

F A

B U

L A

1

F A B U L A

Cuadernos de literatura y arte

Director: MARCOS FINGERIT

EDITORES: JUAN FILLOY, EMILIO PETTORUTI,
MARIA ADELA DOMINGUEZ, EMILIA
A. DE PEREYRA, MIGUEL ANGEL GOMEZ, TOBIAS
BONESATTI, RICARDO E. POSE, REYNALDO D'ONOFRIO
BOTANA, ADOLFO BIOY CASARES, ARTURO HORACIO
GHIDA. — IMPRESORES: ZANETTA HERMANOS.

SEPTIEMBRE - OCTUBRE
LA PLATA

1936.
ARGENTINA

Toda correspondencia a
Calle 60 N°. 320-La Plata
A R G E N T I N A

C O N T I E N E :

- Albert Thibaudet y la crítica socrática
Arturo Horacio Ghida
- Notas sobre la poesía de Reverdy
Jorge Carrera Andrade
- Un artista argentino en Milán
Marius Ledda
- Corre la sangre
Miguel Angel Gomez
- Signo de la rosa
Maria Adela Domínguez
- Poema para la espera de Therese Vening
Ricardo E. Pose
- El compositor y su verbo estético
Honorio Siccardi

Fuera de texto

DIBUJO de *Emilio Pettoruti*

ALBERT THIBAUDET Y LA CRITICA SOCRATICA

CRITICAR significa comprender y valorizar. Para comprender y valorizar las creaciones estéticas debe establecerse previamente una relación de simpatía entre nuestra sensibilidad y el espíritu que expresan. Sólo animados de un generoso sentimiento de amor podremos irrumpir en el paisaje de vivas correspondencias, en la arquitectura de símbolos, imágenes y voces secretas, maduras de misterio, donde lo bello recata su íntima esencia. El tránsito ascendente, a través de instancias sucesivas, que se inicia en el moroso deleite y culmina en la distinción intelectual, constituye la ruta más propicia para aprehender el contenido último de la obra de arte y adentrarnos en su clima de magia, en la lejanía señera de su sombra y su luz. La proyección del objeto en la sensibilidad es el primer grado de la experiencia estética. Luego interviene la inteligencia, que conduce a formular juicios de valor, y la actitud receptiva se transforma entonces en actitud reflexiva, en ademán crítico. No se trata de la disyunción de un proceso en etapas autónomas, sino de un acto de conocimiento cuyos instantes se complementan. Puede, sin embargo, prevalecer la sensibilidad o la inteligencia. Y según prive aquella o predomine ésta, el crítico será impresionista o dogmático. France se opondrá a Brunetière. ¿Cuáles son las funciones de la crítica dogmática? En su "Physiologie de la critique", Albert Thibaudet las sintetiza en agudo escorzo; consisten en juzgar, clasificar y explicar. Labor de profesores y catedráticos, de gente acostumbrada a recorrer los caminos seguros del pasado, que se solaza con los firmes y objetivos relieves de lo vetusto, pero que ignora los descubrimientos y traviesas recompensas que el presente — sinuoso, móvil y cambiante — ofrece a la inquietud de la aventura.

La expresión "crítica dogmática" encierra una antinomia, es paradójal y contradictoria en un sentido profundo. El dogma involucra una idea de imposición, de orden, de mandato, de algo que obliga coercitivamente, no por virtud de un espontáneo movimiento de adhesión. Y si es aplicable, por su virtualidad instrumental, en la esfera de la acción, la naturaleza de la experiencia estética — contemplativa y desinteresada — no se aviene con él. El dogma se opone sustancialmente a la idea de crítica, que nace cuando la duda insinúa sus interrogaciones, y al pensamiento ingenuo sucede la reflexión escéptica, que no se conforma con el aparecer de las cosas y persigue su auténtico ser. El crítico dogmático presume de dueño exclusivo de la verdad y se erige en prescindible mentor del artista. Le enseña las reglas de los géneros en los siglos clásicos o las leyes de la evolución en los días de oro del positivismo. Mientras, la belleza asume nuevas y virginales formas. ¿Será, acaso, más fecunda la tendencia impresionista? "Toda crítica, aun la más impersonal, aun la más objetiva, es una impresión", escribe Azorín. Cierto. La individualidad, la psicología, lo que en la jerga técnica se llama "ecuación personal" dan tono y color a las interpretaciones de los exégetas. Pero ¿hasta qué punto es admisible la impresión como medida de valores? El método de la crítica impresionista conduce a la atomización de la crítica, a una heterogeneidad infinita de gustos irreductibles, y a la imposibilidad de instaurar un orden. La crítica presupone una impresión personal, mas no se detiene en ella. La esclarece en un esquema de conceptos. Aunque arraiga en el gusto, se objetiva en el juicio.

Dice Thibaudet que los tres momentos del proceso crítico estriban en gustar, comprender y crear. Se gusta con la sensibilidad, se comprende mediante la inteligencia, se crea cuando el intérprete o crítico, inspirado en sentimientos de amor o amistad, logra identificarse con el principio genesiaco de la obra de arte. Thibaudet, fiel a su bergsonismo, habla de una coincidencia en la duración. La crítica, pues, debe ser verificada desde dentro de la creación artística. Adriano Tilgher, en su *Estética*, apunta comentarios sagaces al respecto. "Ante todo — ex-

presa — el crítico asume conciencia de la idea central de la obra de arte, la vive y transformado en artista juzga si la ejecución dada por el artista a esa idea corresponde a la ejecución que ésta exigía. La conciencia crítica es, pues, dinámica y creadora". Thibaudet señala diferencias entre la construcción y la creación en crítica. La primera es preferentemente lógica, racional; la segunda continúa la obra de arte, con su propio ritmo, con su fluir vital, con su misma potencia irradiante. Y así, en el *Fedro* de Platón — paradigma de crítica creadora, según nuestro autor — del plano retórico se pasa al dialéctico y, por último, al del mito filosófico. Más que una realidad histórica la creación en crítica constituye una posibilidad, una meta, un camino a seguir. Su punto de partida lo da la duda, la raíz problemática, el signo socrático. La mayéutica comenzaba con un diálogo de contrarios para finalizar en la armonía de un monólogo de voces distintas, en que tesis y antítesis se confundían en la síntesis creadora. Sócrates fecundaba las almas desde dentro, incorporándolas a su propio pensamiento dialéctico. Y Thibaudet, el relativista, el superador de todo dogmatismo, el crítico lírico — al decir de Valéry — es una especie de Sócrates de las letras. Hunde su pupila zahorí en los libros, los autores, las escuelas e ilumina con resplandeciente luz conceptual su milagro recóndito de belleza y misterio. Y su "Mallarmé" demuestra cómo, ante el doble apremio de la dialéctica sutil y el depurado gusto, la esencia poética se torna inteligible y los más abstractos dones del poema pueden correlacionarse con las corrientes literarias tradicionales.

ARTURO HORACIO GHIDA
La Plata. 1936.

NOTAS SOBRE REVERDY

UNA casa entre los árboles, el viento que suena su cuerno, la sombra del muro, los signos del cielo, los seres vagos de la noche: este es el mundo poético de Pierre Reverdy. No hay movimiento del horizonte, ni maniobra del aire, que se escapen a los ojos de este contemplador siempre alerta, de este obstinado testigo del más recóndito vivir de las cosas. Su poesía es una fina red con la que hace su pesca inmaterial, de la que no se salvan ni esos grandes peces verticales que son los fantasmas. Una redada le es suficiente para atraer a la tierra las campanas y los pájaros —chorreantes de cielo—, las sombras que se esconden en los espejos, las palabras y los cuerpos ridículos de los espíritus: todo un botín de maravillas.

Pierre Reverdy es uno de los grandes poetas de nuestra época. "La plus grand poète actuellement vivant", afirman André Bretón, Louis Aragon y Philippe Soupault. Esta opinión no es sólo de los surrealistas. También el gran público francés empieza a considerarlo así y a preferir su lirismo cordial, hecho de realidad y de misterio, a la nueva retórica valeryana.

El calor de humanidad, de vida dura y sencilla, que sube de la entraña de la obra de Reverdy, lo sitúa de modo ejemplar en medio del tiempo presente, participando del gozo y del dolor colectivos. No canta las mitologías agonizantes, ni se viste de ropajes místicos: es su voz la pura y simple poesía que se escapa del vivir ordinario —y a la vez misterioso— de los hombres.

No llega aún Reverdy a la cincuentena. Acaba de cumplir cuarenta y siete años de edad. Un día 13 —fecha grávida de augurios— del mes de Setiembre de 1889, nació el poeta en una

vieja casa de Narbonne. Su niñez sin alegría transcurrió entre el colegio y la vida difícil. El mismo lo dice ahora, revisando con mirar melancólico el pasado: "Études au collège de cette ville. Mauvaises études, triste ville". No cabía ese espíritu en el cerco limitado del horizonte natal, y a los veintiún años, ordenando su equipaje de sueños, abandonó la ciudad de sus padres con rumbo hacia París.

El aprendizaje de sufrimiento, las tremendas ligaduras de la realidad ataron momentáneamente a este nuevo forzado. Mas, en un lustro de silencio y de sombra, se ejercitó para el definitivo salto hacia la luz; y así, en 1915, apareció en los escaparates de las librerías su primer volumen: "Poèmes en Prose". Y luego, año tras año, "La Lucarne Ovale", "Les Ardoises du Toit", "La Guitare Endormie", "Self-defense", "Etoiles Peintes", "Coeur de Chêne", "Cravates de Chanvre". Toda una ascensión gradual hacia la plenitud, o mejor dicho hacia la perfección. Una escala cuyo más alto peldaño es "Les Epaves du Ciel", compilación publicada por la N. R. F. (Nouvelle Revue Française) que agrupa bajo sus tres letras simbólicas los nombres más representativos de la nueva poesía.

Los soportes principales de la construcción literaria son la invención y la técnica. ¿Qué inventa Reverdy en sus libros? Un mundo misterioso que se agita en las fronteras del sueño. Un mundo apenas entrevisto a la hora en que la oscuridad se descubre como una cortina, y seres impalpables —acaso únicamente pensamientos del contemplador alucinado— se animan y viven un mundo en oculta correspondencia con los afanes de los hombres. Espíritus oscuros, espíritus ligeros y luminosos, pueblan la creación reverdyana. Espíritus naturales que se mueven en un plano distinto al de los ángeles de Cocteau o de Max Jacob, pues no es su patria el cielo sino la tierra pesada: las puertas, los muebles y los rincones en que habitan, el viento y el caballete del tejado en que cabalgan.

J O R G E C A R R E R A A N D R A D E
En Le Havre - Francia. 1936.

UN ARTISTA ARGENTINO E N M I L Á N

JUAN Bay, pintor: cuadros y dibujos en el Castillo Sforzesco, en el Municipio de Milán, en la Galería de Arte Moderno y en colecciones privadas.

De este pintor argentino de vanguardia aprecio su inconstancia por entero española. Bella y peligrosa dote. Pero Bay, además, a la fertilidad une el equilibrio y la rara facultad de realizar siempre. Y esto le salva.

En las 57 pequeñas obras que ha enviado no hace mucho a Pettoruti para organizar algunas muestras en la Argentina, se puede advertir con evidencia cuan complejo e interesante es vuestro inquieto y talentoso compatriota. La "Náyade azul", acuarela audaz y bellísima, es bien diversa, en los designios, de "Bethsabé", y no obstante se nota la misma **mano inconstante** creadora. Magnífico signo este, dado que aquí se halla el hombre nacido para el arte, el hombre de fuerte imaginación.

Pues que la pintura es color, Bay es un colorista original y violento que arriba al arbitrio matemático del número tres. Los números pares no son hechos para su pintura: su pintura es revolución. En su estupendo cuadro "Milonga", que hoy pertenece a una colección privada, la nota azul del pantalón del peón a la izquierda, el amarillo de la camisa y el negro del pantalón del peón a la derecha unidos al blanco intenso del caballo en el centro, alcanzan una poderosa e inusitada sonoridad de síntesis cromática.

En "Descanso en la pampa", obra muy sugestiva y brillante, Bay regresa al super-realismo de la náyade azul y verde, con los "desequilibrios equilibrados" tan característicos en él. Jamás se vió un caballo rojo de espesa crin amarillo cadmio, sin

embargo aquí está muy bien. Está muy bien por una razón esencialmente pictórica, hartamente diversa de la razón del objeto natural. Me explico: de la apariencia del objeto, no del objeto en sí. De modo que, pintando un caballo rojo, él se ha puesto frente a un problema y ha sabido resolverlo con un sentido de equilibrio sobresaliente, lo que se advierte a primera vista en el tono negro del caballo de la izquierda, en el azul del pantalón y en el blanco de la camisa de "El arreador" a la derecha, no sólo en el gris del tronco del árbol sobre el cual se halla sentado éste: todas notas plásticas y espaciales de gran vigor y brillo, dentro de la línea libre y viva.

De menor relieve es la obra "Cosecha de papas", hoy propiedad del Municipio de Milán. Por cuanto me hace pensar en Van Gogh, sin serlo, ésta pintura me complace mucho por sus finas entonaciones amarillas, de una transparencia cristalina y mesurada.

Notables de color y de composición son, también "Aldeanías" y "Lavanderas" — ésta última existente en el Museo de Arte Moderno — mientras entre los dibujos veristas (los dibujos libres de trazo son todos palpitantes y enérgicos, como lo son igualmente las acuarelas, los pasteles y algunos ensayos abstractos) opto por la acertada cabeza a sanguina de su hija Mirella, de dibujo movido y docto.

No me queda más por agregar sino que Bay, pintor arbitrario, pasional y violento, no ama las treguas. Por naturaleza, él "quiere y puede", en mérito a su capacidad intelectual de primer orden.

Juan Bay crítico, escritor de arte, es observador audaz, culto, agudísimo y profético. Tiene todas las aptitudes necesarias para llegar muy alto, aún en este campo hartamente difícil. Tan difícil, que los grandes críticos de Europa se cuentan con los dedos de una mano. Pero sea como pintor o como crítico, su meta es siempre París.

M A R I U S L E D D A
Milán-Italia. 1936.

Traducción de Marcos Fingerit.

CORRE LA SANGRE

a Rafael Alberti.

CORRE la sangre, sorda,
sin riberas que enfrenen su destino,
colgando en las alcantarillas sus violentas hilachas,
royendo los antiguos acueductos adonde llega despeinada de odio,
arrastrando consigo su posada,
allá en Toledo.

Y corre sordamente por España,
remontando el verano,
como un toro ensoberbecido de muerte
con adelfas adentro de las heridas,
entre piedras que muerden los agonizantes como calcinadas
[flores de yeso.

La veo por Granada
donde lo eterno se abandona al olvido,
donde la carne es quebradiza,
labrando ásperas telas con su peso despavorido,
con el paso caliente en largas cataratas
que otros ángeles lloran, verdaderos.

Se que me está doliendo,
pero corre a recobrar su cauce de belleza
a la libertad popular —la plenitud del hombre—
hasta lo que sigue cantando a pesar de los huesos.

M I G U E L A N G E L G O M E Z
Buenos Aires. 1936.

SIGNO DE LA ROSA

EN los desdibujados perfiles de la niebla
se acentúa la rosa de cristal,
hay una pura evasión de luna entre las aguas
con la ambición perenne de la tierra en el mar.

Yo giro por la voz imprecisa
para ubicarla en signo de palabra o de ser,
más allá de mí misma,
más lejos todavía del origen y el nombre
—acaso donde llegan los círculos del aire
o donde crece el suceso extraño de las horas. —

Ignora mi presencia de sueño,
ella sabe la atmósfera vital de mundos ciertos,
mundos en los que se desvanece la actitud de los árboles
y se torna el silencio verde canción de luz.
Las piedras, los ecos, tienen su visión precisa
(y el viento mismo sabe rumor de soledad).

Pero yo tengo un ágil sonido de mañanas
y mi mar es el suyo.
El se abre a la diluída emoción de mi tiempo,
su huella no es siquiera la que raya en las aguas
ese recuerdo agudo de las flores del vidrio,
y las arenas que nacieron para algún rastro
olvidaron el nombre y el lugar en su orilla.

Su agonía terrestre tiene un margen de vida,
y la vigilia absorbe un calor redivivo,
pero mi cuerpo toma avidez de vacío
para lograr su signo de palabra o de ser.

M A R I A A D E L A D O M I N G U E Z
Córdoba. 1936.

POEMA PARA LA ESPERA
DE THERESE VENING

THERESE VENING: De Pont l'Abbé, Bre-
taña. Esperó durante 58 años el regreso de
su novio, Paul Treguiyre, para casarse con
él, que había partido en 1842 a bordo del
bergantín "Ferrec" en dirección a Newfoun-
land. Desde entonces nada se supo del via-
jero, hasta el año 1900 en que regresó a su
aldea natal para contraer enlace con The-
rese, que había cumplido 79 años.

TUS brazos extendidos
Se cansaron de sostener las manos abiertas
Deshojando inútiles ternuras.
Tus labios se cerraron,
Cansados de pronunciar su nombre
En inútil llamada.
Pero no hubo cansancio en tus ojos,
Ni se selló la fuente de tu esperanza aguardadora.

Tus ojos miraban el mar, a lo lejos.
Y la mirada era continuo retorno al horizonte
Tragador de navíos.

Y tú esperabas, Therese Vening.
Tú esperabas:
"Un día volverá,
Un día la proa viajadora
Quebrará la línea dormida del horizonte,
Y él vendrá."
"Cielo y mar se unirán, en nuestras manos juntas,
Habrá silencio de noches estrelladas, en los labios.
Y posarán su vuelo en nuestros hombros
Las caricias que surcaron el viento."

Tú esperabas, Therese Vening.
Tú esperabas.
Constancia aguardadora
Nutrida en la corriente firme de tu esperanza.

Y un día,
Un día hubo eclosión de mástiles
Sobre la línea dormida del horizonte.
En el asombro de tus ojos
Blancas velas se abrieron al viento
Como pétalos viajadores.
Y Paul Treguiyre cerró en el puerto final de tus brazos
Su cansancio de mares.
¡Paul Treguiyre!

CAMPANAS nupciales de Bretaña
Cantaron para tí, Therese Vening!

Y hubo canto de alondras.
Aleluyas.
Ritmo de pájaros.
Golondrinas viajeras, en la luz.
Música de mar durmiéndose en la brisa.
Azahares.
Flores blancas.
Y ojos asombrados vieron a tu esperanza aguardadora
Plasmarse en tu sueño realizado.

¿Y Paul Treguiyre lo supo Therese Vening?
¿Lo supo Paul Treguiyre?

Que tú entregabas tu esperanza niña,
Cuando cielo y mar se unieron
En vuestras manos juntas.
Cuando hubo silencio de noches estrelladas, en los labios.
Y posaron su vuelo en vuestros hombros
Las caricias que surcaron el viento.

R I C A R D O E. P O S E
Buenos Aires. 1936.

EL COMPOSITOR Y SU VERBO ESTETICO

EL compositor no combina palabras, sino sonidos.

Sus pensamientos, aunque resulten una expresión estética nueva, pueden ser de gran claridad musicalmente y no presentarse bajo un aspecto que pueda vertirse bien con palabras.

Eso es lo más corriente. Y se debe a que el órgano de la realización estética musical no es la imagen, ni le sirve en gran manera el mundo retórico en general. De modo que su actividad casi exclusiva está en disponer los sonidos en una forma que lo satisfaga.

La selección de los materiales que la obra necesita, el tipo de música en relación con el instrumento, el carácter de las frases supeditado al momento en que aparecen y éste a la totalidad de la obra; la masa sonora referida a la importancia y dimensión de la composición; el ritmo, la melodía, la armonía, el timbre equiparándose en sus funciones diferenciadas pero coherentes en sí y simultáneas en su aparición pero fundidas en el pensamiento ordenador, constituyen un fondo estético inalienable que reverdece en moldes más amplios el concepto de euritmia (porque a través de todas las innovaciones sólo queda lo clásico— lo clásico de lo romántico, lo clásico de lo moderno y lo clásico de lo clásico—) y que es la preocupación de todos los compositores desde el Renacimiento, el momento en que la música adquiere extraordinario impulso en la polifonía y en el teatro; por la construcción de nuevos instrumentos y la normalización de la técnica; por la exhibición pública de las obras encerradas en las cortes; por la creación de nuevas formas; por la invención de los caracteres movibles para la impresión.

La expresión y las formas siempre han estado supeditadas a los recursos que los materiales ofrecían pero éstos también

deben su creación o sus modificaciones a necesidades expresivas de cada época.

Pero si se observa profundamente, se llega a la conclusión de que la historia de la música no tiene más que una continua evolución ascendente.

Hay períodos que transcurrieron atendiendo a una sola agregación técnica y dando obras inferiores a las de una época anterior, pero que eran indispensables para el progreso ulterior del arte.

Cada una de esas conquistas, la creación de un instrumento, de una forma o de un estilo, nunca fueron valorados en lo que realmente aportaron y todo lo que en su tiempo se dijo es menguado o exagerado y con más frecuencia es una desviación debida a los múltiples factores de otro orden que moldean el pensamiento del escritor.

El músico es un intuitivo, por eso suele proceder auxiliado por anuncios interiores que no sabe traducir al lenguaje corriente, y por eso generalmente calla las palabras y dice en sonidos musicales.

Se refracta en él el proceso de las épocas; la camerata fiorentina crea el melodrama creyendo reconstruir la tragedia griega; Wagner perjudica su obra musical con su literatura.

La música sigue su evolución; los músicos van marchando sobre una ruta que fatalmente les corresponde y que sienten más que comprenden.

La evolución, en conjunto, se produce como ignorada por los mismos que la realizan. Hay algo de la inteligencia de las flores, como la entiende Maeterlinck, en la intuición del artista.

Pedirle que explique su estética es asunto vano. El caso reciente de Strawinsky lo demuestra.

Como es inútil dirigirle consejos o advertencias indicándole qué suma de conocimientos técnicos requieren sus formas de expresión. Y como es estúpido exigirle que desconozca la raza que vive en él o se dedique a comentar el folklore.

El que no sepa sin saberlo, qué es lo que debe abordar en la composición, no puede esperar de saberlo sabiéndolo o porque se lo digan.

Toda la estética es encontrarse.

El uso del ritmo negro, la vuelta a Bach, el folklore, la música a programa, es lo contingente.

Además puede ser un elemento exterior para estimularse. Unos necesitan los doce tonos, otros los cuartos o sextos de tonos, algunos ciertos cuadros a la vista y otros el café o el cigarrillo.

Esto no es dirigirnos a la psicología, sino a la estética misma.

Sin embargo, aparte esos alicientes, sean o no parte de la forma, ellos pueden no existir en quien creía emplearlos y viceversa, porque el timón que guía el bote del compositor es siempre oculto para él.

La utilidad que el compositor extrae de sus especulaciones filosóficas es la mayor agilidad mental.

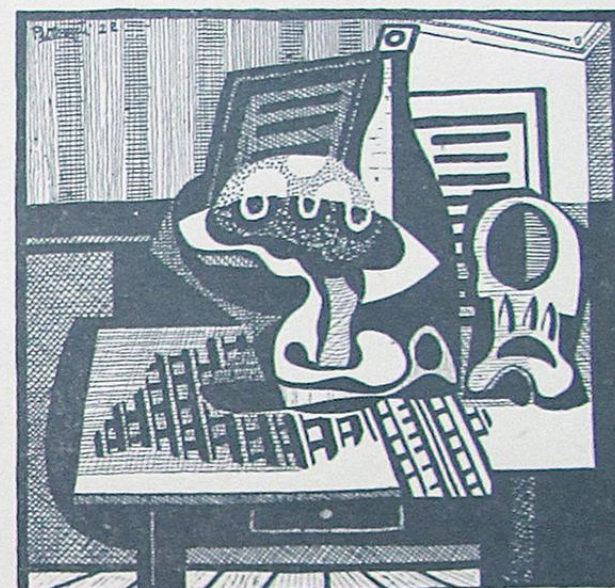
Tanto valdría que jugara al ajedrez, por el beneficio que obtiene en igual sentido.

Y en cuanto a lo que el público aprovechará con las declaraciones será el interés que ellas puedan provocar para oír la obra.

Porque todo lo que se sabe es todo lo que se ha oído.

Saben más música las razas que la han ejercitado más y aunque no son las que más hablan de música, son las que más cantan.

H O N O R I O S I C C A R D I
Lomas de Zamora. 1936.



DIBUJO
EMILIO PETTORUTI



¡ Gas !

*MEDITE UD SEÑORA
SOBRE TODAS LAS GRANDES
COMODIDADES Y ECONOMIA
QUE LE PROPORCIONARÁ ESTE
MODERNO COMBUSTIBLE...
...y adquiera con toda
clase de facilidades
nuestros artefactos*

PIDA INFORMES

COMPANIA DE GAS DE LA PLATA
DIAGONAL 80 830 E - EDIFICIO CAE - UT. ROCHA 598 X 379

CONTRA

- La Muerte
- Un Accidente
- Un Incendio

Protéjase con una
Póliza de Seguros
que sea una Absoluta

GARANTIA

HAGALO EN

"La Franco Argentina"

COMPANIA DE SEGUROS

Fundada en el año 1896

Agencia en La Plata: 43 N° 315

Inspector General: Francisco Trepicchio

El Analfabetismo es un Flagelo Social

●

Combatir el analfabetismo
es luchar por la salud
espiritual de la nacionalidad

●

LA CONSIGNA PERMANENTE
DE TODO HABITANTE ES:

Contribuir a la lucha contra el anal-
fabetismo apoyando la obra de la

DIRECCION GENERAL DE ESCUELAS

DE LA

PROVINCIA DE BUENOS AIRES

●

Combatir el Analfabetismo es hacer Patria

CÓMO ORGANIZÓ LA CAMPAÑA CONTRA EL ANALFABETISMO LA DIRECCIÓN GENERAL DE ESCUELAS DE LA PROVINCIA

●

Haciéndose eco de la campaña resuelta por el Consejo General de Educación para combatir el analfabetismo en la Provincia, el Director General de Escuelas, Dr. Rufino T. Bello, dispuso el nombramiento de una comisión central encargada de realizarla, constituida, bajo la presidencia del Inspector General de Escuelas doctor David Kraiselburd, por las inspectoras seccionales de La Plata señoras Angélica T. de Lasarte y Angela Giglio de Cufre, las directoras de las Escuelas 1, 13 y 15 de La Plata señorita Blanca Lapadu, señora Carolina M. de Costa y señor Adolfo Montenegro, respectivamente; el director de la Escuela 5 de Chivilcoy, señor Eduardo Fagnani, el director de la Escuela número 1 de Merlo señor Domingo Sica, y el director de la Escuela 1 de Moreno señor Rigoberto Segado.

Entre las medidas adoptadas por esta comisión, se cuenta un censo de analfabetos comprendidos en la edad de 8 a 45 años, tarea encomendada a las docentes dentro del radio de sus respectivas Escuelas.

Las comisiones vecinales han apoyado esta campaña, propendiendo a su éxito.

Por otra parte, la comisión central ha llevado a efecto una intensa propaganda de conferencias radiotelefónicas a cargo de un núcleo destacado de educacionistas; organizando también en todas las localidades del interior de la Provincia actos públicos, y extendiendo los alcances de la campaña mediante diversas formas de publicidad.

La campaña ha merecido el auspicio general por su índole benéfica para la sociedad y la cultura.

ZANETTA HERMANOS

TALLERES GRAFICOS

- LINOTIPIA
- REVISTAS
- FOLLETOS
- IMPRESIONES EN GENERAL
- FABRICA DE LIBROS EN BLANCO

CALLE 8 N.º 820-22 ● U. T. ROCHA 1418
L A P L A T A

FABULA

Cuadernos de literatura y arte

Director: MARCOS FINGERIT

●
Toda correspondencia a
Calle 60 N.º. 320-La Plata
A R G E N T I N A

●
Seis números ordinarios y tres especiales . . . 3 pesos en Argentina
4 pesos argentinos en
América y Europa.

●
FABULA publicará en cuadernos especiales inéditos de nuevos escritores argentinos, americanos y europeos.