizado sin color ni sabor por el género chico, no creó un solo tipo nacio. nal, y cuando quiso reconquistar al héroe de la tierra no logró concebirlo en su interior grandeza solitaria. Necesitó del chiripá y las espuelas para con ellos disfrazar el alma de matón de almacén. Porque reconquistar al personaje clásico del teatro argentino no es posible al presente, sin conquistar de nuevo su pasión, su sentido y su significado verdadero. Con un ruido de latas y un tintinear de espuelas no se resarce al gaucho legendario y humano de la grosera desfiguración infligida a su idioma, a sus hábito, a su prudencia y a su tradición. El personaje nacional está adentro, enclavado en la triste historia de la tierra empobrecida, enajenada, entregada, doliéndose con ella de su suerte, no en cuanto signifique una mera desgracia personal, sino en cuanto es la suerte fatalizada de la patria misma.

El teatro argentino no recuperará su expresión nacional apelando a los torpes gauchos de utilería; escarnios de aquel símbolo humano del país que Hernández sublimara en su poema. La recuperará edificando la tragedia argentina sobre la tierra auténtica, en su verdad desnuda y ardiente, en la soledad de sus hombres desamparados y en la poética grandeza de su esperanza.

#### Juan Oscar Ponferrada

### Noticias

N el Teatro Avenida reapareció el 5 de octubre Margarita Xirgú, reponiendo "Bodas de Sangre" de Federico García Lorca. La interpretación adoleció de fundamentales defectos, pues desde la voz de la primera actriz—sin hondura ni carácter— hasta la improvisada labor de todo el elenco, se transparentó la falta de dignidad artística y la indecisión en la puesta en escema, errores que no habían caracterizado siempre a la señora Xirgú. Demás está decir que sería absurdo comparar este espectáculo con la magnifica interpretación que realizó Lola Membrives en el Teatro Maipo hace once años.

En el Teatro Empire inició su temporada, el 18 de octubre, Madeleine Ozeray reponiendo "Martine", de Jean Jacques Bernard, obra poética incorporada al "teatro del silencio". Madeleine Ozeray cumplió con eficacia su labor, dando el justo tono de voz y la sugestión que el personaje requería. Renée Barell, muy bien en su interpretación, y los decorados de Héctor Basaldúa, de líneas sobrias y modernas, colaboraron con verdadera eficacia en el brillante espectáculo.

El 9 de octubre se estrenó en el Teatro Odeón, en versión castellana de Román Vignoly Barreto, el misterio de Paúl Claudel "La anunciación a María", segunda versión de "La jeune fille Violaine". Esta obra fué estrenada, en idioma original, en la misma sala por la compañía Vieux Colombier en 1940. Esta vez, un conjunto de aficionados uruguayos (Teatro Experimental Ars Pulchra) tuvo la responsabilidad de interpretar la magnifica obra del poeta católico. No obstante el entusiasmo de los aficionados uruguayos, es necesario decir que no pudieron cumplir con el esfuerzo que demandaba la tarea de hacer llegar al público la gracia divina de la predestinación, y la poesía permanente de los diálogos. Es una lástima que la obra religiosa de Claudel nos haya llegado por intermedio de un grupo de aficionados y es una lección que deben recoger nuestros elencos profesionales, especialmente los de origen oficial, que tienen el deber de poner en contacto con el público las obras cumbres de la literatura escénica; y, entre ellas, las de Paul Claudel. ¿No es una vergüenza para nuestra cultura que tengan que venir aficionados extranjeros a poner en escena, en lengua castellana, la obra de un maestro de la literatura? ¿Saben las comisiones organizadoras de las temporadas de nuestros elencos oficiales que Paul Claudel es autor, entre otras, de las siguientes piezas de teatro: "L'otage", "Le pain dur", "Le pére humilié", "Téte d'or", "La ville"...?

# LIBROS

### Novela

ASI un cuarto de siglo ha transcurrido desde que Arturo Cancela escribió y puso en práctica el procedimiento de treparse a n sabio eminente para otear desde allí el panorama porteño. De los singulares reflejos y agudas perpectivas que se obtienen desde semejantes mangrullos ha dado a su hora debida cuenta la historia del ilustre profesor Herrlin.

En su última novela de procedimiento semejante pero de perspectiva infinitamente más amplia y madura, (1) el autor incluye una referencia al problema tan singularmente resuelto: "Es la fatalidad de las ciudades edificadas en medio de una llanura, que nunca pueden alcanzar completa noticia de sí mismas, a la inversa de las asentadas en la falda de un monte, desde cuya eminencia es posible abarcarlas en una visión total y penetrarlas a la vez en sus detalles íntimos, con la aprensión simultánea de un Dios...". E insiste en el tema, con conclusiones que permiten atisbar la noble inquietud que, por otra parte, informa lo medular de su obra: "Porque sin conciencia común no hay sentimiento de patria, y nada iguala más el sentir de los hombres que los desniveles de la tierra que habitan".

Con ésto se dice ya que la "Historia funambulesca del Profesor Landormy", sin apartarse en ningún momento de la línea estrictamente novelesca, es decir, sin perder nunca amenidad ni sacrificar a una intención trascendente la lógica continuidad del tema, aporta una visión de Buenos Aires, cuya alta calidad no desmerece, por cierto, del ángulo de perspectiva y donde la agudeza, la ironía y el humor de buena ley, constituyen la aristocrática decoración de una preocupación dramática por la suerte del país. Por lo que se refiere a la magnitud de esta visión, conviene atenerse, como punto de referencia, al ya universal antecedente más arriba citado. Así, si el profesor Herrlin hospedábase en una humilde pensión familiar y su irradiación intencionada, estaba influída por interlocutores horteriles, procuradores de tres al cuarto y políticos de pintoresco tono menor, el profesor Landormy, en eambio, vive en el Plaza Hotel.

Aquí alterna con los miembros de la "Modive" (Monopolio oficial de ilustres visitantes extranjeros), flor y nata de psitacos universitarios, políticos y "jurimprudentes". Dialoga con la generala Gibbons, del Ejército de Salvación; afronta la tremenda facundia de un diplomático salvadoreño; choca con la celosa preocupación democrática y librepensadora de dos senadores entrerrianos, miembros de The London and Gualeguaychú Insurance y de otras empresas no menos civilizadoras. Su órbita de acción se extiende desde el paraninfo de la Universidad hasta el Departamento de Policía; desde el Ta-ba-ris a la Escuela Normal de Lenguas Vivas; desde los recreos del Tigre al viejo teatro de la Opera, cuando actuaba allí la compañía Ba-ta-clán. Mientras de las andanzas del profesor Herrlin, surge la radiografía de una modesta y circunstancial repartición pública, la Defensa Agrícola, de las de este M. Landormy, fluye la síntesis de todo un momento político, institucional y social de la Argentina. Y la mera travesura de entonces se transforma ahora en una disección total y sistemática, que sólo el arte de primera agua del autor, puede contener dentro de los límites de la sugestión imponderable.

¿Será necesario, por lo tanto, señalar por menudo las circunstancias de la obra? ¿Será necesario ponderar el estupendo retrato y biografía del más notorio de nuestros políticos, el mismo que corre ahora en Maroñas el clásico "Exilio", luego de haber agotado las posibilidades de las pistas porteñas, sin que tantos irritantes batacazos lograran jamás la intervención del comisariato? ¿Habrá que destacar su contrafigura, la del "caudillo de Quilmes", cuyo feudo se extiende desde Wilde a la Ensenada y ejerce jurisdicción sobre todas las casas equívocas y todos los redobloneros de Capital y alrededores?

<sup>(1)</sup> Historia funambulesca del profesor Landormy, por Arturo Cancela. Ed. Espasa Calpe Argentina.

Todo ello va ínsito en una obra de esta inquietud, siendo su relieve más o menos cabal, según el talento de quien la escriba. Cuestión que en este caso está fuera de discusión. Porque, pese a su llanura y a la aparente falta de desniveles de su tierra, aquella "conciencia común" que es la médula del sentimiento de patria, actúa ya plenamente en el pueblo argentino. Y todos los elementos de la dispersión y de la deformación nacional, están ya clarificados y clasificados en el archivo de la ignominia. Después de la larga y trabajosa lucha sostenida por el país contra todo ello, documentada en épicas campañas periodísticas, en libros de polémica y de ensayo social y político, llega ahora la flor de todo ese esfuerzo: la proyección en imágenes risueñas y en lances novelescos, de lo que ha sido -y es todavía una tensión dramática de la nacionalidad.

Por ello pues, por la alta calidad de auténtica representación que asume la última novela de Arturo Cancela, -y aun cuando, como queda dicho, sea ocioso y desnaturalizador, detenerse en los pormenores argumentales— se hace necesario destacar una observación, inevitable para quien siga su lectura con la debida identificación cordial. Durante casi doscientas cincuenta páginas de la novela, el lector ha seguido las andanzas del profesor Landormy, sin que en ningún momento, el ilustre visitante haya podido sumergirse, con toda su vitalidad y cordial temperamento, en la vida de la ciudad. Siempre ha interferido, entre él y Buenos Aires, ya el protocolar formulismo de las convenciones; ya la falsa personalidad de quienes andan por la calle y por el aula, con careta de circunstancias. Hasta que los azares de pintorescos lances noctámbulos, colocan al sabio en medio de una patota de muchachos alegres. Y desde el grill-room del hotel, al palco de un cabaret y desde este lugar a una característica garconiere, se le dan las primeras oportunidades para una efusión cabal, para un desborde vital, donde M. Landormy puede actuar sin reticencias, experimentando la flúida voluptuosidad de vivir. ¿ Es que en Buenos Aires sólo se puede lograr plenitud vital orgiásticamente? ¿ Es que sólo dentro de la frivolidad sensual, puede el porteño desarrollar sin trabas su personalidad? ¿Es que en las restante órbitas -en la política, en el arte, en la sociedad- la afectación y la deformación sujetan a los indivduos a actitudes postizas y sin intimidad alguna?

Son éstas cuestiones que tantas veces se han formulado; que han dado lugar a tantas disquisiciones, que su presencia en esta novela le adjudica definitivamente —por si hiciera falta— el sello autenticador de la referencia ("Novela Porteña") con que el autor aclara el título de esta obra ejemplar.

GUILLERMO A. VOSS

### Poesia

L POTRO EN EL VIENTO" es el nombre de un nuevo grupo literario, que aparece integrado en su casi totalidad por firmas inéditas.

El loable propósito, materializado en una hoja de poesía concebida en tono de vanguardia, no puede menos que apartarnos de la mera crítica para saludar solamente la intención inquieta de quienes así mencionan su preocupación por la cultura.

Con "ELEGIA PARA LA MUERTE AMIGA" ya tenemos la primera demostración de la fuerza que anima al grupo de "El Potro en el Viento". Casi inmediatamente después de anunciado, aparece el primer título de la serie de cuadernos, que lleva la firma nueva de Horacio Núñez West.

"Elegía para la muerte amiga" nos da un tono, que el poeta logra y sostiene a lo largo de sus versos con igual ansiedad. Es una continua alabanza a la presencia total y definitva de la muerte.

Se revela así, Núñez West, con una gran sensibilidad poética, capaz de tratar los temas más profundos. Alcanza el clima que se ha propuesto y en él se mantiene con la sola variante de su ritmo, que a veces se alarga en una musicalidad demasiado subrayada.

Necesariamente se nota la dispersión justificada por su juventud, que en poesía llega a ser infancia. Queda, entonces, una promesa con adelantos de realidad a solo que el poeta madure su expresión y recoja esa lluvia, un poco desordenada, de sentimientos poéticos, en la serena quietud de su lago interior.

La belleza y profundidad de los tres versos iniciales de la Elegía para la muerte amiga, no pue-

den pasar por alto en este comentario. Enciérranse en ellos toda la fuerza de una plegaria, y podrían solos aceptar la responsabilidad del tí-

> ¡Ah!... si no estuvieras tú; allá donde no llegan las palabras y el silencio es perfecto.

La melancolía se queda en ellos absorta ante la gran esperanza, y todo cae en su órbita y se adormece por la fuerza del silencio perfecto... Por eso que la "Elegía" puede comenzar y terminar con esc terceto, sin querer desmerecer con ello el verdadero valor que existe en la obra integra.

Complétase este cuaderno con un poema, "Meditación", de distinto carácter que el anterior. En él, si bien se sigue afirmando el valor poético de Núñez West, existe un tono tal vez un poco filosófico, una contradicción con aquella delicada tristeza que nos mostró en la "Elegía". Aquí, cierta amargura se sale de su prisión necesaria, y está ausente el tamiz poético, que el artista debe tener siempre en sus manos, listo para suavizar la inconsciente, y a veces lógica, dureza de palabras y conceptos para que todo llegue al poema con verdadero carácter. Como poesía.

SAUL MOURA HUERGO

### Biografia

A Editorial Poblet ha publicado en su colección "Vidas ejemplares de la Cristiandad", primorosamente impresa, la obra de Jorgensen, Catalina de Siena.

El autor de la muy difundida "Vida de San Francisco", nos reconstruye minuciosamente en esta nueva producción, la de la santa de Siena. Divide el libro en tres secciones tituladas: La soledad; Imitación de Cristo y La Corona de Espinas. Cada uno de estos títulos sintetiza lo característico de la vida de Catalina durante un largo número de años.

La parte inicial transcurre desde la primera visión a los seis años de edad, en 1352, hasta su desposorio místico con Jesús, el 2 de marzo de 1367.

Jorgensen va reconstruyendo vivamente el hogar, la ciudad, el ambiente material y espiritual en que se movía la santa. Va pintando su gradual ascención hacia Cristo. Sus primeras visiones, sus aspiraciones, su recepción del hábito de "mantellata''.

La segunda parte, la imitación de Cristo, relata la vida de Catalina desde el año 1367, en que llega a la mística unión con Cristo, hasta su estigmatización en el año 1375.

Después de sus bodas, Catalina es llamada por su Divino Esposo para iniciar una nueva vida, de amor al prójimo, para iniciar su apostolado en el mundo.

Este segundo período es para la santa sienesa intenso en obras. Su acción no conoce fronteras. Es una época de ataques, de acusaciones. Inicia su lucha política y se adhiere a la cruzada convocada por Gregorio XI.

El título de la tercera parte, La Corona de Espinas, nos indica el sentido de los últimos años de la vida de la Santa. Es un lustro de infatigable actividad apostólica, al que pone fin la muerte de Catalina, acaecida el 29 de abril de 1380.

Jorgensen ha pintado magistralmente la figura de la Santa de Siena, el ambiente en que actúa; ha señalado sus obras, sus ideas, su misión apostólica. A través de un denso volumen la palabra del gran escritor católico es un mensaje de piedad "en medio del estrépito de las armas"...

P. C.

#### FERENC

- El sentido nacional en nuestra literatura. (Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires. Tomo XII, No. 45-43).
- El teatro y la expresión nacional ("Sector"), Bue-nos Aires, noviembre de 1942).
- La pintura de Cézanne ("Espuela de Plata", La Habana, octubre-noviembre de 1939).
- El drama y la música. (Introducción a la conferencia pronunciada en la Universidad de Yale, en marzo de 1930, incluída en "El libro de Cristóbal Colón". Editorial Losada. Buenos Aires, 1941).
- Para una metafísica de la pampa. (Publicado en 1938). "El jardín del Señor San Francisco". ("Confortantes y prodigiosas historia del poeta Jerónimo Esteban Malánik". Edición del autor, Buenos Aires, 1938).
- De la patria joven. ("Odas para el hombre y la mu-jer". Buenos Aires, 1929. Del alegre destierro. (So-netos a Sophia y otros poemas". Buenos Aires, 1940). La poesía de Leopoldo Marechal. ("Revista de Indias". Madrid, año IV - 43 No. 14).

LIBRERIAS MARTIN FIERRO: Al servicio de la cultura argentina Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

A DE SELECCION . ENCUADERNACIONES DE LUJO . GALERIA DE

ART

3 0

GALERIA

101

ENCLADERNACIONES

z o

DE

CONES



NA librería de formación integral argentina y americana. Sólo obras de valor universal y perenne. De exaltación de la Patria, en su tierra, su historia, su estirpe, su cultura. Contra la perversión y desorientación de la inteligencia y las costumbres.

0 6

Esperamos su visita, su apoyo, su amistad...

# hartin FIERRO S.R.L.

AVENIDA CORRIENTES 465 - Bs. AIRES
U. T. 31 RETIRO 2210

### BOLSA DE LIBROS - PEDIDOS Y OFRECIDOS

# ANTOLOGIA

Publicará una sección de libros raros, antiguos y ediciones agotadas

NECESITO
OFREZCO
Nombre
Dirección
U. T.

Remita esta boleta a "Librerías Martín Fierro", Av. Corrientes 465 - U. T. 31-2210

### BOLETIN DE SUSCRIPCION A "ANTOLOGIA"

Sírva <mark>se</mark> suscribirme por un año (12 nú	meros),	comenzando
desde el número , a ANTOLOGIA,	a cuyo	fin le envío
\$(		
por		
a de		de 194
Nombre		ASSESSED
Dirección	harolija.	
Ciudad o Nación		
	Onny ()	