

# un andén

Córdoba. Año 1 N°3 \$ 6000

para la cultura



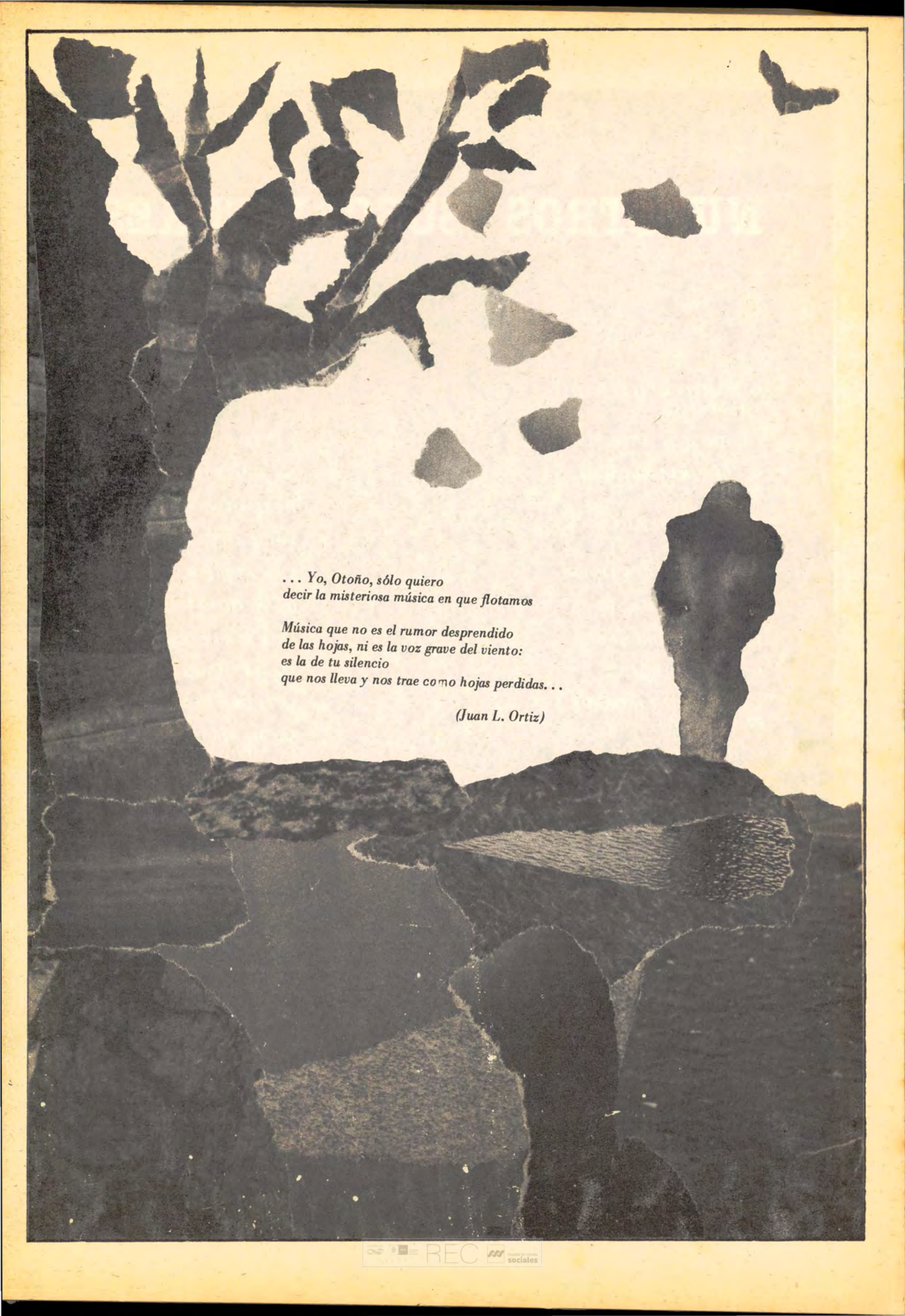
# maría j. stímolo

REPRESENTANTE DE: **GREFAR S.A.I.C.**

COMPANÍA GENERAL DE REFRACTARIOS DE LA ARGENTINA

CERAMICA OLIVOS S.A.I.C.

Depto. Cerámicos - 4º Piso - Of. 23  
Mendoza, Cdo. T.E. 37418 - TLX. 51847  
(Código 15.000)



*... Yo, Otoño, sólo quiero  
decir la misteriosa música en que flotamos*

*Música que no es el rumor desprendido  
de las hojas, ni es la voz grave del viento:  
es la de tu silencio  
que nos lleva y nos trae como hojas perdidas...*

*(Juan L. Ortiz)*

# NUESTROS SUSCRIPTORES

*Sr. MARTIN GUILLERMO  
AMENGUAL*

*Lic. JORGE N. ANDRADE*

*Sra. BEATRIZ BRANCHI  
Pintora*

*Sr. SAUL ALBERTO  
BRASLAVER*

*Sr. ARNALDO CORTIGLIA*

*Sr. JULIO P. CROCEL*

*Sr. RAUL ANDRES EGEA*

*Sr. ROGELIO EGEA*

*Sra. BEATRIZ ESCOBAR  
DE ESPINOZA*

*Sr. JUAN ESCOBAR*

*Sr. JORGE LUIS ESTEVÉS*

*Sra. RUTH FERRONI DE  
FANTINI*

*Ing. EMILIO GARLOT*

*Dr. OSVALDO M. GARCIA*

*Ing. JUAN CARLOS LARSSON*

*Cdor. FIDEL MANZUR*

*Ing. HECTOR MARTIN*

*Lic. ELSA DE MRAD*

*Sra. ANA MARIA OLSACHER*

*Sr. PEDRO RENELLA*

*Sra. MARIA EMILIA S.  
DE RICHARD*

*Sra. MARIA J. STIMOLO*

*"LA TASCA"*

*Sra. SONIA L. DE RODRIGUEZ  
ARAYA. Galería "Menéndez Pidal"*

*MARTIN LUNA - JORGE LESTA  
SEGUROS GENERALES*

*JUAN EMILIO GABERIONE Y  
ASOCIADOS*

*DARIO MARTELL PUBLICIDAD*

Quienes deseen participar de una **Suscripción anual especial** podrán solicitar la invitación correspondiente en Av. Colón 184; 10° Piso, Of. 6-7 - Córdoba o Casilla de Correo 980. CORREO CENTRAL. 5000 CORDOBA.



**DIRECCION**  
Lic. Gustavo Santos

**SUBDIRECCION**  
Lic. Miriam Crocstel  
Daniel López

**REDACCION**  
Lic. Susana Acedo  
Cristina Romero

**ARTE Y DIAGRAMACION**  
Daniel López  
Héctor Navarrete

**RELACIONES PUBLICAS**  
Roxana Patiño

**SECCIONES**  
Lic. Graciela Frega (Letras)  
Roxana Patiño (Ciencias)  
Lic. Carlos Posadas (Bibliográficas)  
Lic. Arturo Borio (Cine)  
Lic. Patricia Rennella (Plástica)  
Prof. Roger Maldonado (Historia)  
Lic. José L. Bigi (Teatro)

**Colaboran en este número**  
Beatriz Aranda, Prof. Mabel Brizuela,  
Olga Fernandez Latour, Prof. Noemí  
Gasse, Juan José Gorasurreta, María  
Rosa Grotti, Prof. Nora Gutiérrez de  
Castellano, Dr. Aldo Guzmán, Silvia  
Kohan, Dr. Osvaldo Mazzola, Martha  
Nanni, Dr. Héctor Rubio, Lic. Jorge  
Salvador, Virgilio Zampini

**Corresponsales**  
Lic. Raquel Weinstock (San Luis)  
Lic. Graciela Recalde de Flores (Puerto  
Madryn)  
Antonio Brumnich (Santa Fe)  
Oscar Edelstein (Buenos Aires)

**Directores administrativos**  
Lic. Miriam Crocstel  
Daniel López  
Lic. Gustavo Santos

**Composición en frío:** Imagen S.A.

**Impresión:** Graffos.

Un ANDEN para la Cultura - Publicación  
Bimestral. Registro de la propiedad  
intelectual N° 32469.

Correspondencia dirigirse a:  
C.C. N° 980 o Av. Colón 184 - 10° Piso.  
of. 6 y 7 (5.000) Córdoba.

Los originales solicitados o no, no se  
devuelven.

Se acepta canje con revistas similares del  
país y del extranjero.

La responsabilidad por los artículos  
firmados corresponde a sus autores; sus  
opiniones no representan necesariamente  
el punto de vista de la dirección.

## PLASTICA

5

**En el mundo de José De Monte**, por Martha Nanni.  
**Plástica Joven: Claudio Bogino**, por Silvia Kohan.  
**La escultura y la vida. Miguel Angel Budini**, por Patricia Rennella.

## LETRAS

20

**Poesía Joven: Susana Cabuchi**, por Graciela Frega.  
**El Folklore y la Literatura Infantil**, por Olga Fernández Latour.  
**La literatura y el lugar (Nota II)**, por José Aldo Guzmán.

## BIBLIOGRAFICAS

29

## CINE

33

**Tres directores, tres filmes**, por Jorge Salvador.  
**Cine argentino. Cronología (1919-1942)**  
**El árbol de los zuecos**, por Arturo Borio.

## CIENCIAS DE LA EDUCACION

42

**La enseñanza de la lengua en el nivel medio**, por Graciela Recalde de Flores y Nora  
Gutiérrez de Castellano.

## TEATRO

47

**Recordando sin ira (Nota I)**, por María Rosa Grotti.  
**Nuestro teatro un siglo atrás. El punto de arranque**, por Mabel Brizuela.  
**El niño ese gran actor**, por Beatriz Aranda.

## MUSICA

58

**De lo trivial en la música. . .**, por Héctor Rubio.  
**Remo Pignoni. Como cajita de música**, por Juan José Gorasurreta.  
**Una probable historia del jazz**, por Osvaldo Mazzola.

## HISTORIA

72

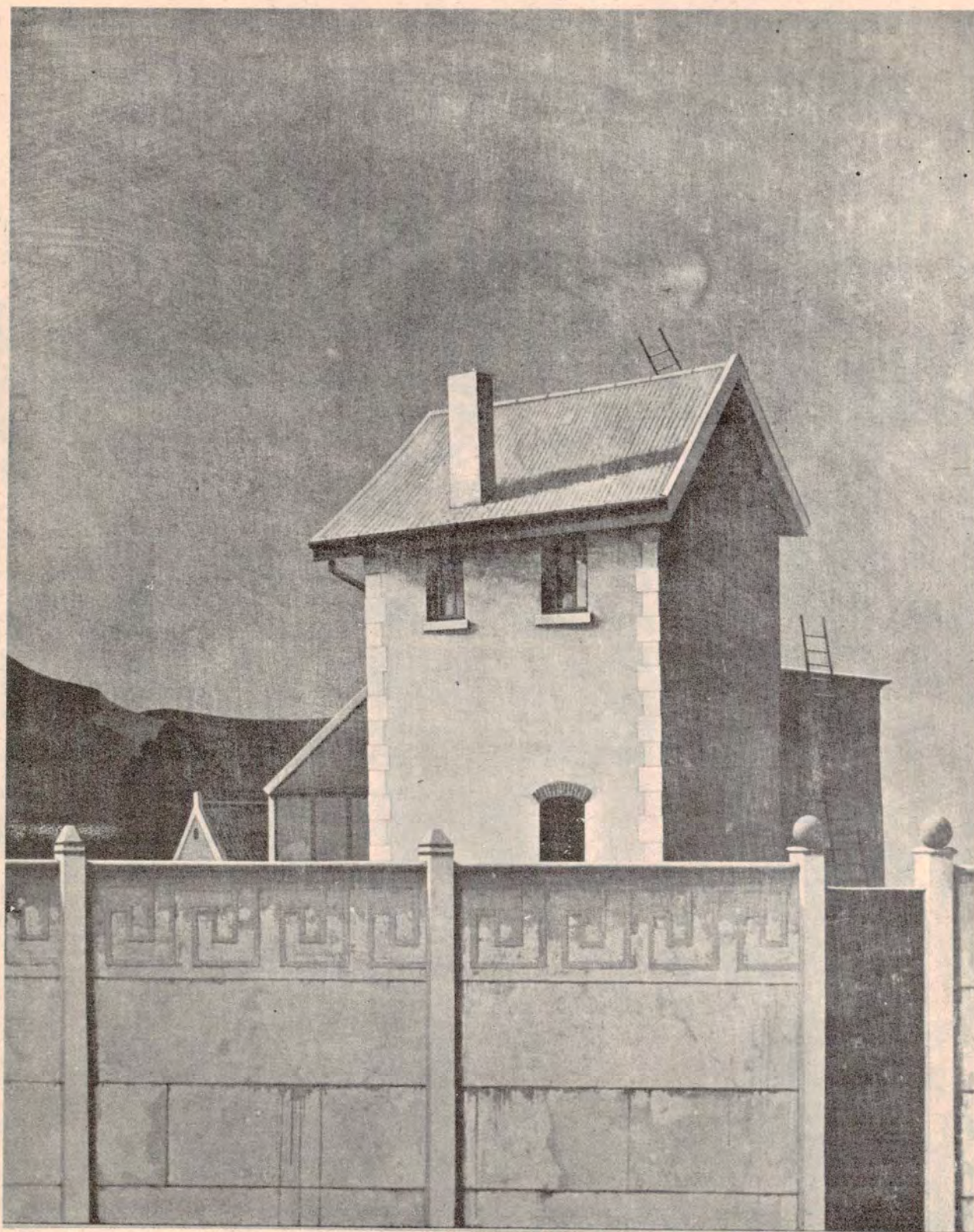
**La influencia humanística inglesa en el ámbito patagónico**, por Virgilio Zampini.

## INEDITOS

**Cuentos ganadores del premio LEOPOLDO LUGONES 1979**

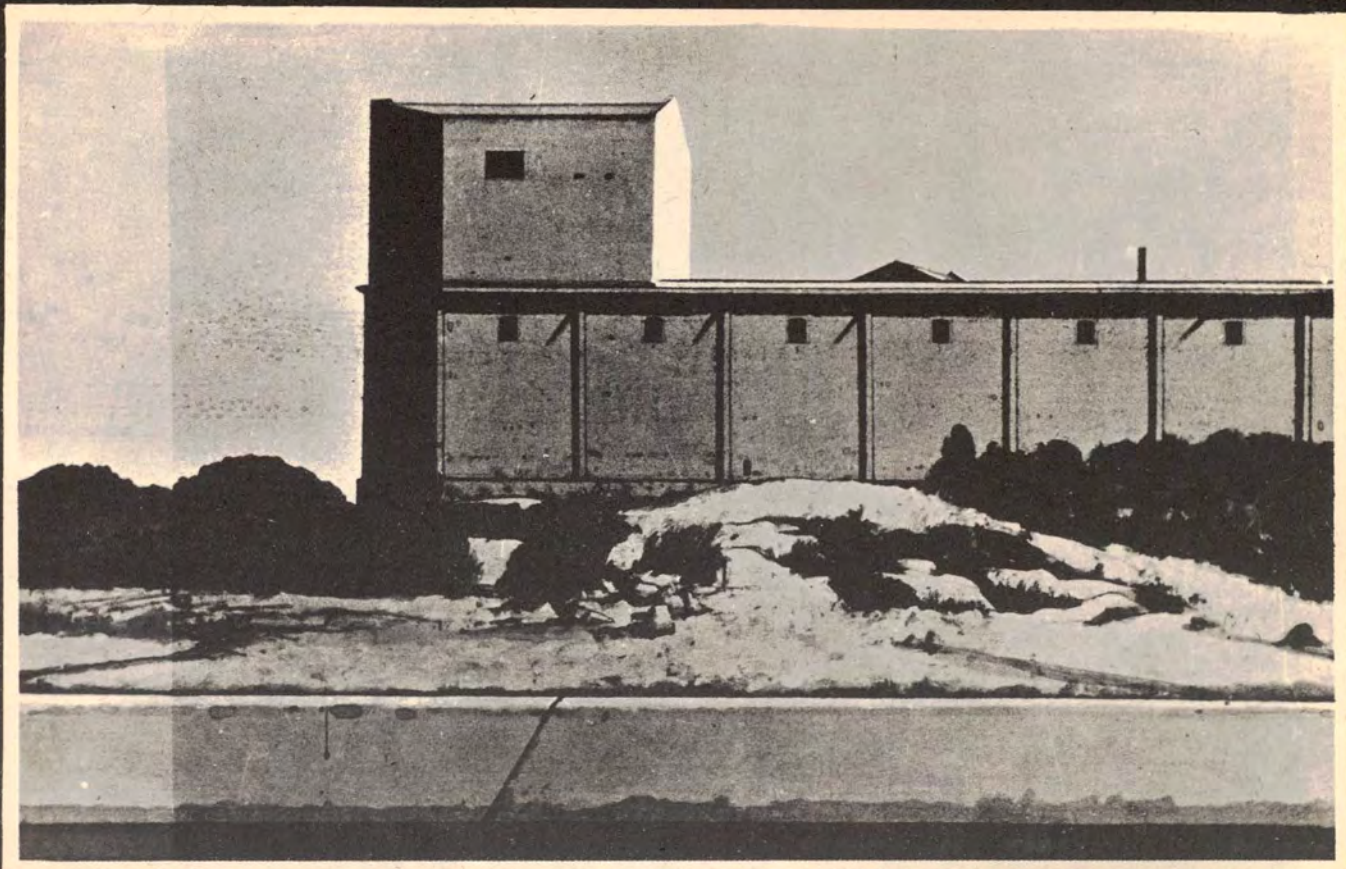
CORREO ARGENTINO Dto. 6°	TARIFA REDUCIDA
	CONCESION N° 51

# TIEMPO DE CORDOBA

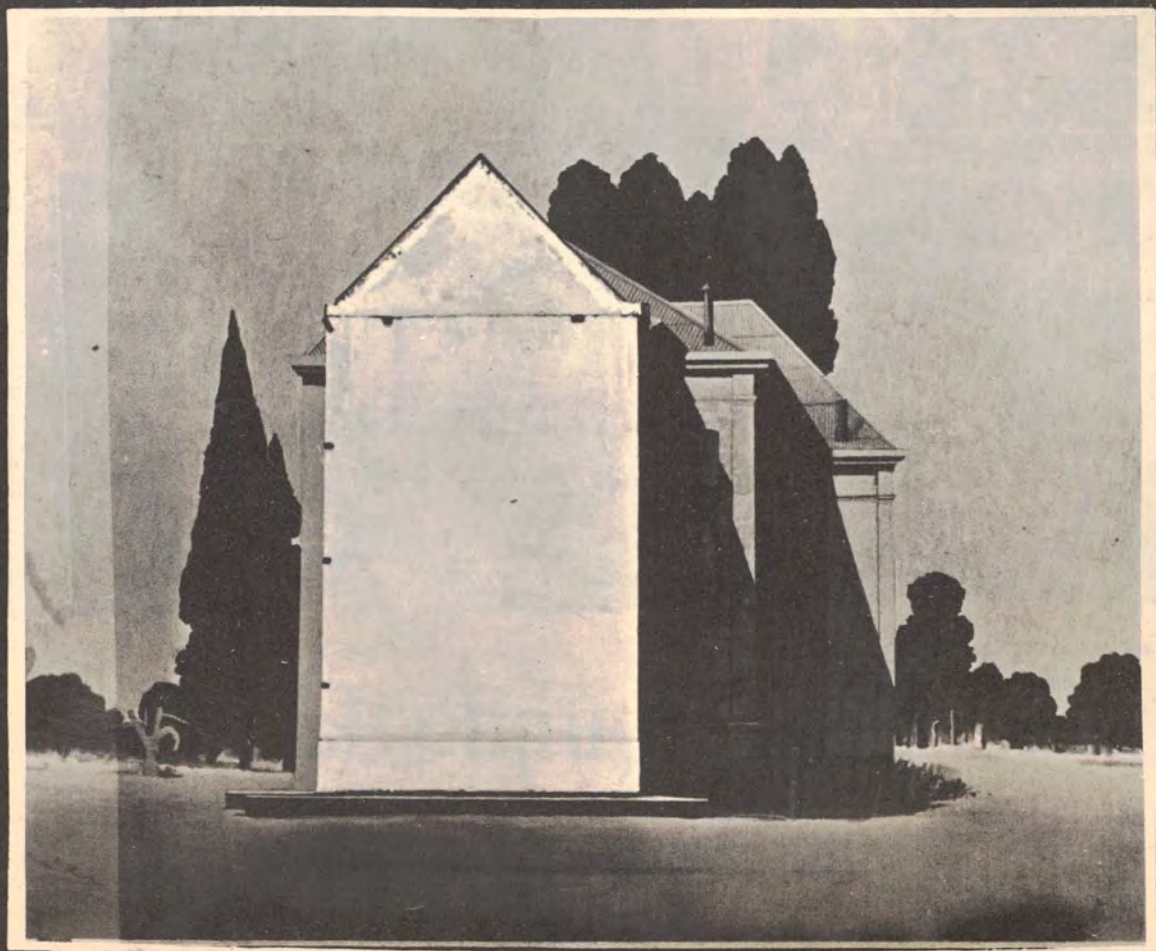


"La casa del deshollinador". Vinílico 1,80 x 2,00.

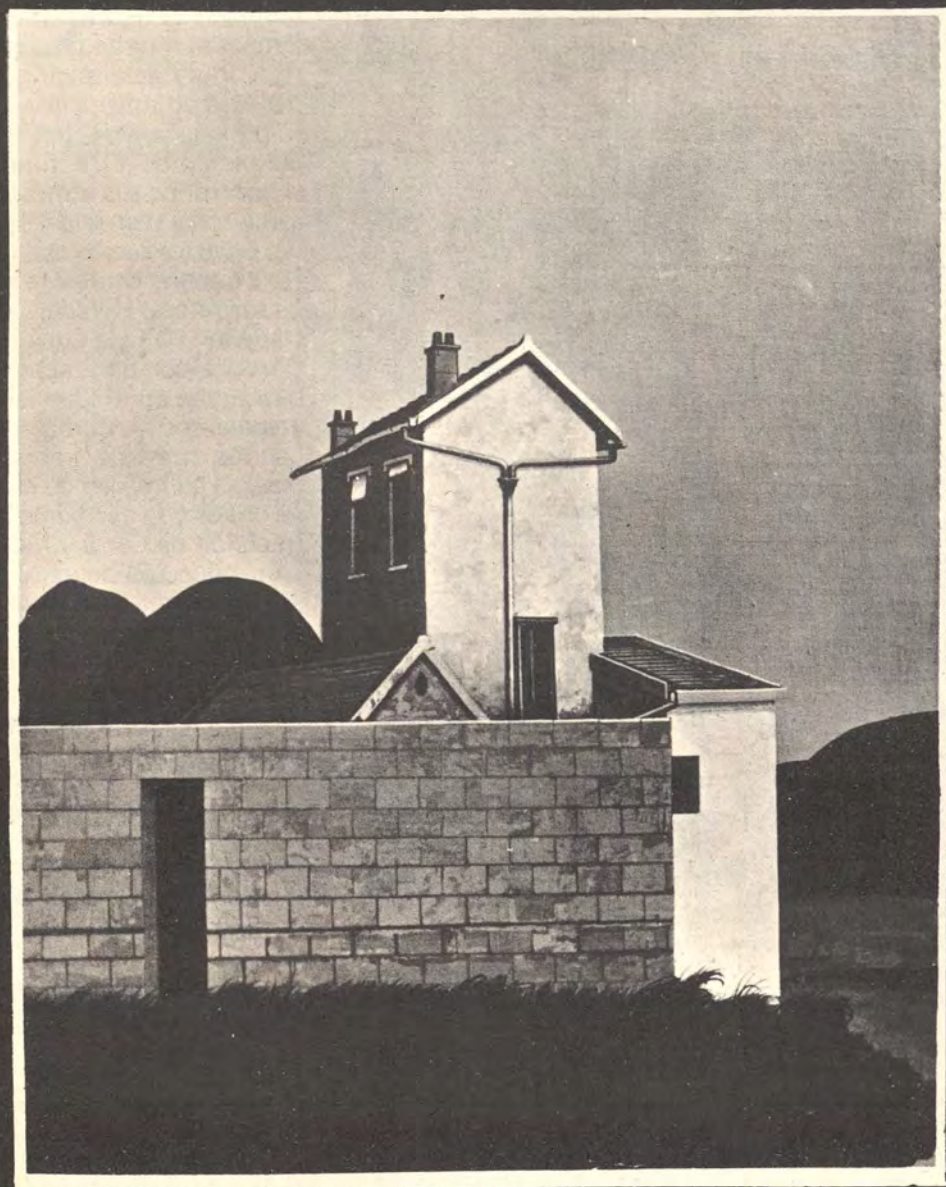
En el mundo de  
**JOSE DE MONTE**



"Vieja curtlembre". 1,20 x 0,80.



"Después de la tormenta". Vinílico 0,81 x 0,65.



El silencio y la forma, la ausencia del hombre en "Donde habitó el poeta". Vinílico 0,65 x 0,54 del año 1979.



"Hospital". 1,46 x 1,14.

Algo sucede. Pero ¿qué es? Todo parece claro, evidente, cotidiano. Espacios arquitecturados, formas pulidas, contornos netos, lisibles, que definen "cosas ordinarias". Predomina el paisaje urbano, de calles silenciosas, donde todo está quieto, y la figura humana ausente. Este es el mundo de José de Monte. Aparente transposición de la realidad objetiva, clara e inmediata, su pintura se caracteriza por la definición de estructuras formales, el control de sus atmósferas, una gama tonal restringida y la reducción del objeto a su síntesis geométrica. No pretende ocultar la procedencia de sus raíces. Heredero de la tradición italiana que converge en Córdoba con Spilimbergo, sus búsquedas continúan luego en la etapa europea. El diálogo directo con los maestros cuatrocentistas despoja su imagen de elementos retóricos y la aproxima a la tradición de Carrá y Morandi. La producción del período parisino, evidencia esta búsqueda hacia una pintura "sin adjetivos", propuesta a partir de relaciones puramente plásticas, de ritmos y armonías de tono y formas, donde nada pintoresco distrae la composición ajustada. En esta metamorfosis el objeto cotidiano trasciende una realidad poética. Pero siempre, en las imágenes de De Monte se reafirma aquello de que la vida es la trama de la forma.

Martha Nanni (Buenos Aires).

**JUAN A. PASTORINO**



SACIF  
CONCESIONARIO OFICIAL

**RENAULT**

CASTRO BARROS 1660  
TEL. 80-4598 / 80-6823  
CORDOBA



# Trayectoria

## JOSE DE MONTE. Trayectoria

Pintor y grabador. Nace en Italia en 1929. A la edad de seis años emigra a la Argentina con toda su familia.  
Egresado de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en 1953.  
Nombrado profesor de Pintura y Dibujo en la Escuela de Artes de la U.N.C. en 1954.  
Está radicado en Francia desde 1975.

### Premios:

Primer Premio de Dibujo Salón Universitario de Artes Plásticas Latino Americano en Santiago de Chile, 1954.  
Primer Premio en la Primera Bial de Pintura Arte Actual, Fundación Pipino y Márquez, Córdoba, 1958.  
Becado por el Fondo Nacional de las Artes para el estudio del "Lenguaje de la visión", Buenos Aires, 1959.  
Primer Premio de Pintura Vº Salón IKA, Córdoba, 1963.  
Primer Premio de Pintura Salón de Córdoba, Buenos Aires, 1968.  
Primer Premio de Pintura Salón de Córdoba, Córdoba, 1969.  
Primer Premio "City Bank", Córdoba, 1969.  
Primer Premio "Artistas Visuales del interior del país", Buenos Aires, 1973.  
Premio Nacional "Museo Dr. Genaro Pérez" de Pintura y Grabado, 1975.  
Mención Premio Benson and Hedges de Dibujo, Buenos Aires, 1978.  
Primer Gran Premio de Dibujo, III Bial de Maldonado, Uruguay, 1979.

### Exposiciones individuales:

1955 - Galería Espacio, Córdoba, Dibujos.  
1959 - Galería Ruber's, Buenos Aires, Pinturas  
1959 - Radio Nacional, Córdoba, Pinturas.  
1961 - Galería El Pórtico, Buenos Aires, Pinturas  
1962 - Galería El Pórtico, Buenos Aires, Pinturas.  
1963 - Radio Municipal, Buenos Aires, Pinturas  
1965 - "Centro Argentino por la Libertad de la Cultura", Buenos Aires, Pinturas,  
1965 - Galería Feldman, Córdoba, Pinturas.  
1966 - Galería Lirolay, Buenos Aires, Pinturas.  
1968 - Galería Feldman, Córdoba, Pinturas.  
1970 - Casa de Córdoba, Buenos Aires, Pinturas  
1972 - Museo Dr. Genaro Pérez, Córdoba, Grabados.  
1973 - Galería Feldman, Córdoba, Pinturas.  
1974 - Museo "Dr. Genaro Pérez", Córdoba, Dibujos.  
1976 - Galería "A propos", París, Pinturas y dibujos.  
1977 - Galería Jacqueline Storme, Lille (Francia), Pinturas y dibujos.  
1977 - Galería Galatea, Buenos Aires, Dibujos.  
1978 - Galería Jacqueline Storme, Lille



"El último milagro". Vinilco 0,65 x 0,54. 1979.

(Francia). Pinturas y dibujos.

1979 - Galería Ruth Benzácár, Buenos Aires, Pinturas.

### Salones y exposiciones colectivas:

1953 - Exposición de Cinco Pintores de Córdoba, Galería Paideia, Córdoba  
1954 - La pintura moderna en Córdoba, Sociedad Central de Arquitectos, Córdoba.  
1955 - Museo Municipal "Dr. Genaro Pérez", Córdoba.  
1959 - Exposición colectiva "Museo Sívori", organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.  
1960 - Galería Van Riel, Buenos Aires.  
1961 - Invitado al "Premio Acquarone", Buenos Aires.  
1962 - Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro (Brasil).  
1963 - Vº Salón IKA, Córdoba.  
1964 - Galería de Arte Moderno, Córdoba.  
1966 - Premio Martini, Galería Martín Basa, Buenos Aires.  
1969 - Exposición "City Bank", Córdoba  
1970 - Casa de Córdoba, Buenos Aires.  
1973 - Exposición de "Artistas visuales del interior del país", organizada por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.  
1974 - Galería T., Amsterdam.  
1976 - Galería T., Amsterdam.  
1976 - "Grandes y Jóvenes de Hoy", Grand Palais, París.  
1976 - "Homma a. . ." Galería Jacqueline Storme, Lille (Francia)  
1976 - "17 Pintores Actuales", Galería Galatea, Buenos Aires.  
1977 - "Trabajos sobre papel", Villeparisis (Francia).  
1977 - "Grandes y Jóvenes de Hoy", Grand Palais, París.  
1977 - Galería Jean Boghici "Primeiro encontro nacional das galerias de Arte", Rio de Janeiro (Brasil).  
1977 - Galería Jacqueline Storme, Lille (Francia).  
1977 - Centro cultural de Villeparisis (Francia).  
1978 - Gallery AGPA 78, Washington (EE. UU.).  
1978 - "La estampa de hoy" 1973-1978, Biblioteca Nacional, París.  
1978 - 23 Salón de Montrouge, Francia.  
1978 - Salón "Grandes y Jóvenes de Hoy", Grand Palais, París.  
1978 - 14 Artistas Argentinos, Galería "Artcurial", París.  
1978 - Galería Ruth Benzácár, "Taller Arcueil", Buenos Aires.  
1979 - Galería Nina Dausset, París.  
1979 - Galería Messine, París.





"El manicomio" (Dibujo a grafito, 100 x 136 cm)

Entrar en el mundo de Claudio Bogino es acceder a un universo atemporal, donde el espacio es infinito y el silencio majestuoso. Este joven artista cordobés nacido en 1961 nos sumerge en una realidad inquietante y febril, teñida de misticismo y dotada de profusión de símbolos que recuevan tanto las visiones alegóricas medioevales como las visiones oníricas del surrealismo.

Admirador de todas las escuelas pictóricas, se reconoce influenciado por los grandes maestros clásicos y renacentistas y muy especialmente por el Caravaggio, de quien ha heredado la fuerza de un claroscuro vigoroso, hábilmente ejecutado. Bosch, Miguel Ángel, Bruegel han dejado huellas en el barroquismo de la composición, el formidable manejo de grupos humanos y la recurrencia a imágenes luminantes que denotan una elaboración conceptual asombrosa dados sus escasos años.

Su inclinación artística se manifiesta

desde muy temprana edad. Un viaje a Europa a los diez años contribuye a asentar esta vocación naciente y desde los doce inicia el estudio sistemático del dibujo y la pintura con Leopoldo Garrone. En 1976 ingresa en la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta", donde cursa tres años. En 1978 realiza una muestra individual en Galería Feldman, Córdoba, y en 1979 es premiado por la Bolsa de Comercio de esta ciudad como uno de los diez jóvenes sobresalientes del año.

Tras haber incursionado en la naturaleza muerta, el retrato y la figura, realiza actualmente un mural en el salón de actos del Colegio Nacional de Monserrat. Esta obra, un tríptico alegórico de la Conquista de América, mide 4,5 por 20 metros. En el panel central se desarrolla el surgimiento de la Nueva América y en los laterales la caída de los viejos imperios precolumbinos. Elaborada en base a una gama

de tierras y dorados, se destaca en ella el empleo de la luz, una luz casi sobrenatural que crea intensos contrastes y efectos de gran profundidad y dramatismo, acordes al tono épico e imponente del conjunto.

Esta experiencia como muralista cuenta con ciertos precedentes en la ejecución de pinturas de grandes dimensiones donadas al Colegio de Monserrat. Estando en Paraguay en 1979, Bogino realizó un proyecto de gran envergadura para el ábside de la iglesia de San José de Asunción.

Entre sus tareas futuras figuran dos murales a pedido de la Universidad Nacional de Córdoba, destinados a la Facultad de Odontología y al Pabellón Argentina, de la Ciudad Universitaria. Este último, otro tríptico, abarcará alegorías del arte, la ciencia y la religión.

Claudio Bogino asombra por el magnífico dominio de la técnica y el esfuerzo sostenido con que se brinda a su labor. Su obra, de temática universalista, evidencia una precoz madurez y augura una trayectoria de brillantes realizaciones.



"Bacanal" (Dibujo a grafito, 65 x 135 cm)

Silvia Kohan

Fotos Daniel Ladrón de Guevara

# NEBA

**HACE FRIO**



**HOTEL  
MEDITERRANEO**

**García Velazco SACIFI**

1° Categoría especial  
Subsuelo con 50 cocheras.  
Sobre tradicional Paseo de la Cañada.

Av. Marcelo T. de Alvear 10  
T.E. 26025 al 26030 -  
TLX. 51906 HOTME AR  
5000 Córdoba - Argentina.

*Sólidamente afirmado en su vasta trayectoria de escultor, ceramista y docente, jalonada por numerosos premios en el orden nacional y provincial, Miguel Angel Budini fue y es un hombre preocupado por el quehacer cultural de su época, consustanciado con el arte como profesión de fe y oficio cotidiano. Nacido en Córdoba en 1911, su palabra da cuenta de la problemática de toda una generación y descubre una lúcida autoconciencia creadora, un saludable rigor y la vitalidad de quien practica el arduo ejercicio de la búsqueda. Muy recientemente, ha sido galardonado con el primer premio del III Salón "Ciudad de Córdoba" 1979.*

## MIGUEL ANGEL BUDINI

Indagando en la historia de su etapa formativa, surge un dato muy interesante a la luz de su posterior evolución: Ud. inicia su actividad plástica como pintor y expone por primera vez en 1929, a los 18 años, en el Salón Fasce. Dos años después, egresa de la Escuela Provincial de Bellas Artes "José Figueroa Alcorta".

Es cierto, en esa época yo había tomado como especialidad la pintura. Recuerdo que fui alumno de Gómez Clara: era un solitario, un alma pura y generosa. Tuvimos pocos diálogos. Nuestra relación fue distante, pero de gran respeto y comprensión. Cuando llegué a su curso, ya en los últimos años, él me preguntó por qué dibujaba yo así. Todo era cuestión de trazo. En esa época se hacía lo que se llamaba "trazo tendido": el trazo único, continuo, que exige maestría y soltura. Era el Medardo Rosso, era el Vistolfi. Y yo tenía otro sistema, más constructivo, un poco a la manera de la escuela bourdelliana, la del hombre que descubrió la geometría. Cuando Gómez Clara me hizo esta observación, no supe explicarle mucho: simplemente, le dije que así me gustaba, que así me salía. Esa fue nuestra única conversación en los dos años que me faltaban. Después, cuando pasaba por mi tablero lo miraba y seguía. Yo sabía que lo mío estaba bien porque me ponía muy buenas notas. Además, cometí la irreverencia de hacer mi primera exposición siendo alumno —eran paisajes, cosas que pintaba en el verano— y él sólo me dijo "bueno, amigo, Ud. ya se ha largado", como diciendo ya no tiene arreglo, ya no tiene remedio. Lo demás... Había que adivinarlo.



## LA ESCULTURA Y LA VIDA



"Cabeza de elocuencia". Escultura en hierro batido.

Luego se sucedieron otras muestras, tanto individuales como colectivas.

**Su paso por la pintura ha dejado ciertas huellas. La coloración de sus terracotas, por ejemplo, revela la sensibilidad del pintor. Pero el pintor y el escultor pertenecen a dos ámbitos muy distintos, y el paso de uno a otro implica todo un cambio de lenguaje, de modalidad expresiva. ¿Cómo se realiza en Ud. esa transición?**

Respeto mucho esa observación, porque es aguda. En realidad, el verdadero escultor, el escultor de alma, es un daltónico: no ve el color. Y Rodin no lo veía, sólo acuarelaba un poco sus cosas.

Yo hice escultura desde el vamos. La primera mención que obtuve fue justamente por una cabeza, en Rosario, en el año 29 ó 30. A esa edad uno recibe influencias y debe vivir un poco de lo que han vivido otros, de lo que se ve, del arrastre. Evidentemente, el hombre tiene que elaborar su personalidad teniendo un punto de apoyo que muchas veces no es otro hombre sino toda una época, una modalidad o un estilo. Por otra parte, aquí hay un agravante y una connotación que haré con toda honestidad: en lo que respecta a plástica, en esa época se vivía

en Córdoba una ortodoxia tan cerrada y tan oscurantista que no permitía ver más que algunos aspectos. Por ejemplo, el aspecto expresivo, en el que Caraffa hizo especial hincapié. Tomó mucho de la escuela de Velázquez y luego de Fortuny, el gran intimista europeo. Además, se produjo un vuelco hacia un impresionismo algo oscuro y un poco decadente ya, que venía de Europa a través del grupo de París y de Malharro, pero por muy interpositas vías. Y mi generación comenzó a pintar así. Para nosotros ésa era la pintura, al punto que, en la Escuela de Bellas Artes no había literatura que superara a los impresionistas e incluso las láminas con reproducciones eran arrancadas de los libros.

**Y es preciso pensar que, por esos años, ya se estaban desarrollando en Europa los movimientos de vanguardia, con una orientación totalmente revolucionaria.**

Efectivamente, y en relación a ese tema le diré que mi padre, que fue muy amigo de los artistas y constituyó mi gran apoyo, me llevó a todas las conferencias, incluyendo las de Marinetti, Einstein y Braglia, el magnífico escenógrafo italiano. Por cierto, yo era sólo un chico

de 14 ó 15 años. En ese momento venían figuras de primerísima categoría y daban conferencias de alcance popular. Ya Marinetti trajo la semilla de una revolución, el Futurismo, y leyó en el salón de la Facultad de Ciencias Exactas el famoso Manifiesto, que provocó grandes discusiones y polémicas pues, según le decía, la época que se vivía era la del Medioevo en las artes plásticas cordobesas. No era quizás con malas intenciones sino simplemente por ignorancia. Los medios de comunicación eran pobres y lentos. Llegaban algunas revistas españolas, "La esfera", "La Ilustración Española" o el "Blanco y Negro", con reproducciones de Romero de Torres y otros pintores románticos. Nosotros nos ilustrábamos por ese lado, con un material muy pobre y defectuoso. Pero compensábamos con otras cosas. No escuchábamos rock ni fútbol pero leíamos a Baudelaire, a Chejov, a todos los poetas "malditos", como Lautréamont... Y también escuchábamos buena música. Nuestra formación plástica ha sido ésa, incluyendo algunos viajes a Buenos Aires, en los que algo se veía. Luego vinieron Vidal, Pedone y Malanca con un impresionismo un poco decadente; Vidal trajo algunas fórmulas de

Europa, y esa fue su época más feliz. No ha sido un gran creador, un hombre de la vanguardia, pero sí ha sido un gran pintor. Un notable ejemplo en la pintura cordobesa por su laboriosidad y su constancia.

**¿En qué época comienza a dedicarse de lleno a la escultura?**

Tuve que distraer un poco de tiempo en vivir y mantener a mi familia. En ese momento obras de arte no se vendían; había que hacer otras cosas: publicidad, dibujo científico y anatómico. Yo seguía pintando y dibujando y en el año 47 me nombraron director de la Escuela de Cerámica. Debí intensificar mi actividad escultórica ya que, evidentemente, allí había que ser, antes que nada, escultor. Hice una terracota y luego otra y otra. Cuando me descuidé, casi insensiblemente, la gente comenzó a hablar del ceramista y escultor Miguel Angel Budini. De hecho, ya había realizado algunas experiencias en cerámica: tenía mi horno y mi taller. Era la alquimia, el divertimento, la sorpresa. Pero al ser responsable de una escuela debí asentar todo esto y ponerme a trabajar seriamente, estudiar mucho y dar una demostración de mi capacidad en un área casi nueva. Hice una muestra en la Sociedad de Arquitectos. Ese fue el comienzo y luego ya no pude dar marcha atrás. No fue algo penoso sino placentero, pues en la cerámica podía aplicar también mi pintura. Más tarde empecé a mandar escultura a los salones, trabajando ya en tamaños más grandes.

**¿Qué materiales empleaba?**

Nunca hice piedra o madera tallada. Al comienzo yeso, luego algunas piezas vaciadas en fibrocemento y otras pequeñas en terracota. En Radio Nacional hay dos piezas más de yeso: la que tiene las manos alzadas es prácticamente mi primera figura grande. La envié al Salón Nacional y me dieron, un poco sorpresivamente, el tercer premio. En pintura ya tenía algunos premios en el Nacional y había recibido también un premio estímulo por una terracota, una figura andante. En el año 58 ó 59 comencé a experimentar con la chapa (hierro bruto) y ya después no la dejé, sino abandonar la terracota.

**¿Cómo se desarrolla su proceso de creación? ¿Hay una intuición o imagen primera seguida de un ajuste más racional de la forma? Sabemos que Ud. fue el creador de la mate-**

**ria Composición Plástica en la Escuela Provincial y su obra, en su equilibrio formal, revela un claro dominio del sistema compositivo.**

Sí, es la geometría, un aspecto en el que hice mucho hincapié con mis alumnos. Hay en Córdoba un gran maestro y escultor, Ricardo Musso, cuya actuación en la escultura cordobesa no ha sido muy amplia. Pero es un hombre que vale la pena oír. Además, es una reverencia hablar de él si se piensa que ha sido alumno de Bourdelle y que tuvo el privilegio, junto con otros, de llevarlo al cementerio. Una vez Musso me dijo, repitiendo palabras del gran maestro: "encontrar la figura". Y, verdaderamente, de la nada va saliendo. A veces la motivación es externa, viene de afuera, de lo que se ve. Pero si yo, con el cerebro en blanco, me pongo a trabajar con un poco de arcilla, a la hora algo puede surgir pues la materia misma me va llevando: una vez hallado un resquicio expresivo, lo demás sale solo.

**¿No realiza un grupo de bocetos previos a la ejecución de la obra?**

Esa es otra vía, quizás un tanto insólita. El artista tiene momentos en los que hace figuras estáticas, sentadas o en reposo; en otros, necesita la forma aérea, más dinámica. Cuando hice "La Paloma" estaba en esa problemática de buscar la expansión de la forma y robarle al espacio. Entonces yo tenía un propósito, un objetivo, pero también un ritmo o módulo que es el mío: que disloco una pierna, que le corto la cabeza, que el brazo se une casi independiente del cuerpo. Es decir, mi imagen. Juego con esas soluciones que, si bien son parciales, van creando distintas variantes y formando nuevas concepciones, armonías y actitudes. La fuente de mi posibilidad creativa, la figura, ya corre muy poco pues yo estoy muy distante. Sin embargo, trato de volver a ella. Mi obra actualmente sale de mí mismo. Yo es-carbo y saco. Pero estoy trabajando dentro de un límite muy escaso, me manejo con elementos que no son muy versátiles. El pintor posee un universo más amplio: cualquier cosa puede ser pintada, dentro de su estilo y concepción. Mi mundo, en cambio, es más cerrado y hermetico.

**El hecho de focalizar toda la atención en la figura supone también una respuesta a ese encuentro con el propio ser que es el arte. El hallazgo de la imagen interior, a la**

**cual el artista, en un determinado punto de su evolución, comienza a acercarse sin alcanzarla nunca en su forma más perfecta. En esa medida, el campo de acción se limita cada vez más.**

Es cierto y pienso que en todas las actividades ocurre lo mismo. Es el caso del atleta que ha saltado dos metros cinco y sabe que no va a saltar tres nunca. Que a lo mejor saltará dos con seis o con cinco y medio. Pero nadie logrará esos tres metros nunca. Entonces se está moviendo en un espacio muy pequeño. Las grandes figuras del deporte, de la carrera pedestre, del salto, del boxeo, e incluso las del intelecto —el investigador que está con el microscopio o con la calculadora electrónica— se están moviendo así. De allí no pueden pasar.

**Y al mismo tiempo, se oscila al borde del abismo. Un abismo que, en su límite final, orilla la decadencia física y la vejez.**

Ni mas ni menos. Y además caer en la repetición, con la involución que implica. Es una lucha permanente, una tensión, un desafío. En estos días pienso irme al campo y dibujar un poco con mi mujer, que me ayuda mucho en estas cosas. Nunca hay que olvidar las fuentes.

**En el proceso que va desde su imagen primera en escultura, relativamente tradicional, hasta la imagen actual —con toda la búsqueda creativa y expresiva que pone en evidencia— ¿sufrió alguna influencia específica? ¿O fue sólo un proceso de decantación, de depuración interior?**

Sí, completamente. Yo veo, viajo, trato de ver tanto a los grandes maestros como a la gente joven. Pero cuando estoy en mi taller cierro la puerta y siento que estoy solo. He tenido más de una vez la tentación de imitar una escultura y hacerla para aprender, luego romperla. Pero a la mitad ya le había metido todo el Budini adentro y se acabó la escultura. Ese proceso de que Ud. me habla lo he ido sufriendo por una exigencia o imperativo de mi búsqueda, acentuándose cada vez más la necesidad de lograr esa expresividad que tanto da en el arte, que libera tanto. Incluso, la expresividad a través de la síntesis; yo siempre dije a mis alumnos que en esta actividad hay que aplicar la regla de tres inversa: a más, menos, y a menos, más.

**En 1932 expuso en Córdoba un grupo llamado "Lechiguana". Ud. formaba parte de él, al igual que Meyer, Palamara, Castiglione, Alvarez, Guibourg y otros. Más allá de lo que significó Lechiguana en su momento, es un punto de referencia que nos permite ubicarlo en los comienzos de su carrera, en el marco de un grupo con ciertos objetivos comunes y una visión del arte más o menos homogénea. ¿Cuáles eran entonces sus inquietudes y aspiraciones?**

Pienso que ese devenir que se opera diariamente, hora a hora no es previsible. El individuo en la creación y en toda actividad del espíritu está viviendo algo imprevisible. Pero la naturaleza no da saltos. No creo en los artistas que hoy hacen cubismo y mañana abstraccionismo o informalismo, todos los ismos habidos y por haber y los que surgirán. Creo en los que cumplen una línea coherente, aun cuando lleguen a estados opuestos con el tiempo, siempre dentro de un proceso lógico.

Con respecto a la época que Ud. me cita, es la historia eterna de la gente de 20 años y de la gente de 40. Había un grupo de jóvenes que estaba luchando por otra cosa frente a los pintores tradicionales, con su carga de burguesía y sus prebendas o privilegios. El joven era un poco el fiscal y el crítico de todo eso y no sólo por factores socioeconómicos sino también estéticos, intelectuales y de convicciones. En todos los órdenes se incubaba una rebeldía que es natural y lógica, es la santa rebeldía de los jóvenes. Ese proceso, por cierto, fue muy fructífero. Estaba Horacio Alvarez, una figura muy importante y muy poco conocida, alguien que se debe redescubrir.

**Además de la pintura, la escultura y la cerámica ¿en qué otros campos de la plástica ha incursionado?**

En 1955 presenté una carpeta de monocopias, en las que exploté aspectos folclóricos y figuras populares. En esa época yo tomaba mucho temas de la vida cotidiana y los hice en paneles cerámicos. Paralelamente desarrollé una serie de monocopias con bastante acento popular. Luego, por supuesto, el dibujo. Ahora justamente estoy por comenzar una serie, con ténpera y algo de pincel seco. Es la imagen de mi escultura, especialmente la de la terracota.



"Canto a la vida". Escultura en hierro batido.

### ¿Podría hablarnos de su técnica en escultura?

Con respecto a cómo surge el tema, según le dije, hay muchas vías y hay épocas que lo llevan a uno a hacer, a repetir temas, a insistir sobre actitudes. La otra parte es puramente artesanal y tiene su riesgo. En el modo de proceder del pintor hay mucho del *impromptu*, del momento feliz, eso que los italianos llaman "prima pintura". El ejemplo clásico es el *Tiépolo*, el precursor del impresionismo. Allí no hay sombra ni claroscuro. Allí pone color y ya está. Y creo que era *Cézanne* quien decía que al cuadro hay que empezarlo y terminarlo. Y si no, hacerlo otro día. Pero no insistir.

En la escultura no ocurre lo mismo. Es imposible desprenderse de

lo artesanal. Ya lo intentó *Medardo Rosso* pero, evidentemente, a su impresionismo escultórico se opone la estructura de *Bourdelle* y de *Mestrovic*, en la que todo está pensado y arquitecturado, todo está regido por una geometría. Yo estoy en esa tesitura de la estructura y la volumetría, del equilibrio y esto requiere imponerle a la escultura una arquitectura, una forma y una terminación. Como agravante, se suma el hecho de que en esta forma tridimensional las cosas deben sostenerse por gravitación física. Ese equilibrio, esa sustentación física se transforma en una limitación. A eso hay que agregarle que tanto en la talla en piedra o madera como en el uso de materiales blandos hay una resistencia de material y una coherencia de material: no se pueden de-

jar cosas sueltas, todo debe estar bien pegado porque si no se destruye. Ese es el gran enemigo del proceso artesanal, pues si bien se logran formas y aspectos placenteros, el resultado se aleja de la idea primitiva y espontánea, en donde todo debe estar dicho con dos dedos puestos así. Cada pieza que hago en terracota me deja amargado porque la toco más de lo que debo. En el hierro no tengo esa preocupación, ya que la idea choca contra la chapa. La chapa es dura, se golpea y no pasa. En la chapa no hay textura que valga: allí sólo cabe armonía de líneas, síntesis y expresión. En ese calvario que es hacer y terminar la pieza —me refiero específicamente a la terracota— es preciso cuidar de que no se caiga o tuerza, de que no pierda esa intención a través de una factura que supone concluir la obra, ahuecarla cuidando que no queden fisuras y por último hornearla y quemarla. En cuanto a la coloración, generalmente uso engobes, pigmentos aplicados directamente sobre la terracota y luego cocidos.

### ¿Cuál es el proceso en la chapa batida?

Como en la chapa ya hay una responsabilidad de horas de trabajo, la empresa es más vasta. Siempre hago un estudio previo. Por lo general, primero un boceto pequeño y luego la pieza grande en arcilla, tal cual la quiero y pensando por supuesto, en la chapa. De ser posible, todo debe basarse en el cono cilindro y esfera, con algunas licencias que me tomo. En este momento tiendo a la carnosidad y a la redondez pero en el fondo todo parte de esas formas básicas. Cuando está terminada la figura en arcilla voy buscando los taceles o la moldería que me permita ir sacando pedazos. Ese estudio se hace sobre la pieza grande, buscando las posibilidades de adaptación de la chapa. Luego se puntean y ensamblan las distintas partes y se suelda con soldadura eléctrica. El padre de este tipo de soldadura es el español *Julio González*, quien vivió la época del movimiento futurista: él lo hacía muy a la española, con fragua y martillo. Aquí en Argentina tenemos un buen escultor en chapa que es *Eddie Torres* y vive en Resistencia; también *Lidia Juárez* en Buenos Aires, pero ella usa la chapa delgada.

### ¿Y esos reflejos irisados que logra en el metal?

Es por el "pavonado". Cuando la pieza está limpia, se pule con abrasi-

vos y se aplica sobre el hierro vivo un aceite —que puede ser de automóvil o cualquier tipo de aceite vegetal o mineral— y luego se lo va quemando con el soplete. El irisado depende de la temperatura. Se produce un carbón que se incorpora a la oxidación creada por el fuego y se forman los verdosos, los grises azulados y violetas e incluso el negro. También estoy haciendo algunas piezas para bronce. Ahí ya juego con más libertad que en la terracota, pues no existe el problema del ahuecado. Hago la pieza, la paso en yeso y se la llevo al fundidor. El bronce es el rey de los metales para escultura. Permite no sólo esa riqueza propia de la nobleza del material sino una gran variedad de pátinas y la máxima libertad. Por desgracia, acá la infraestructura para los escultores es muy incipiente y siempre ha sido así. Sin embargo, a nivel de talleres y de escuelas observo un renacer del interés hacia la escultura. Lo que ocurre es que la obra es difícil de hacer, de vender y de ubicar; el mercado es muy reducido y el artista debe vivir de su profesión. En Europa pasa lo mismo. El escultor tiene los mismos problemas, con la diferencia de que allá hay más posibilidades, más tráfico y mayor utilización de la escultura, no sólo en el campo individual sino también en el diseño. En Brasil la escultura está en todas partes, en las calles y en las plazas. Aquí hay un intento en Resistencia, gracias a la Comisión Provincial de Promoción Artística. Es realmente un ejemplo para todo el país y para Buenos Aires, que vive achatado en una indiferencia oficial y también de la otra, que no es oficial y se ha convertido en un mercado de especulación. Esa Comisión también tiene otras actividades, entre ellas, la de promover valores jóvenes. Es el caso de Fabrizio Gómez, un muy buen escultor que trabaja en madera. Lo enviaron a Buenos Aires, donde trabó relación con Enrique Gaimari y a su lado aprendió mucho. Siendo yo jurado del Salón Nacional recibió el Gran Premio y el gobierno del Chaco le pagó un viaje a Europa durante un año.

**Actualmente Ud. trabaja metal y terracota siguiendo dos líneas o estilos bien diferenciados. Sin duda, la naturaleza misma del material impone ciertas peculiaridades y limitaciones, pero, al margen de ello, ¿qué piensa de esta dualidad?**

Creo que en mi escultura hay que determinar dos aspectos fundamen-



Miguel Angel Budini y su "Figura", en hierro batido.



"Boceto de torso". Terracota.

tales. La escultura es grande porque es grande su proporción, por su espíritu estatuario; pero también por sus dimensiones físicas. Esa es la gran escultura: la escultura de masas, donde ya no funciona el detalle, ese anecdotismo y esa nota picaresca de la pequeña escultura. Esta última, en cambio, es intimista. Es como la música de cámara que, para ser gustada, debe escucharse en un salón chico y con sólo cuatro o cinco músicos. Es la escultura que han hecho los grandes maestros también, como Rodin. Cientos de piezas pequeñas en las cuales ponía la intención, el erotismo y la sensibilidad de la materia. Por supuesto, cuando hizo el "Balzac" o el "Pensador" ya no actuó bajo ese concepto.

Yo insisto en esas dos formas expresivas de mi imagen interna: por un lado, la mujer mundana, la dama liberal que goza de sus encantos y los exhibe, los muestra y festeja; por otro, la figura mística, la mujer universal. Estoy en un momento en que no sé si estoy haciendo la mejor escultura o es sólo un momento más de mi continuo maquinar cosas. Trabajo con márgenes muy pequeños. Me estoy moviendo como ese bailarín de tango que baila encima de una mesa. No puede dar muchos pasos o se cae. Primero por mi temática, la figura. Yo quiero dimensionar mi obra en relación a mi condición de hombre. Y hay gente que opina que actuó dentro de una temática muy cerrada o limitada, es decir, que me muevo muy generosa y hábilmente con muy pocas cosas. Pues bien, voy a seguir moviéndome con muy pocas cosas porque creo que no tengo necesidad de apelar a otras. Voy a dar un ejemplo: cuando a Morandi le preguntaron por qué pintaba sólo botellas contestó "porque no necesito hacer otras cosas, con las botellas yo me arreglo". Otro que contestó lo mismo fue Marino Marini, el más grande escultor viviente, junto con Manzú, de todo el mundo. Sobre sus "cavalieri" declaró que los hay para tres generaciones.

Mi última obra es una "Victoria" en chapa y en ella, una vez más, tiendo a la forma redondeada. Pero como me concedo cierto margen de reacción, la próxima... la haré cuadrada.

Patricia Rennella

# M. BUDINI

## Trayectoria

Nació en la ciudad de Córdoba en 1911. Egresó de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. J. F. Alcorta" de esta ciudad en 1931.

### Antecedentes docentes

Ejerció la docencia secundaria como profesor de Dibujo en colegios San José, Liceo Nacional Manuel Belgrano y Colegio Nacional Deán Funes entre los años 1935 y 1950. Fue profesor de Composición Plástica y Escultura en la Escuela de Bellas Artes J. F. Alcorta desde 1942 hasta 1966. Fue director de la Escuela Provincial de Cerámica de Córdoba desde 1947 hasta 1956 y vicedirector de la Escuela Provincial de Bellas Artes J. F. Alcorta en los años 1961 y 1962.

Designado inspector de Enseñanza Artística del Consejo General de Enseñanza Media, Especial y Superior de esta Provincia desde 1962 a 1966.

Desempeñó la dirección general de Cultura de Córdoba durante el año 1963.

### Antecedentes artísticos

Premio Estímulo a "CABEZA", escultura, en el II Salón de Rosario. 1932.  
Premio "H. Cámara de Diputados de la Nación" en el Salón de Otoño de Córdoba, año 1936.  
Primer Premio a "QUIJOTE", terracota, en el I Salón de Artes Plásticas de Córdoba. 1951.  
Mención Honorífica a "FIGURA ANDANTE" terracota, en el 41 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1951.  
Gran Premio de Honor Adquisición a "GORRION", escultura, en el III Salón de Artes Plásticas de Córdoba. 1953.  
Tercer Premio a "DESPERTAR", escultura, en el 44 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1954.  
Segundo Premio a "REPOSO", escultura, en el 15 Salón de Arte de Mar del Plata. 1956.  
Segundo Premio Adquisición a "FIGURA", escultura, en el 35 Salón de Rosario. 1956.  
Primer Premio Adquisición Intervención Nacional en la Provincia de Santa Fe a "FIGURA", escultura, en el Salón anual de Santa Fe. 1957.  
Gran Premio de Honor "Ministerio de Educación y Justicia de la Nación" a "FIGURA", escultura, en el 46 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1957.  
Tercer Premio en el Concurso Internacional "Monumento al Desarrollo Industrial Argentino" organizado por Industrias Kaiser Argentina, 1962.  
Tercer Premio Adquisición a "FIGURA", terracota, en el 11 Salón de Artes Plásticas de

Tucumán, 1966.  
Primer Premio Adquisición a "FIGURA", fibrocemento, en el 12 Salón de Artes Plásticas de Tucumán, 1967.  
Premio "Jockey Club de Buenos Aires" a "FIGURA", escultura en hierro batido, en el 56 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1967.  
Premio "H. Cámara de Diputados de la Nación" a "FIGURA", escultura en hierro batido, en el 60 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1971.

Primer Premio "Municipalidad de Rosario" adquisición, a "FIGURA", escultura en hierro batido, en el 43 Salón de Rosario. 1972.  
Primer Premio "Municipalidad de Santa Fe", adquisición, a "FIGURA", escultura en hierro batido, en el 10 Salón Bidual del Litoral y Centro de Santa Fe. 1972.

Primer Premio de la Provincia de Córdoba y Primer Gran Premio Nacional de Honor y Medalla de Oro, Adquisición, a "AMERICA" escultura en hierro batido, en el Concurso de Artes Visuales del Interior, organizado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1973.

Gran Premio de Honor a "PALOMA", escultura en hierro batido, en el 64 Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal. 1975.  
Primer Premio "Ciudad de Córdoba", en el III Salón Municipal de Córdoba a "EVA", escultura en hierro batido, año 1979.

Ha realizado exposiciones individuales en los más importantes centros de nuestro país, siendo las más recientes en Rosario —años 1973, 75, 77 y 79— y en Córdoba en los años 1974, 76 y 79.

Su obra figura en colecciones privadas argentinas y extranjeras y en los museos "Eduardo Sívori" de Buenos Aires, Provincial de La Plata, Municipal "Juan B. Castagnino" de Rosario, Provincial "Rosa Galisteo de Rodríguez" y Municipal de Artes Visuales de Santa Fe, Provincial "Emilio Caraffa" y Municipal "Dr. Genaro Pérez" de Córdoba, Provincial de Tucumán y de Santiago del Estero.

Ha ejecutado obras escultóricas y murales cerámicos en paseos públicos, edificios civiles, religiosos, funerarios y oficiales.

Ha actuado como jurado en diversas oportunidades, tanto en concursos como en salones provinciales y nacionales, destacándose particularmente su intervención en el jurado del Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal, en los años 1963, 64, 65, 66 y 77.



*... Cuando escribo regreso a un estado de inocencia total  
entonces me asombra ante cada cosa que vea...  
Susana Cabuchi*

# SUSANA CABUCHI

Abrir la primera página de "El Corazón de las Manzanas" supone ingresar a un mundo sencillo, pero sugerente y profundo en sus significaciones.

De allí surge la palabra, desnuda y simple, en un intento de trascender los límites de lo circunstancial, y acceder luego de un impecable proceso de simbolización, a la esencia de la inspiración poética.

Susana Cabuchi, nieta e hija de árabes, bebió desde su infancia las fuentes de aquella cultura en las actitudes, costumbres y conversaciones cotidianas de sus mayores.

La poeta reconoce ese origen y lo transforma en materia poética a través de un diálogo intemporal de profundas connotaciones filosóficas y simbólicas.

Su poema "Carta a mis abuelos" es un ruego suave y nostálgico donde proclama y agradece la fuente iluminadora de su ser:

*Vuelvan.  
Cúbranme de su idioma  
volador  
como las arenas de Malula.  
Denme la luz  
los rostros y los nombres queridos  
que dejaron allá,  
.....  
Yo bendigo la tierra*

*que le han dado a mi alma  
y esta música  
ardiente  
como el sol de Damasco.*

Y luego, cuando eleva la voz en la reafirmación de su estirpe para decir:

*Soy todos aquellos que me habitan  
desde los siglos,  
los que me dictan  
odios  
o ternuras,  
los que reclaman ser justificados,  
los que en la alta noche  
gimen  
o cantan.  
¡Oh, cuántos  
cuántos para ser contenidos!*

accede a un terreno donde todo el contenido filosófico oriental —que es evidente— cede paso a lo simbólico.

De esta manera es posible descubrir en otro plano significativo (y es allí donde surge el símbolo), la profundidad temporal y espacial de su inspiración; la palabra-gesto que le viene como una prolongación de sus raíces ancestrales; en definitiva: la revelación de la fuente esencial de su ser poético.

"El Corazón de las Manzanas"

implica también un retorno al mundo de la infancia... a ese dulce país donde "cada domingo era una sorpresa de ciruelas"... Porque su autora ha aceptado el mágico desafío de regresar a él por la senda de la creación:

*Los niños han entrado corriendo  
a preguntar  
quien quiere jugar al marinero.  
Y yo he aceptado.  
Yo quiero navegar en este barco.*

Casi siempre el viaje se produce al conjuro de una sensación u objeto del presente que opera como un puente en cuyo trayecto surge el recuerdo y la posibilidad de volver a ser por medio de la palabra evocadora... Porque como tan bien lo dijera Octavio Paz, "la inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser..."

"El aire caliente", "el patio de esta casa", "estos parrales",... son los símbolos que llevan implícitos la idea del reencuentro, de la reminiscencia de experiencias vividas.

Entre el ayer evocado y el presente evocador hay un espacio donde la nostalgia ocupa un lugar primordial, donde la poesía adquiere una tenue cadencia elegíaca. Esto

sucede porque a la alegría del reen-  
cuentro se opone la melancolía, la  
tristeza del tiempo y los valores  
aparentemente perdidos, transfor-  
mados por la vida misma:

*¡Cómo se acordarán  
de este rectángulo de tejido amor,  
de estos ríos de tibias hebras  
cuando anden  
a golpes  
con la vida!*

Decimos "aparentemente perdi-  
dos" porque "El Corazón de las  
Manzanas" no sólo simboliza el  
reencontro con los valores de la ni-  
ñez, sino también el descubrimiento  
de su permanencia interior y la po-  
sibilidad de volver a reunirse con  
ellos, —de "volver a ser"—, en una  
identificación que trasciende los lí-  
mites temporales del hombre:

*Si vuelves, como entonces,  
con sombrero de piel y las manos/  
con barro  
verás, que guardo aún  
el corazón de las manzanas.*

Esta tendencia simbolizadora,  
que en más de una oportunidad no  
pasa de ser una sutil sugerencia, se  
ahonda significativamente en sus  
"Paisajes", poemas que integran la  
segunda parte del libro. En ellos el  
lenguaje demuestra una mayor ela-  
boración, y la descripción se enri-  
quece con una que otra imagen de  
atemperado tono impresionista  
("Descienden mansamente/ los pa-  
racaídas/ de los cardos. . .").

Sin embargo Susana Cabuchi no  
abandona la voluntad de síntesis  
lingüística que se evidencia en toda  
su poesía. La metáfora no aparece  
como un recurso técnico, antes  
bien, podría decirse que pasa casi  
inadvertida en cada poema para  
abarcarse la totalidad de su signifi-  
cación.

Y en un intento de contextualiza-  
ción global podría afirmarse que  
en conjunto todos sus paisajes con-  
forman una metáfora asimilada sim-  
bólicamente al acto de la creación.

Esto tiene su origen y fundamen-  
to en un proceso por el cual la pala-  
bra pasa de la función evocadora a  
la simbólica; de la referencia indivi-  
dual a la proyección cósmica.

En efecto, en la descripción hay  
un intento de homologar al hombre  
con la naturaleza, cuyo sentido últi-  
mo responde a una visión de la rea-  
lidad que trasciende lo espacial y  
accede a lo esencial humano, o más

concretamente a la esencia del ser  
poético.

La poeta describe y en esa des-  
cripción el paisaje es una prolonga-  
ción de su yo.

Hay un símbolo que se distingue  
por su especial significación en el  
contexto poético: el símbolo del  
agua.

Desde el aparentemente ingenuo  
interrogarse:

*¿Sabrá esta mansa lluvia  
que hace crecer el río?*

comienza a dar a la palabra un nue-  
vo ángulo de apertura que introdu-  
ce sutilmente en un ámbito de plu-  
ralidad semántica. La palabra "llu-  
via" remite intuitivamente a la idea  
de agua, del "agua que representa  
el origen y fundamento de las co-  
sas". Y en un proceso de abstrac-  
ción simbólica posterior "del agua  
que se insinúa como soporte de la  
cualidad primordial de la palabra:  
su transparencia y su límite".

Así cuando Susana Cabuchi al  
describir el curso del río nos dice:

*allí creció.  
Y exigiéndole anchura a los sauzales  
modelando  
las formas de su viaje  
con seguro paso  
entre serio y jugando,  
con sonido de temblorosas voces  
y olores a humedad y pasto tierno  
desbordó transparencias.*

está describiendo a través de la rela-  
ción simbólica agua-palabra, el pro-  
ceso de su propio crecimiento en el  
camino de la poesía.

Bien puede decirse de Susana Ca-  
buchi que es una verdadera poeta,  
una artífice silenciosa que en cada  
poema se sumerge en el misterio de  
la creación. La palabra es su instru-  
mento, y su sensibilidad el arma  
con que la trabaja y la rescata para  
ofrecerla cargada de nuevos y sor-  
prendentes significados.

Esperamos que "El Corazón de  
las Manzanas" sea el primer paso de  
un camino que la conduzca a lo que  
todo poeta debe aspirar: el logro de  
una obra que perdure en el tiempo.

Graciela Frega

*SUSANA CABUCHI es una de las  
figuras femeninas más representativas de  
la poesía joven del interior del país.*

*Nació y vive actualmente en la ciudad  
cordobesa de Jesús María. Comenzó su  
actividad siendo aún adolescente, impul-  
sada por el poeta Alfredo Martínez  
Howard, a quien reconoce como uno de  
sus maestros, junto a Alejandro Nicotra,  
Francisco Colombo y María Wernicke.*

*Desde entonces viene realizando una  
intensa actividad cultural en favor de la  
difusión literaria.*

*Sus primeras poesías aparecieron en  
El Taller del Escritor, del que formó  
parte activa junto a destacados nombres  
del ambiente.*

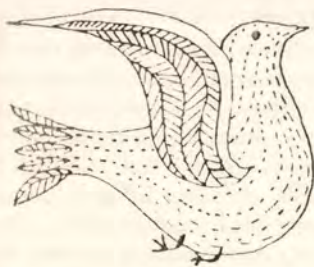
*También ha publicado en los diarios  
Córdoba, La Voz del Interior, La Prensa  
(Buenos Aires) y en la revista literaria  
local Laurel.*

*Su labor como poeta ha merecido im-  
portantes premios, entre los que se desta-  
can: primera mención del concurso "Leo-  
poldo Lugones", organizado por los SRT  
de la Universidad Nacional de Córdoba;  
mención de honor en el concurso litera-  
rio de Obras Inéditas 1974, organizado  
por la Municipalidad de La Matanza,  
provincia de Buenos Aires; segundo pre-  
mio en el concurso de Poesía Inédita,  
organizado por la S.A.D.E. —filial Cór-  
doba— en 1976; primer premio del Ter-  
cer Salón del Poema Ilustrado realizado  
por la S.A.L.A.C. —filial Jesús María—;  
mención especial en el concurso Profe-  
sor Urbano Alvarez —Río Cuarto— en  
1977; segundo premio en los Juegos Flo-  
rales 1978, "Ciudad de Tafi Viejo", pro-  
vincia de Tucumán.*

*En 1978 publicó su libro de poemas  
"El Corazón de las Manzanas", hábil-  
mente ilustrado por Hugo Bastos, por el  
cual recibió ese mismo año la segunda  
mención de la Fundación Dupuytrén, en  
la ciudad de Buenos Aires.*

# El folkllore y la literatura infantil

Por: Olga Fernández Latour



Creo que nadie puede mostrarse indiferente ante los problemas de la literatura infantil. Escritores, maestros, sociólogos, padres, simples observadores de las infancias nuevas, todos debemos sentirnos conmovidos y responsables por lo que éstas reciben como primeras impresiones de su contacto con el mundo. Y si bien es necesario destacar lo que los niños no deben leer, ver u oír, es claro que más deberá insistirse en la faz positiva del asunto: en darles abundantemente de aquello que sí convenga para la formación de personalidades normales, para su perfecta asimilación a la cultura del país que es su patria, para el mejor desarrollo de sus posibilidades afectivas, intelectuales y estéticas.

El folkllore, síntesis cultural elaborada por generaciones, a través de los siglos, con elementos que en cualquier tiempo y desde cualquier parte han llegado al pueblo y que, adoptados y reelaborados por éste, han podido pervivir así en su tradi-

ción, ofrece indudablemente, a quienes se preocupan por la literatura infantil, particulares atractivos y garantías.

El hecho de que frecuentemente se caiga en posiciones extremas me obliga a aclarar que mi "filofolklorismo" no me lleva a creer que toda la literatura para niños debe tener base folklórica. Dicho esto puedo pasar a intentar un análisis de los aportes que la tradición popular está en condiciones de brindar a la literatura infantil.

Además de que, ante todo, debe ser literatura de calidad, dos son las **condiciones** principales que, creo, ha de reunir la buena literatura infantil: **ser conveniente para los niños y de su agrado.**

De una manera general es difícil discutir la conveniencia de una literatura que vincule a los niños desde sus primeras lecturas, con las esencias mismas de la cultura de su tierra, que forme mentalidades armónicamente dispuestas para comprender y aprovechar los bienes (y aun los males) que en lo futuro van a influir en su vida, provenientes del medio, una literatura que enlace su infancia con la de sus padres y sus abuelos y que, en lugar de crear procesos de desarraigo, fomente la unión de la sociedad por medio de la familia. Tampoco puede desconfiarse del efecto que produzca en las nuevas generaciones un tipo de literatura que durante siglos ha venido deleitando a niños de tantos países. En suma, parece razonable afirmar que **el folkllore puede ser la base de una literatura conveniente y agradable para los niños.**

Sin embargo, el problema es complejo. En primer lugar, los especialistas modernos coinciden en la importancia de proporcionar al niño una literatura endoculturante (es decir que lo eduque sobre la base de los elementos propios del grupo cultural del cual ese niño forma parte), pero, para posibilitar su existencia, es ne-

cesario considerar múltiples aspectos: el elemento humano en relación con el medio social en que se desarrolla (gran ciudad y sus diversos estratos; ciudad provinciana y sus diversos estratos; comunidad aldeana, de cultura total o parcialmente folklórica); la presencia mediata o inmediata de literatura tradicional en el patrimonio de dichos grupos sociales y sus elementos utilizables para la edad infantil; los medios de difusión de que se dispone en cada caso y su tipo (**oral**, narrativa oral directa, radiotelefonía; **oral y visual**, televisión, cinematografía, teatro; **escrito**, libros; **escrita y visual**, tiras cómicas o de aventuras, publicaciones similares), etc.

Asimismo pueden ser diversos los fines de tal endoculturación. En el caso del niño de las grandes ciudades, ¿hacia qué folkllore deberá tenderse? ¿Hacia la totalidad del folkllore del país? ¿Hacia la búsqueda de un "folkllore urbano" o por lo menos de una tradición urbana hecha de personajes y sucesos propios de la vida de la ciudad y aprovechables para los niños?

En el caso del niño que vive en contacto con la sociedad folk o pertenece a ella, se ve claramente que es conveniente aprovechar los elementos literarios propios de su cultura y no dejarlos de lado como vulgares e inservibles. En la práctica esto podrá cumplirse en el aspecto oral si el maestro rural conoce el folkllore de la región y se preocupa por utilizarlo. Más difícil resultará aquí la acción en cuanto a la literatura escrita, pues no abunda la de tipo regional de carácter infantil y, sobre todo, no es en cantidad parejo su aporte, ya que hay zonas (como el Noroeste) sobre cuyo rico folkllore se ha trabajado en todo sentido más que en el de otras regiones del país.

En segundo lugar, un exagerado localismo no debe llevarnos a prescindir del extraordinario patrimonio de cuentos que han llegado a nosotros, no ya transformados y adaptados por nuestro pueblo, sino a través de recopilaciones hechas en otros lugares del mundo. Estas historias, entroncadas en su mayor parte con la rica tradición indoeuropea, son, aún sin reelaboración local, vínculos que unen nuestra cultura con sus lejanas raíces en el tiempo y en el espacio; su maravilloso viaje hace también viajar, despierta deseos de conocer los mundos de la realidad y de la ilusión, enseña a soñar. Es verdad que el cuento folklórico es, por definición, una narración en que no se localiza geográficamente la acción, pero también lo es que cada narrador, aun sin proponérselo, tiñe su relato con los vivos tonos que provienen de lo más representativo de su cultura. Así, por ejemplo, anota María Rosa Lida, "la tarea difícil de separar distintos granos que impone Venus a Psique en la novela de Apuleyo, y la madrastra a Cenicienta es reemplazada en las provin-

cias argentinas del interior, según observa la señora Berta Elena Vidal de Battini, por la faena no menos delicada y más propia de un país ganadero, de limpiar las tripas de un corderito. Del mismo modo varía curiosamente la lumbre de que se vale la niña para sorprender al príncipe encantado, desde el candil de aceite de Psique hasta la cerilla del cuento portorriqueño y el fósforo argentino y las velas del esperma de la versión chilena". Y si las princesas que toman aloja y los quirquinchos aventureros resultan buenos, graciosos e interesantes para los niños argentinos, no hay por qué privarlos tampoco de lo que han dejado en los cuentos otras estructuras sociales y otras latitudes: el esplendor de las cortes, la cabaña de troncos perdida entre bosques de pinos cubiertos de nieve, los lobos y los osos de la estepa, la lámpara y la alfombra mágica del cuento oriental.

En los últimos tiempos en que los estudios folklóricos han tomado gran impul-

so, especialmente en América, y en que la búsqueda de una sana literatura infantil ha despertado también creciente interés (tal vez por reacción contra el hermetismo de tipo decadente que prevalece en las obras para adultos de algunas escuelas de vanguardistas), han aparecido varios estudios que enfocan total o parcialmente los problemas de relación entre el folklore y la literatura para niños. Se encaran en ellos, especialmente, los problemas del aprovechamiento del folklore en sus formas didácticas. Esto es, sin duda, muy importante y debe constituirse en motivo de preocupación.

Pero tal vez el aspecto más delicado del tema que nos ocupa sea el referente a las formas literarias que entretienen al niño en sus ratos de ocio: el juego, el cuento narrado en el seno del hogar, los libros y las historietas leídos durante las vacaciones o las convalecencias, el programa de televisión con que se les premia cuando han terminado sus deberes. Entonces es cuando pueden llegar a la vida del niño, con toda su plenitud de valores, los romances, las viejas historias y las maravillosas leyendas, expresiones de una literatura verdaderamente pura, "arte por el arte" en su más amplio sentido, de ese que florece, tal vez como en ningún otro caso, en las formas desinteresadas de la literatura infantil.

¿De qué manera puede servir el folklore a una literatura infantil de tipo desinteresado?

Sin entrar en planteos detallados, consideraremos aquí dos formas principales de utilización de los materiales folklóricos en procura de una literatura infantil de orientación tradicional, tomando como punto de partida la distinción hecha por Augusto Raúl Cortazar entre **Literatura folklórica**, en que el folklore aparece "como una proyección, como ambiente, tema, carácter, elemento o episodio incorporados a la obra particular de un

autor culto y perfectamente determinado..."; y el **folklore literario**, cuyos materiales, de carácter literario, en prosa o en verso, son, ante todo, folklore, es decir que participan de los caracteres distintivos de este tipo de bienes culturales.

Así pues, el folklore proporcionará al escritor que desee crear literatura folklórica para el público infantil, el medio ambiental, el tipo de sociedad y de cultura, las costumbres más características, los matices del habla, y todo otro elemento que les permita ubicar, dentro de un marco localizado en el paisaje nativo, la obra de ficción que a él le toca elaborar. Cuentos, novelas, relatos y piezas de teatro costumbristas, nativistas o gauchescos abundan en la literatura para adultos. Pocas veces se han escrito obras de este carácter con destino a los niños y seguramente vale la pena intentarlo. El escritor que lo haga tendrá, en cuanto a temas y argumentos, completa libertad, pero, en cuanto a lo folklórico se refiere, afrontará el compromiso de preocuparse profundamente por ahondar en el conocimiento de la zona donde localice su relato, estudiar la psicología de sus habitantes para no caer en deformaciones que induzcan al niño al menosprecio, conocer cómo, cuándo y dónde pueden mencionarse con propiedad costumbres y fiestas, o intercalarse con cuentos juegos y cantos... Los estudios del folklore nacional se hallan ya lo suficientemente adelantados como para que, quien lo desee, pueda obtener informaciones precisas acerca de los patrimonios de las comunidades **folk** en las regiones más representativas del país.

Para la elaboración de obras de literatura folklórica, pues, el escritor puede utilizar todo tipo de elementos procedentes de la cultura y de la sociedad de tipo **folk** y éstos han de servirle como marco para el desarrollo de una trama por él ideada. El proceso de aprovechamiento del folklore literario es distinto: se trata de utilizar los materiales que constituyen la literatura del pueblo y hacerlos servir a la literatura infantil.

Es necesario considerar aquí dos tipos de material: las especies en verso (entre las cuales es fácil distinguir las que funcionalmente llamamos "infantiles") y las especies en prosa, que se presentan por lo general indiscriminadamente para niños o adultos.

El material de folklore poético puede resultar sin duda de gran valor para procurar el resurgimiento de una poética infantil relacionada en gran parte con el juego (cuya decadencia es innegable en la sociedad urbana moderna) y acompañada por el canto, elemento cuya importancia en la formación estética del niño es imposible desconocer. La belleza y contenido humano de los romances (cuento y cantar), la eterna gracia de los villancicos, la renovada emoción de los versos de juegos,



Ilustración de Pepi Sánchez.

cuyos consabidos incidentes no dejan sin embargo nunca de divertir, constituyen un patrimonio que la primera infancia debe conocer y que ha de constituir una especie de reserva de bienes éticos y estéticos, aun cuando la vida moderna haga pasar pronto a los niños a las etapas posteriores del deporte y la televisión.

Las posibilidades de estas formas de folklore literario en verso (cuya utilización se realizará principalmente por medios orales, dada la finalidad propia del canto-ronda y del canto-juego) se ven superadas, en cuanto al logro de una verdadera iniciación literaria infantil, por las que ofrece el folklore literario en prosa.

Es bien sabido cuán vastas son, en este terreno las vinculaciones entre la literatura infantil y el folklore, como que no puede prescindirse de una mención del ejemplo inaugural de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, compiladores y adaptadores de los famosos **Kinder-und Häus-marchen**, considerados por este y otros trabajos los primeros investigadores científicos de esa disciplina. No entraremos aquí a recordar las diversas etapas cumplidas por los estudiosos del cuento folklórico, las diferentes tesis formuladas y las grandes escuelas surgidas en relación con este hecho, cuyos problemas interesan profundamente a la historia general de la Literatura y la Filología. Este tema ha sido tratado ya en gran cantidad de obras de muchos países y en trabajos de especialistas argentinos.

En la actualidad la novelística es sin duda la especie folklórica que se halla más sistemáticamente estudiada en el mundo entero, puesto que se aplica casi exclusivamente a sus materiales el llamado "método histórico-geográfico" de la escuela finesa, expuesto por Kaarle Krohn en su obra **El método folklórico**, y cuyos fines son, en última instancia determinar el lugar de origen del cuento y especialmente, establecer su "biografía" en el tiempo y en el espacio.

La obra iniciada por el estudioso finlandés Antti Aarne, en cuanto a la ordenación tipológica de los cuentos, fue más tarde perfeccionada por el erudito norteamericano Stith Thompson, quien, además de ampliar el **índice de tipos**, confeccionó un **índice de motivos** de cuentos folklóricos, susceptibles, como el tipológico, de ser ampliado de acuerdo con los nuevos aportes que diversos países vayan realizando al estudio de la novelística folklórica mundial.

Las especies del folklore literario en prosa no comprenden solamente los cuentos (aun cuando éstos constituyen la forma más importante de la narrativa tradicional y la que más posibilidades ofrece a la literatura infantil), sino también las leyendas, los casos y las tradiciones. Algunas de estas especies son, asimismo, sub-divisibles, como la de los cuentos, entre

los que suelen distinguirse los maravillosos; religiosos, animistas o de espanto; humanos; animalísticos y encadenados(1).

La bibliografía del cuento folklórico, que se halla en nuestro país particularmente actualizada(2), presenta un buen número de obras técnicas y literarias referentes a las especies narrativas del folklore nacional. Dentro de esta bibliografía cabe destacar, por estar dirigidas al público infantil, obras como la **Antología folklórica argentina. Para las escuelas primarias**, del Consejo Nacional de Educación; **El folklore de los niños** y **Las hazañas de Pedro Urdeemales**, de Julio Aramburu, las **Leyendas y episodios de la pampa**, de Juan Manuel Cotta; **Los cuentos de mama vieja**, de Rafael Jijena Sánchez, infatigable trabajador en este tema, y varios trabajos de Berta Elena Vidal de Battini, especialmente sus **Cuentos y leyendas populares de la Argentina, Selección para niños**.

Hemos considerado hasta ahora la posibilidad de creación de obras sobre temas y ambientes folklóricos (literatura folklórica)



I. de Franklin Arregui Cano.

rica) y la de aprovechamiento o selección de materiales folklóricos (folklore literario) con destino a los niños. Un tercer caso el de reelaboración total o parcial de materiales auténticamente folklóricos por escritores letrados nos queda aquí por ver y analizar. No me resulta fácil decir si el fruto de esta tarea ha de poder calificarse decididamente como literatura folklórica (dada la ingerencia de un adaptador no folk) o si representaría una etapa intermedia entre ésta y el folklore literario (ya que no se cambiarían las características tradicionales del género ni las formas determinantes del estilo). No es esto tampoco lo que más importa aquí, sino destacar el interés que esta forma de aprovechamiento de los materiales folklóricos puede tener para la real revitalización de las formas tradicionales de la literatura infantil.

El escritor que emprenda el tipo de reelaboración de los cuentos folklóricos a que nos referimos no encontrará en el material con que trabaja ningún indicio de natural resistencia. La tradición ha cumplido desde siempre idéntica función.



I. de Rive Fischman.

Los eruditos estudios y estadísticas que han permitido la aplicación del método histórico-geográfico nos llevan al conocimiento de cuáles son los principales tipos de cambios sufridos por los cuentos en su incansable viaje a través del tiempo y del espacio, a saber: "a) olvido de un detalle; b) adaptación o aclimatación de rasgos, episodios o cosas extrañas; c) modernización de lo inusitado y arcaico; d) generalización de un aspecto particular o particularización de un elemento de carácter general (una de las formas en que se manifiesta la influencia localista); e) alteraciones en el orden relativo de los episodios integrantes; f) agregado de un pasaje, especialidad al comienzo o al fin del relato; g) fusión de dos cuentos; h) contaminación de ciertos episodios, caracteres o temas que transmigran de un cuento a otro semejante o paralelo; i) repetición de un episodio o multiplicación de los personajes hasta alcanzar números de significación sacramental o mágica (3, 7, 12, etc.); j) cambio de la persona gramatical del relato (tercera por primera y a la inversa); k) modificaciones obligadas una vez introducido el primer cambio a fin de mantener la coherencia de la narración; l) polizosmo, reemplazo de un solo animal por varios; ll) antropomorfismo, humanización de personajes animales; m) zoomor-

fismo, representación del hombre, o bien de tipos de caracteres humanos, por medio de animales; n) egomorfismo, impulso que lleva al propio narrador a convertirse en héroe del relato; ñ) en general, adaptación al medio, ya teniendo en cuenta el desplazamiento geográfico, ya la modernización de rasgos arcaicos, ya las peculiares condiciones del ambiente físico, humano y cultural(3).

La aplicación de cualquiera de estos procedimientos por parte de un adaptador no distorsionará las esencias mismas del cuento, sino que constituirá una variante más, parangonable a las difundidas por tradición oral.

La selección acertada de los materiales folklóricos, la creación de obras nuevas ambientadas en medios típicamente argentinos, la reelaboración de piezas tradicionales para hacerlas más adecuadas a la mentalidad del niño actual, pueden proporcionar sin duda muy buenos frutos, para lo cual, si bien la raíz en lo tradicional es firme, se necesita incuestionablemente buena mano de artista por parte del autor.

No puede dejar de insistirse en la necesidad de no aburrir al niño con la abundancia de moralejas y enseñanzas, de no cansarlo con descripciones innecesarias, de no presentarle falsos mundos en que

los personajes tengan un carácter común de tontería para buscar el anifiamento. Los cuentos folklóricos son a veces extremadamente realistas y hasta crueles; nos sorprende que éstos sean muchas veces los que más gustan a los niños. Mas, sin necesidad de caer en los extremos, es necesario mantener la literatura infantil en un plano donde predominen los valores estéticos y donde el interés por el cuento mismo tenga para los niños total validez. Porque, por lo demás, ellos saben muy bien que el cuento es una puerta abierta al mundo de los ensueños, la posesión de todos los poderes por medio de la imaginación, la fuente de toda posibilidad en el tiempo y en el espacio, pero sólo mientras dura su relato o su lectura, porque ningún niño duda que en ellos no se cree, porque los cuentos son cuentos.

#### NOTAS

- (1) Bruno C. Jacovella: *Manual-Guía para el recolector*. La Plata, 1951.
- (2) Susana Chertudi: *Bibliografía del cuento folklórico*. (en: Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Nº 1, Buenos Aires, 1960).
- (3) Augusto Raúl Cortazar: *El método histórico-geográfico y el estudio de los cuentos populares*.

# HED S.A. presenta La 2da. Generación... Civic

La 2da. Generación  
**CIVIC**  
1300cc 3 y 5 Puertas  
**HONDA®**

1300 cc. 3 y 5 puertas. Máximo confort en accesorios. Aire acondicionado. Sistema computado de seguridad. Alta performance con mínimo consumo.



Consulte nuestros  
planes especiales

**HED s.a.**

Unico concesionario oficial de HONDA MOTOR DE ARGENTINA

Av. Caraffa 227

Sugerido U\$S 21.946 a \$ 1.728 al 19-3-80

MB



Grabado Oscar Meyer.



# LA LITERATURA Y EL LUGAR

Reflexiones en torno a la Narrativa de Córdoba

NOTA II

por: José Aldo Guzmán.

El lugar y el hombre constituyen los dos elementos necesarios para que de su confluencia surja la acción que les otorga sentido y los lleva a trascender en el tiempo. La contemplación del lugar está señalada por la evocación de las acciones que lo han distinguido en el tiempo y convertido precisamente en lugar, extrayéndolo del anonimato de la geografía inominada. Y la literatura cumple, en esa función permanente de la cultura del hombre, la invaluable actividad de destruir el anonimato y de convertir lo particular en universal, es decir, lo accidental en permanencia.

El espacio y el tiempo se trascienden por medio del lenguaje que los señala y los transforma de concreciones materiales, en productos de la cultura.

Quede claro, entonces, que ocuparnos de la narrativa que se ha escrito en Córdoba tiene en el mejor de los casos una sola justificación: la de ser un argumento para ocuparnos de la narrativa, cuyas características y condiciones se proyectan indiscutiblemente sobre todas sus parcelas.

La sombra brillante y aún llena de riesgos y complejos de la obra de Lugones, se proyecta fatalmente sobre toda consideración que podamos hacer acerca de la narrativa producida en Córdoba. Sin embargo, contemporáneos de él, otros hombres dieron elementos para que actualmente podamos tomar en consideración la actividad literaria de aquellos años.

Juan José Vélez, con *"Manila"*, pero fundamentalmente Martín Gil, que en 1901 publicó *"Prosa Rural"*, evidencian la existencia de una posibilidad importante. La obra de Martín Gil llega casi hasta nuestros días confundida con sus trabajos dedicados a la astronomía o a las discusiones científicas; y ambas, la literatura y la divulgación, siguen los pasos de una ciudad que se transforma y constituyen, al mismo tiempo, la pantalla sobre la que se proyectan los modos de transformación y las ideas que los acompañan. Las dos formas de vida de provincia que subsisten en nuestra actualidad están ya presentes en los relatos de Gil, de los cuales la evocación rescata siempre con alegría *"Una Novena en la Sierra"* y *"Noche de Perros"*.

Pero ya son los años de la aparición de la que consideramos la única epopeya argentina: *"La Guerra Gaucha"* de Leopoldo Lugones, la obra en que el lugar y los agentes no son productos de la realidad y del tiempo sino de la plena actividad del lenguaje.

Desde aquellos años hasta el presente existe sólo un paso, un escalón que salva la extensa obra de Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), y asistimos a lo que ya ocurrió con toda la narrativa de Hispanoamérica: la transformación de lo rural en urbano.

Es el ámbito de las luchas del hombre lo que se va transformando con el correr de los primeros años del siglo y por lo tanto se transforma también su simbolización.

De la misma manera que en el ámbito nacional pasamos de Lynch o Güiraldes a Gálvez y más tarde a Mallea, en Córdoba, con cierto atraso, el ámbito de radicación de las acciones comienza a abandonar el campo para acceder a la ciudad.

Esta situación se planteaba desde tiempo atrás; ya con *"Manila"* el ámbito actancial se divide entre la primitiva villa de Cosquín y la ciudad Capital, sobre las que vuela claramente perceptible el fantasma de la tuberculosis.

Pero si en Buenos Aires la ciudad gana definitiva-

mente la partida y se convierte en el lugar de la actancialidad, no ocurre lo mismo en Córdoba, ni en otros lugares del interior del país en los que lo rural impone un claro dominio. Aquí la vida rural sigue teniendo vigencia, sigue siendo uno de los determinantes del drama del hombre. Y cuando no se mantiene como drama, como en **"La Busca del Jardín"** de **Biancciotti**, se transforma en evocación, como es el caso de los relatos de **Oscar Maldonado Carulla** y en otros de **Juan Filloy**. Dejamos aquí de lado **"Pampa"** de **Artemio Arán**, porque en realidad se trata más de una serie de poemas en prosa que de una construcción narrativa.

Y como la narrativa bebe del lugar para representar la lucha del hombre, la localización se hace casi inevitable, lo que no debemos confundir es la localización actancial, una evidente virtualidad lingüística, con la reiteración de lo cotidiano; la narrativa con la crónica en última instancia.

El ejemplo más señalado de una excelente narrativa de evocación lo encontramos en **"El Tiempo más hermoso"**, de **Jorge Vocos Lescano**, una contemplación en la que la melancolía y el paso del tiempo constituyen las fuentes de la creación.

En el mismo ámbito de concepción literaria podríamos ubicar a **"Retablillo de Córdoba"** de **Godofredo Lazcano Colodrero**, o a las **"Memorias de una Ciudad Chica"** de **Jorge Orgaz**. Son obras que procuran ciertamente el agrado de la recordación y quizá la revisión de actos y hasta de sentimientos, pero que son previas a la problematización de la existencia, es decir previas a la realidad del conocimiento, aunque ubicadas ciertamente en un nivel estético importante y señalable.

Y la provincia, rica en lugares y en modos de existencia, asoma siempre detrás de la literatura. Asoma ella y las provincias que la rodean. Y en este sentido la literatura da cuenta de ámbitos que son más bien productores de situaciones, lugares en los que se lleva a cabo una lucha. Ya se trate de la sierra, de la pampa gringa o de la ciudad, los relatos describen la lucha del hombre por trascenderse a sí mismo como realidad y como condición.

Tanto en las obras de **Horacio Rodríguez**, como en las de **Polo Godoy Rojo**, **Jorge Washington Abalos**, **Julio Torres**, **Francisco Colombo** o **Maximiliano Mariotti**, lo que cuenta es la lucha del hombre, el enfrentamiento de un mundo que se opone al ideal y que se presenta siempre como un motivo de inquietud y de misterio.

Son muchos los hombres que han escrito y que escriben en la actualidad en la provincia de Córdoba, son también muchos los que han llegado a ella desde otros sitios del país y muchos los que la han abandonado dejando parcelas de obras señalables, —el mismo Lugones realizó su obra desde la distancia. Los que son escasos actualmente y en toda la historia de la provincia son los auténticos narradores; es decir aquéllos que han hecho de la narrativa su forma de encarar y de interpretar el mundo en que viven, y de convertir la comunicación de esa interpretación en una forma más de trabajo cotidiano.

Podemos mencionar muchos nombres que en el curso del tiempo jalonan nuestro espacio literario, pero un narrador no es un hombre que escribe algunos cuentos, sino alguien que elabora toda una obra en la que se

inscribe claramente una visión del mundo con la propiedad de un estilo, de una escritura diferente. Y esos seres no son naturalmente abundantes, ni aquí ni en la República Argentina; y es completamente natural que así sea, de lo contrario el mundo sería una constante interpretación.

Desde aquel Lugones que convirtió su vida en interpretación y conocimiento, son escasos los verdaderos narradores que podemos señalar en nuestra provincia.

Dos figuras que surgen de inmediato, con absoluta claridad, son las de **Polo Godoy Rojo** —con independencia de su origen puntano y de la ubicación actancial de su obra en San Luis— y de **Horacio Rodríguez**. Escritores que poseen una obra intensa y aprehensible como una totalidad significativa que impone ciertamente una transformación y un conocimiento.

La transformación de lo real en observado, operada por medio del lenguaje narrativo, se proyecta necesariamente sobre el conocimiento del mundo que la obra propone y actúa de esa manera sobre las estructuras axiológicas. Porque en realidad, en la narrativa, es la sociedad la que se discute a sí misma, discute los valores sobre los que afirma su existencia y lucha contra todo lo que se opone a su avance.

La misma evocación de los pasados añorados constituye en esta actividad de la reflexión humana un modo de tender hacia el dominio de la pureza y de la ilusión. Las ubicaciones de lo narrado en el pasado o en el futuro no significan en realidad fugas irresponsables, sino señalamientos de una necesidad con cuyo cumplimiento no acierta el presente. Porque la narrativa constituye un grado muy elevado de coherencia social y cultural. Y las luchas que encaran los héroes de la narrativa se encuadran dentro de esa coherencia y ponen de manifiesto los modos de darse del mundo cotidiano, pero observados a través del prisma de la reflexión y la valoración. Y lo realmente importante es que en la observación de la figura que ofrece el prisma, no sólo el mundo ajeno al lector es el juzgado, sino el mismo lector como parte integrante y constitutiva de ese mundo. Una narrativa coherente y profunda es quizá la más clara manifestación de una sociedad culturalmente madura e históricamente consolidada.

Tanto **Polo Godoy Rojo** como **Horacio Rodríguez** han ubicado las acciones de sus relatos en un ámbito rural y serrano, en un momento de transformación de la existencia cotidiana.

En el primero de los casos los héroes luchan por abandonar una situación deprimente y degradante, en el segundo una linealidad ética inamovible guía las aventuras de agentes literarios llenos de representación y al mismo tiempo de asombro y admiración ante la creación.

Se trata, sin duda, de una narrativa que abreva en lo rural, pero que lo trasciende como mensaje para instalarse en lo estrictamente axiológico, como corresponde a la verdadera narrativa.

En ambos escritores el lenguaje cumple lúcidamente su función de instrumento de la representación del mundo; pero también, con la misma excelencia, la de medio de simbolización y de valoración. Con ello se cumple el primer paso del proceso de transformación que implica la existencia de la narrativa, quizá el más

importante.

La de **Maximiliano Mariotti**, otro de los importantes narradores actuales de Córdoba, es una obra que tiene a la ciudad como teatro de sus acciones, y casi como protagonista de una de sus últimas novelas, "**Dulcemente Lila**". En ella las calles de una Córdoba recientemente ganada por la historia, forman parte de una lucha sorda y sin arrojo ni valentía, por trascender ámbitos más interiores que exteriores. Las calles de la ciudad imponen los límites y las zonas de la lucha, más allá de las posibles reconstrucciones ambientales. Mariotti es sin duda otro de los importantes narradores de nuestra actualidad.

Pero no debemos olvidar la obra de **Juan Filloy**, toda una aventura narrativa en la que el lenguaje propone una perspectiva de conocimiento y de ironía para las acciones de la cotidianeidad.

Tampoco la de **Daniel Moyano**, quien con "**Una Luz muy Lejana**" ofreció uno de los testimonios primeros de la ciudad que nacía como escenario, no ya de la evocación, sino del drama del hombre por reconocerse como tal en medio de la soledad y de las pasiones. La ciudad es el ámbito donde se lleva a cabo la lucha que enfrenta la honestidad y la inocencia con las mezquindades propias de una vida de simulaciones y fracasos. Las intenciones del héroe de "**Una Luz muy Lejana**" se ven constantemente confrontadas con la realidad deprimente de una capital que aparecía al principio como una luz. Sin embargo la salida tampoco está fuera de la ciudad, allí sólo existe el desierto. El héroe intenta conocer una ciudad al tiempo que procura encontrar en ella los elementos que consoliden su propia existencia.

Merecen señalarse también dos importantes libros de relatos escritos por **Enrique Luis Revol**, "**Conspiradores Todos**" y "**Los intrusos**", parcelas de una obra que lamentablemente no ha sido continuada, por lo menos en nuestro conocimiento.

La observación de nuestra actualidad inmediata nos propone la existencia de un grupo importante de escritores que marchan en el camino de la narrativa: **Juan Croce**, **Carlos Gili**, **Rubén Alonso Ortiz**, **Juan Coletti**, **Daysi Nocetti**, **Francisco Colombo**, son escritores que realizan una tarea importante y continua en el intento de representar las visiones del mundo del hombre actual, en un medio físico y social que ya está definitivamente transformado.

La evocación ha sido sustituida en todos los casos por la mirada aguda y penetrante del observador y del crítico.

Eso ocurre tanto en las complejas tramas psicológicas de **Rubén Alonso Ortiz**, como en la aparentemente simple reconstrucción de sucesos que realiza en sus relatos **Francisco Colombo**, un escritor cuya obra señala en su brevedad toda una posibilidad cierta de calidad y desarrollo.

Las formas de conocimiento han cambiado, la ingenuidad de la evocación ha desaparecido, y el drama preside los modos de observación y de abstracción de la realidad.

Se trata en todos los casos mencionados de obras parciales aún que proponen confianza en su constitución definitiva. Son parcelas de una representación to-



tal que aún no se ha realizado, pero que ya nos ofrece formas representativas de su segura realización: lenguaje consolidado, modos concretos y reconocibles de observación de la realidad; en última instancia, una perspectiva y un estilo.

Ya en las instancias finales de estas notas, es prudente retomar nuestras consideraciones del comienzo. Lenguaje y lugar no constituyen modos sencillos de adecuación.

En nuestro caso sólo han constituido una posibilidad de reflexión, y luego decir algunas palabras acerca de una parte de las letras que escriben o han escrito hombres cercanos en el espacio, a pesar del tiempo y de las migraciones.

Y no debemos olvidar que lo que caracteriza a un narrador, más allá de la modestia en que se ha movido y se mueve la edición de obras en provincias, es la conjunción de dos existencias absolutamente imprescindibles, obra y calidad.

Por obra entendemos el trabajo o conjunto de trabajos que alcanzan a representar en forma compleja y coherente una visión del mundo en el grado más completo posible de su manifestación. Por calidad la recurrencia en esa realidad lingüística de valores estéticos y extraestéticos que justifiquen la representación.

Y esto no es jamás el resultado de manifestaciones aisladas, sino el de toda una actividad que tiene por objeto convertir en lenguaje un modo de existencia y una voluntad, aún callada o ignorada, de trascendencia.

La narrativa es, en última instancia, el resultado estético de una responsabilidad que tiene al lenguaje como lugar de manifestación, como posibilidad y como riesgo.

# Bibliográficas

*Esta sección, además de orientar al lector acerca de las obras de los más importantes escritores argentinos que publican en la actualidad intenta, especialmente, hacer conocer aquellos libros de autores del interior que no han hallado la difusión adecuada. Todos los escritores que deseen se publique un comentario crítico de su obra, deben enviar un ejemplar a nuestra redacción, datos personales y la posible forma de adquirirlo para que se lo hagamos conocer a nuestros lectores*

**LA INVITACION**, Beatriz Guido, Buenos Aires. Editorial Losada, 1979. 200 págs.

Que Beatriz Guido es una de las figuras claves de lo que se ha dado en llamar "Generación del 55" (con todo lo que ello implica) lo sabe cualquier adicto a la historia literaria, así como los amantes del cine nacional saben que gran parte de su fama deriva de las excelentes versiones cinematográficas —que en algunas ocasiones superaron al original literario— realizadas por su ya fallecido esposo Leopoldo Torre Nilsson. Todos los lectores de sus obras saben, además, que siempre Beatriz Guido explora —con una moderada dosis de efectismo— el universo adolescente y describe una forzada "pérdida de la inocencia" debido a culpas de adultos, en situaciones que encuentran fácil correlato en estructuras mayores de la sociedad. También saben, y esto tal vez sea lo más importante, que la escritora conoce y maneja a la perfección el arte de narrar, y que siempre puede encontrar la forma de presentar novedosa, y hasta apasionantemente su tan reiterado nudo temático.

La invitación, por cierto, no escapa a ninguno de estos considerandos. Aquí también están los adolescentes, productivos y a la vez víctimas (moderno fatalismo desacralizado) de un falaz contubernio familiar—de acuerdo a la axiología de la autora— que reúne clases antagónicas y

extrañamente cómplices. Si se tiene en cuenta la ubicación temporal de la historia (1973), es fácil deducir que de allí a la alegoría hay sólo un paso, que de allí a la duda en dar en ningún momento, rodeando las situaciones de un inquietante clima de violencia (el eficaz marco de la caza del siervo ya habría sido utilizado en aras del símbolo en aquel excelente filme español que fue "Furtivos") homologable a la situación general del país, y donde juega un papel clave un oscuro traficante de armas erigido en nuevo Mesías.

Un deliberado ambiente de nostalgia, donde el binomio Humphrey Bogart-Ingrid Bergman reactualizan "Casablanca" en un ingenioso contrapunto con la historia central, y las reflexiones del narrador-protagonista, especie de "fisgón impertinente", acerca del oficio de escribir, contribuyen a hacer aún más potable la lectura.

EN RESUMEN: Beatriz Guido, tan talentosa y tan discutible como siempre, ante el último advenimiento del peronismo, reactualiza sus antiguas teorías. Cabe reflexionar, sin embargo, que en esta oportunidad, al no hablar ya de su generación, sus requerimientos suenan algo impostados...

Inusual, por lo llamativa, la presentación en Losada. Muy cuidada la composición y diagramación.

Carlos Federico Posadas

**PAJAROS EN LA NIEBLA**, Edgardo Pesante, Santa Fe, Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe. 1978. 94 págs.

Esta colección de cuentos de Edgardo Pesante mereció, en 1970, el premio "Municipalidad de Santa Fe" y al año siguiente el premio provincial de narrativa "Alcides Greca". Estos galardones avalan la calidad de las narraciones presentadas. No se trata de ese tipo de relatos impactantes, en los que el suspense atrapa al lector a partir del segundo párrafo, sino, más bien, son historias donde todo pasa lentamente, donde la agobiante existencia de los personajes es sabiamente transferida por el autor al clima de la narración y donde Pesante no se deja tentar casi nunca por la derivación a lo fantástico, aunque en la mayoría de los casos todos los hilos de la historia tiendan a esa —en este caso— fácil resolución narrativa.

Los protagonistas, maduros oficinistas, hombres frustrados, o alienados, de oscuras existencias que ya sólo esperan la muerte, remiten fácilmente al Akakiy Akakiévich de **El capote** de Gogol, al **Bartleby** de Melville y a tantos personajes de Chejov, por citar solamente algunos ejemplos sobresalientes de esa vasta

tradición narrativa que describe existencias opacas y ya casi sin sentido.

El mayor mérito de Pesante es el haber sabido encontrar la más perfecta correspondencia entre el tema a transmitir y la forma narrativa empleada: la desazón, el tedio, no se explicitan casi nunca en frases aclaratorias, sino que se sugieren y muchas veces se transfieren al lector, mediante esa narración lenta, donde lo acontecido es por lo general puro subjetivismo del personaje y no sucesos externos.

Son para destacar los relatos "El hombre de la máscara sonriente", "Ese muchacho que promete" y la narración que da título al volumen.

EN SINTESIS: Cuentos escritos con perfecto dominio de las técnicas narrativas, donde el clima depresivo y melancólico responde a la definición "Vida: un tipo de suicidio muy lento", escrita por Millor Fernández que sirve, felizmente escogida, de epígrafe al volumen.

La presentación, como la de todos los libros que componen la colección del Fondo Editorial, es poco llamativa. La composición e impresión, muy cuidada y prolija.

C.F.P.

**LOS ABISMOS**, Ana Emilia Lahitte. Santa Fe. Ediciones Colmegna. 1979. 100 págs.

Este libro de Ana Emilia Lahitte no puede ser leído parcialmente porque a través de cada poema descubrimos una faceta nueva de su angustia creadora, en proceso descendente hacia los abismos interiores a que hace referencia el título de la obra.

En ella los signos de la temporalidad inquietan con sus señales —inadvertidas por muchos— y van determinando los nefastos límites de la existencia humana. Límites llenos de misterio, luces y sombras que jalonan la vida en un rebecado seguir entre impiones —ya rebecadas, ya resignadas— que fluctúan entre "infiernos bellísimos" y presentimientos dichosos.

Siguiendo esta línea, los treinta y cuatro poemas fueron agrupados en cuatro capítulos: 1) la inadvertencia, 2) las señales, 3) los límites, y 4) los abismos. Sin lugar a dudas hay un parangón entre esta estructuración externa y el ahondamiento espiritual, ya que la poeta incursiona en el

ámbito de la metafísica partiendo de una problemática existencial.

Un lenguaje ágil, mordaz a veces, y siempre apasionado, transporta el mensaje de esta poesía en antítesis constante entre la destrucción y la esperanza, es decir, cara abierta a los devaneos temporales.

Los planteamientos metafóricos se resuelven a través de versos sugerentes, sobrios y ricos en matices simbólicos, que esbozan la concepción del tiempo como eternidad, de la vida como tránsito y del retorno como inevitable y necesario. Tal vez por esto se ha dicho de "Los abismos" que revelan influencias filosóficas orientales, o bien, el pensamiento del eterno fluir heraclítico.

En síntesis, la capacidad expresiva de Ana Emilia Lahitte plasma la fuerza de un espíritu lleno de preguntas y de iluminaciones en poemas densos, inquietos e inquietantes.

Es muy buena la cobertura externa del libro y su diagramación resume la dinámica del contenido.

Noemí Evangelina Gasse

**POESIA INFANTOJUVENIL DEL NOA.**  
Salta. Ediciones "El Cardón". 1979

Esta antología de poemas infantojuveniles fue realizado por Honoria Zelaya de Nader, Ema Carrizo de Soberón y María Eugenia Virla, tres poetas tucumanas que se abocaron a la difícil tarea de seleccionar poesías del norte argentino que "correspondieran a intereses específicos del niño".

Basaron su estudio en modernos criterios pedagógicos tratando de determinar si existía o no una producción infantojuvenil lírica de valor en la zona, y arribaron a la conclusión de que sí, existe, pero dispersa y sin potencial apoyo; por lo que pretendieron, a través de esta publicación, de incentivar su cultivo, afirmando las características generales del medio, ya que —como dicen las palabras iniciales del libro— "Si el hombre es parte de la tierra, cuánto más el niño que tiene allí su cuna...".

La obra consta de poemas pertenecientes a treinta y cinco autores, y fueron ordenados observando la evolución de la psique infantil, y del consecuente creci-

miento de su sentido estético, que debe estar entrañado en la armonía de sus sentimientos generales.

Aluden primeramente a la etapa correspondiente a los cinco años, en donde predomina el gusto por lo maravilloso, a través de poesías sencillas, ricas en onomatopeyas y de tono dulce y alegre. Para este período de las rondas y canciones escogieron los versos de Raúl Martín Galán —entre otros—, poeta jujeño que tiene publicadas varias obras de literatura infantil.

A partir de los seis años —dicen las autoras— el niño ingresa a primer grado y comienza el aprendizaje de la lectura y las matemáticas. A esa edad le agradan las poesías sobre animalitos u objetos humanizados, el disparate y el número, que tiene para él un sentido cabalístico. Se escogieron para este ciclo, poemas como "Canción del sistema calendario", de la tucumana Selva Cuenca, que es un ejemplo de la visión estético-pedagógica de su autora, quien combina la enseñanza con ágiles juegos expresivos: claros, simples y armoniosos.

Para los varones que oscilan entre nue-

ve y diez años, "Pelota de trapo" de Domingo Bravo, es un ejemplo significativo. Este escritor santiagueño captó el gusto de los niños de esa edad por los poemas que traducen algún asunto, escena o actividad a través de un velado argumento.

En la última fase de la poesía infantil, correspondiente a la primera adolescencia, las dificultades se hacen más evidentes, ya que el niño ahonda en la exaltación de los sentimientos y el gusto por lo abstracto. Se escogieron para ellos poemas plenos de lirismo, enseñanzas morales y hondura espiritual, como: "El viento carda las nubes" de la poeta tucumana Olga Eugenia Flores, "Infancia" del salteño José Fernández Molina, e "Y palabras para el hombre que sostiene la voz" de Carlos Artayer.

Sintetizando diremos que es muy buena la edición del libro y que contiene un valioso material formativo, cuyo soporte básico se encuentra en el marco regional como premisa para atraer e interesar al niño por lo bello a partir de paisajes, seres o cosas que le son familiares.

Noemí E. Gasse

**PUBLICACIONES RECIBIDAS**

**"A mi pueblo con un grito" Letras del este cordobés** Publicado por el Instituto Gustavo Martínez Zuviría de Las Varillas, este libro ofrece los poemas y cuentos premiados en los concursos literarios que desde hace años viene organizando esa institución. Fue ilustrado por Ana María Paternoster de Mago y prologado por Efraín U. Bischoff. (Las Varillas, Ed. G. M. Zuviría, 1978, 144 págs.).

**Cuentistas provinciales** Excelente recopilación a cargo de Eugenio Castelli, Luján Carranza y Adolfo A. Golz, de relatos de los actuales escritores santafesinos. La más completa muestra de la nueva narrativa de esa provincia. (Santa Fe, Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe, 1977, 324 págs.).

**La huella de los pájaros** Poemas de Elvio Gandolfo, Raúl García Brarda, Jorge Isaias, Carlos Piccioni, y Alejandro Pidello, equipo formado en torno a las editoriales El lagrimal trifurca y La Cachimba, tal vez las de mayor personalidad del interior del país en la última década. (Rosario, Ed. El lagrimal trifurca/La Cachimba, 1978, 114 págs.).

**JORGE FELIPPA**

  
editorial sol urbano

LEA POESIA CORDOBESA DE HOY

**EL  
ORDEN  
DE  
LOS  
FACTORES**

**LIBRERIA  
DEL  
COLEGIO MEDICO**

**Arte, Literatura y además  
Discos y Cassettes**

**COLEGIO MEDICO DE CORDOBA  
Mariano Moreno 475 - Planta Baja**



# SRT

**"SERVICIOS DE RADIO Y TELEVISION"  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA.**

LW1 Radio Universidad  
LV 80 Canal 10 - Rivera Indarte 170 - 2° piso - Tel. 31075 - 34878  
Telex 051-733 - SRTUC  
CORDOBA - Argentina

## VARIOS

### Congreso:

En la ciudad de Córdoba el próximo 5, 6 y 7 de septiembre de 1980, se llevará a cabo el PRIMER CONGRESO DE HISTORIA DE LA ANTIGUA GOBERNACION DEL TUCUMAN en homenaje a D. José Luis de Tejeda y Guzmán, en el tercer centenario de su fallecimiento. La Junta Provincial de Historia de Córdoba, invita a todos los estudiosos e interesados a fin de que participen del mismo. Los temas incluyen lo cultural, político, religioso, militar, socio-económico, etc., que tuvo por escenario a esa zona en el período hispánico, hasta 1782. Se podrá participar como Miembro Activo u Oyente pudiendo solicitar el Reglamento en la sede de la Junta de Historia, calle 27 de Abril 151 (5000) CORDOBA.

SERVICIOS DE RADIO Y TELEVISION DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA  
PREMIO LITERARIO "LEOPOLDO LUGONES"

#### NOVELA

El premio literario "Leopoldo Lugones" 1980 de los S.R.T., será otorgado a la mejor novela, sin límite de extensión. El tema será libre. El primer y único premio será de UN MILLON de pesos (1.000.000) pudiendo el jurado discernir, además, hasta tres menciones de honor. El "Leopoldo Lugones" está dirigido a escritores cordobeses o argentinos que acrediten dos o más años de residencia en Córdoba. Los trabajos, en idioma español, se presentarán en original y tres copias mecanografiadas, a doble espacio y por una sola cara de papel tamaño oficio. Los mismos, con seudónimo, serán acompañados de un sobre cerrado que contendrá los datos personales del concursante, n° de documento de identidad y domicilio. En la parte exterior del mismo se consignará el

## PREMIO LEOPOLDO LUGONES 1980

seudónimo correspondiente. Los trabajos se entregarán personalmente en mesa de redacción de los S.R.T., Rivera Indarte 170 - 1° piso - Cba. en el horario de 8 a 12 hs. o bien por carta certificada a la dirección mencionada. El plazo para la entrega del original y copias se extenderá hasta el 30 de octubre del corriente año, pudiéndose efectuar el retiro de los mismos hasta el 30 de diciembre de 1980. Vencido el plazo no habrá derecho a reclamación alguna, procediéndose a su destrucción. Los S.R.T. se reservan el derecho de publicación de los trabajos distinguidos, así como también la posibilidad de declarar "desierto" el concurso. La presentación de los trabajos importa la aceptación total de lo expuesto y el reconocimiento inapelable del fallo del Jurado.

## LA POESIA SOPLA DONDE QUIERE.

Ediciones LA VENTANA de la ciudad de Rosario anuncia la próxima aparición de "POETICAMENTE HABITA EL HOMBRE" Se trata del texto de una conferencia que sobre Friedrich Hölderlin pronunciara Martín Hiedegger en el año 1951. La traducción pertenece a Ruth Fischer de Walker y la edición contiene asimismo una nota preliminar de Orlando F. Calgaro.



# 3 directores

# 3 filmes



**LEOPOLDO TORRES RÍOS**  
**"LA VUELTA AL NIDO"**

Amelia Bence y José Gola en una escena de "La vuelta al nido".

Siempre me ha resultado curioso observar cómo la vida de los artistas populares se entrelazan.

Leopoldo Torres Ríos, padre de Torre Nilsson, era —en los tiempos del "Negro" Ferreyra— periodista de uno de esos diarios culturosos con que la Divina Providencia ha castigado a los argentinos. El cine de Ferreyra inundaba las pantallas porteñas y el cine de Ferreyra era como él mismo: sin un basamento intelectual, desordenado, pero típicamente argentino; razones más que suficientes para no ser tomado en serio por la elite intelectual del diario de Torres Ríos. Este era, a la sazón, encargado de la página de espectáculos.

Un día —y a falta de mejor diversión— decide, con sus amigos, ir a "reírse un rato" con un filme del Negro Ferreyra. Y, efectivamente, fue. Pero allí, en la intimidad de la sala, entre las luces y sombras de la pantalla, sucedió lo inesperado: nadie se rió, porque frente a sus ojos encontraron impresa la patética poesía de los barrios bajos.

Torres Ríos contó que al salir tenía los ojos húmedos. Decidió dedicarse al cine.

Hoy podemos decir —salvando las diferencias— que fue el continuador de Ferreyra en el rescate de las pequeñas historias de todos los días de nuestra gente. Su cine fue sencillo. Cuando tuvo que apuntar, apuntó al corazón. No se equivocó.

"La vuelta al nido" es quizás su filme más logrado. Poético y cálido fue interpretado por Amelia Bence y José Gola.

La historia relata el alejamiento espiritual de un hombre con su esposa. La preocupación por el trabajo, la preocupación por los hijos, hacen que ese alejamiento sea paulatino. El filme es inusualmente lento, moroso, lleno de sagaces observaciones de la vida hogareña, pero lo más importante es la forma en que combina naturalidad, magia y cotidianidad en las imágenes.

Los rostros de Gola y la Bence, llenos de fuerza interior, resultan inolvidables en una mesurada interpretación.

La película no fue bien recibida en la época. El gusto era otro, más de acción.

Hoy, "La vuelta al nido" es un hito en la historia del cine argentino.



Enrique Muñío interpretó el papel del sacristán Lucero en "La guerra gaucha".



Francisco Petrone y Angel Magaña en una escena de "Prisioneros de la Tierra".

**MARIO SOFFICI.  
"PRISIONEROS DE LA TIERRA"**

Después de "Viento Norte" (1937) y "Kilómetro 111" filma la memorable "Prisioneros de la Tierra" (1939) y en plena selva misionera sobre cuentos de Horacio Quiroga. Este filme tiene una curiosa historia. Ulises Petit de Murat, novicio en el cine por aquel entonces, enfermo de tuberculosis es enviado a Córdoba. Por aquellos tiempos tener tuberculosis y estar desahuciado era más o menos lo mismo.

En su forzoso retiro de Ascochinga, leyendo a Quiroga, ve la oportunidad de unir tres cuentos y hacer un argumento cinematográfico. Ni lerdo ni perezoso lo escribe y remite a Soffici. Pasa largo tiempo sin obtener respuesta. Petit de Murat insiste. El resultado es el mismo. Sus compañeros del diario —Petit de Murat era también periodista— deciden hacerle un homenaje a quien consideraban poco menos que un finado, publicando el guión e interesando a Soffici, quien accede de inmediato.

Ya sano, Murat pregunta la razón de no haberle contestado a sus cartas. Soffici aseguró no haber recibido guión alguno.

**El destino**

La filmación iba a comenzar. Equipo y actores —José Gola interpretaba el papel central— se embarcan rumbo a Misiones. Al puerto va a despedirlos un joven actor: Angel Magaña. Un amigo decide hacerle una broma. Lo encierra en un camarote y lo deja libre cuando el barco ha soltado

amarras. Magaña grita a su hermano —que asombrado había quedado en el muelle— que desembarcará en Rosario y volverá. Pero no lo hace y continúa viaje con el equipo hasta Misiones.

A pocos días de haberse iniciado la filmación, José Gola muere de peritonitis. Magaña lo reemplaza realizando, quizás, la mejor interpretación de toda su carrera.

En "Prisioneros de la Tierra" están los grandes temas de Quiroga el amor, la locura y la muerte.

Soffici hizo con ellos una gran tragedia en la que la tierra, el clima y el hombre se amalgaman inseparablemente. Ascética, dura, inconforme pero, al mismo tiempo, poética y veraz.

Posiblemente, la mejor secuencia sea aquella en la que el mensú, a fuerza de latigazos, obliga al patrón del obraje a subir en una pequeña balsa cortando de un machetazo la sogá que la une a tierra. La balsa es llevada por el río mientras suena, a lo lejos, la sonata "Claro de Luna" con el mismo sonido de disco rayado y viejo que el mensú oía escuchar a su patrón todas las noches. La balsa se pierde, la canción también.

Como dijera Domingo Di Núbila: "lo mejor del drama hecho por Soffici es dejar que los elementos del mismo, sigan martillando interiormente hasta incrustarse en la conciencia".

Del filme podemos decir el mejor de los elogios: a 41 años de su estreno conserva la frescura y vigencia originales.





Lucas Demare, Bob Roberts y el camarógrafo Humberto Peruzzi durante el rodaje de "La guerra gaucha".

### LUCAS DEMARE - "LA GUERRA GAUCHA"

En 1942 Lucas Demare, Enrique Muñio, Elías Alippi, el productor Enrique Fausti y otros fundan Artistas Argentinos Asociados. Productora respaldada por los flamantes y poderosos estudios San Miguel —de Machinandiarena— que surge como reacción al mercantilismo imperante. "La guerra gaucha" fue la primera producción de la nueva empresa.

Basada en las narraciones de Leopoldo Lugones y guionada por Homero Manzi y Ulises Petit de Murat constituyó el mejor de los éxitos del cine argentino.

Basta decir, para demostrar su valor e importancia, que es la única película argentina reestrenada comercialmente, con éxito, treinta años después de su realización.

Filme épico de espléndida técnica y fotografía (Hugo Fregonese) tiene un reparto

compuesto por: Enrique Muñio, Sebastián Chiola, Francisco Petrone, Angel Magaña y Amelia Bence.

Los detractores del cine popular la consideraron el primer "western" argentino. Más allá de este mote despectivo "La guerra gaucha" significó un gran encuentro entre el público y los hacedores de un cine nacional.

Comenzó entonces, una breve época de oro en que argumentistas, directores y actores plasmaron imágenes que calaron hondo dentro de la sensibilidad popular. La producción alcanzó las 56 películas anuales (la producción promedio siempre fue de 31 filmes por año). Alrededor del 45, llegó la crisis del celuloide (a la Argentina se le rebajó la cuota del material sensible porque estaba copando el mercado latinoamericano en detrimento de Hollywood) y el esfuerzo creativo se interrumpió.

Hoy, la fuerza de las imágenes de "La guerra gaucha" y la magistral interpretación de Enrique Muñio (el sacristán ciego) nos mueven al asombro y a la admiración.

El aliento poético, casi cuatro décadas después, aún subsiste. Torres Ríos, Soffici, Demare. Tres directores. Tres estilos diferentes. Uno el poeta de la cotidianeidad. Otro, el testigo social. Por último, el gran épico. Unidos entre sí por un denominador común: el amor a su gente, a su sociedad, a su historia.

Todos ellos trascendieron su época y las fronteras del país.

Me viene a la memoria aquel consejo que Tolstoi daba a los artistas: "Pinta tu aldea como es y serás universal".

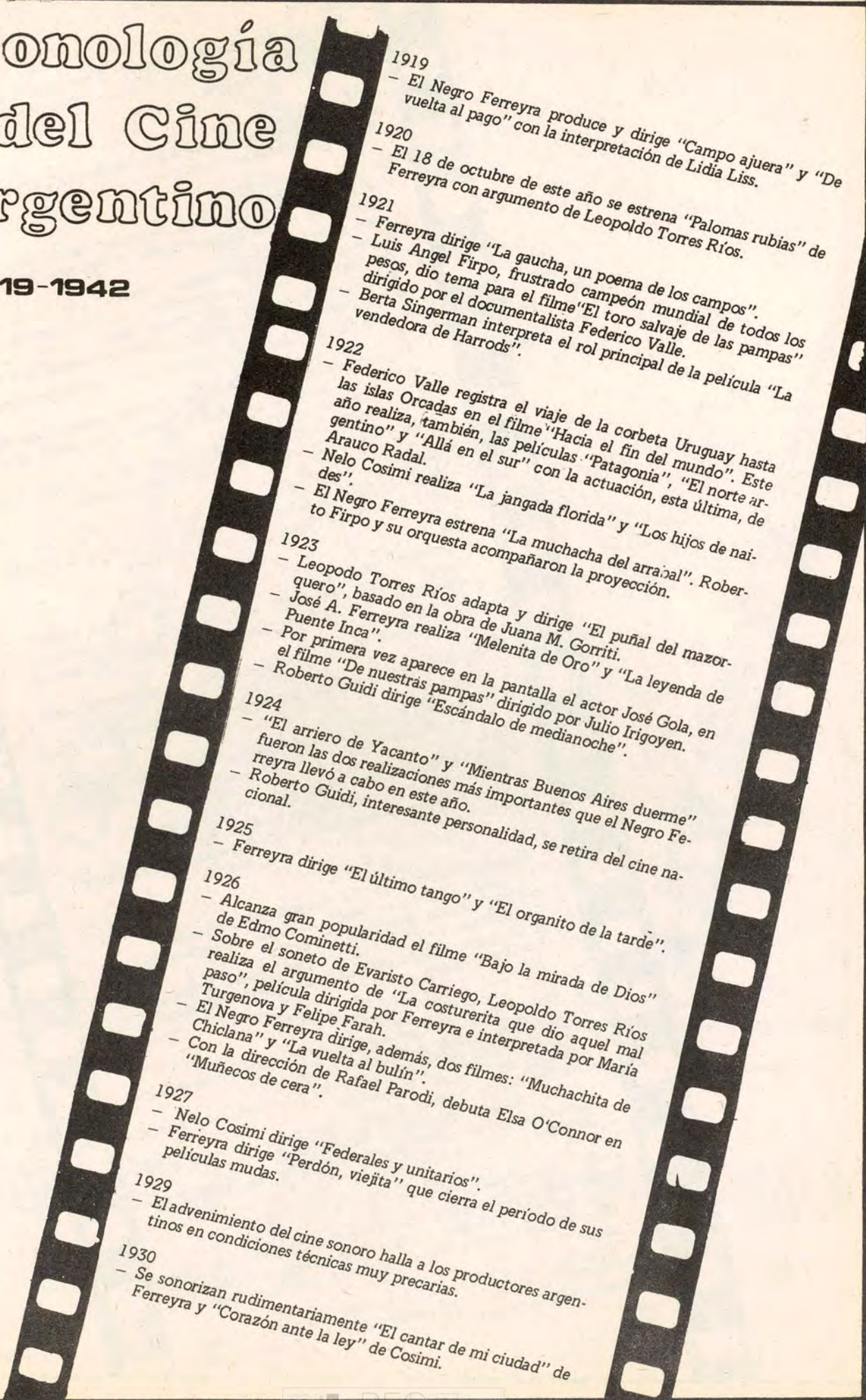
Jorge Mario Salvador

**CLUB DE CINE  
DEL COLEGIO MEDICO  
DE CORDOBA  
DEAN FUNES 672.**

**"LA OPCION  
DE LOS  
MARTES..."**

# Cronología del Cine Argentino

1919-1942

- 
- 1919  
- El Negro Ferreyra produce y dirige "Campo ajuera" y "De vuelta al pago" con la interpretación de Lidia Liss.
- 1920  
- El 18 de octubre de este año se estrena "Palomas rubias" de Ferreyra con argumento de Leopoldo Torres Ríos.
- 1921  
- Ferreyra dirige "La gaucha, un poema de los campos".  
- Luis Angel Firpo, frustrado campeón mundial de todos los pesos, dio tema para el filme "El toro salvaje de las pampas" dirigido por el documentalista Federico Valle.  
- Berta Singerman interpreta el rol principal de la película "La vendedora de Harrods".
- 1922  
- Federico Valle registra el viaje de la corbeta Uruguay hasta las islas Orcadas en el filme "Hacia el fin del mundo". Este año realiza, también, las películas "Patagonia", "El norte argentino" y "Allá en el sur" con la actuación, esta última, de Arauco Radal.  
- Nelo Cosimi realiza "La jangada florida" y "Los hijos de naito Firpo y su orquesta acompañaron la proyección".
- 1923  
- Leopoldo Torres Ríos adapta y dirige "El puñal del mazorquero", basado en la obra de Juana M. Gorriti.  
- José A. Ferreyra realiza "Melenita de Oro" y "La leyenda de Puente Inca".  
- Por primera vez aparece en la pantalla el actor José Gola, en el filme "De nuestras pampas" dirigido por Julio Irigoyen.  
- Roberto Guidi dirige "Escándalo de medianoche".
- 1924  
- "El arriero de Yacanto" y "Mientras Buenos Aires duerme" fueron las dos realizaciones más importantes que el Negro Ferreyra llevó a cabo en este año.  
- Roberto Guidi, interesante personalidad, se retira del cine nacional.
- 1925  
- Ferreyra dirige "El último tango" y "El organito de la tarde".
- 1926  
- Alcanza gran popularidad el filme "Bajo la mirada de Dios" de Edmo Cominetti.  
- Sobre el soneto de Evaristo Carriego, Leopoldo Torres Ríos realiza el argumento de "La costurerita que dio aquel mal paso", película dirigida por Ferreyra e interpretada por María Turgenova y Felipe Farah.  
- El Negro Ferreyra dirige, además, dos filmes: "Muchachita de Chiclana" y "La vuelta al bulín".  
- Con la dirección de Rafael Parodi, debuta Elsa O'Connor en "Muñecos de cera".
- 1927  
- Nelo Cosimi dirige "Federales y unitarios".  
- Ferreyra dirige "Perdón, viejita" que cierra el período de sus películas mudas.
- 1929  
- El advenimiento del cine sonoro halla a los productores argentinos en condiciones técnicas muy precarias.
- 1930  
- Se sonorizan rudimentariamente "El cantar de mi ciudad" de Ferreyra y "Corazón ante la ley" de Cosimi.

- 1931  
 - "Muñequitas porteñas" primer filme argentino sonorizado por el sistema Vitaphone, de discos sincronizados, es dirigido por el Negro Ferreyra.
- 1932  
 - José A. Ferreyra dirige "Rapsodia gaucha". No pudo estrenarse por problemas de sonido.
- 1933  
 - Se fundan dos productoras: Argentina Sono Film de Angel Mentasti y Lumiton perteneciente a Guerrico, Susini y Romero Carranza.  
 - Argentina Sono Film produce "Tango" que fue el primer gran éxito del cine argentino sonoro, con Tita Merello, Libertad Lamarque, Luis Sandrini y Pepe Arias.  
 - Susini dirige para la Lumiton "Los tres berretines" que lanza a Luis Sandrini como actor cómico, con gran éxito de público.  
 - Ferreyra realiza "Calles de Buenos Aires" primer filme de la trilogía que marca el punto culminante en la carrera de este pionero del cine nacional.  
 - Mario Soffici interpreta el rol principal de "El linyera" dirigido por Enrique Larreta sobre su obra homónima.
- 1934  
 - Segundo filme de la trilogía: "Mañana es domingo". En esta película el Negro Ferreyra dirigió a José Gola.
- 1935  
 - El Negro Ferreyra culmina su trilogía con "Puente Alsina". Luego de esta realización será absorbido por la industria dirigiendo varias películas que llevarán a la fama a Libertad Lamarque.  
 - Moglia Barth dirige "Riachuelo" para la Argentina Sono Film.  
 - Manuel Romero se inicia como director con "Noches de Buenos Aires".  
 - Mario Soffici estrena su primer filme: "Alma de bandoneón", cuidada realización cinematográfica que caracterizará al autor.  
 - Luis Saslavski se inicia con el filme "Crimen a las tres".  
 - Alberto de Zavalia, con "Escala en la ciudad".  
 - "Bajo la Santa Federación" primer filme dirigido por Daniel Tinayre.
- 1936  
 - Manuel Romero dirige "La muchachada de a bordo".  
 - Leopoldo Torres Ríos realiza el filme "El conventillo de la paloma" sainete de Alberto Vaccarezza.  
 - "Ayúdame a vivir" interpretada por Libertad Lamarque marca el comienzo de las películas musicales de gran éxito. La dirigió José Ferreyra.
- 1937  
 - Manuel Romero dirige dos filmes: "Los muchachos de antes no usaban gomina" y "Fuera de la ley".  
 - Se filma "Lo que le pasó a Reynoso" de Alberto Vaccarezza, dirigida por Leopoldo Torres Ríos.  
 - Soffici realiza "Viento Norte" sobre "Una excursión a los indios ranqueles" de Lucio V. Mansilla.  
 - Luis Saslavski dirige "La fuga" con Tita Merello y Francisco Petrone.
- 1938  
 - Ferreyra se reencuentra con su temática preferida con "Muchachos de mi ciudad". Además debe dirigir tres melodramas: "Besos brujos", "Sol de primavera" y "La ley que olvidaron".  
 - Leopoldo Torres Ríos escribe y dirige "La vuelta al nido". José Gola y Amelia Bence realizan dos grandes interpretaciones en los roles principales.

- Elsa O'Connor interpreta el rol principal de "La que no perdónó" con la dirección del Negro Ferreyra.
- Mario Soffici realiza "Kilómetro 111" con guión escrito por Amorim, Pondal Ríos y Olivari.
- Manuel Romero dirige a Parravicini, Serrano y del Carril en el filme: "Tres anclados en París".
- Luis César Amadori dirige a Pepe Arias en "Maestro Levita".
- Elías Alippi realiza un filme de corte psicológico: "Callejón sin salida".

1939

- Inspirado en "Los cuentos de la selva" de Horacio Quiroga, Mario Soffici dirige su filme más importante: "Prisioneros de la tierra".
- René Mugica dirige la película "Así es la vida".
- El Negro Ferreyra dirige a Elena Lucena en "Chimbela", personaje que la actriz había creado.
- Luis Saslavsky dirige a Libertad Lamarque en "Puerta cerrada".
- El director chileno Carlos Borcosque realiza "Y mañana serán hombres".

1940

- El actor Arturo García Buhr interpreta el rol principal de "El inglés de los güesos"; filme dirigido por Carlos H. Christensen.
- El mundo del periodismo es descubierto en "Héroes sin fama" de Mario Soffici. El argumento pertenecía a Pondal Ríos y Olivari.

1941

- La "comedia blanca" tiene uno de sus mejores exponentes en la película "Los martes, orquídeas" dirigida por Mugica.
- Luis Saslavsky dirige "Historia de una noche".
- Lucas Demare realiza "El cura gaucho" en la que Enrique Muiño interpreta al personaje central.

1942

- Lucas Demare dirige "La guerra gaucha" basada en la obra de Leopoldo Lugones, adaptada por Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. Se convierte en el mayor éxito del cine nacional y el mejor exponente de nuestro cine épico.
- Este es uno de los años de mayor producción del cine nacional, se realizan 56 películas.
- Mario Soffici dirige "El camino de las llamas".
- Este año ve el nacimiento de una nueva productora "Artistas Argentinos Asociados" formada originalmente por Muiño, Alippi, Petrone, Magaña y Demare, con el respaldo económico de Miguel Machinandiarena. Su realización más importante fue "La guerra gaucha".

# Roberto N. Simonassi

MATERIAS PRIMAS PARA LA INDUSTRIA METALURGICA  
CHAPAS - HIERROS - ACEROS.

Av. Vélez Sársfield 4.800

Córdoba

# El árbol de los zuecos



reflexiones  
después  
del cine



Muchos de nosotros hemos vivido cuando niños, quizás en las sobremesas invernales, las narraciones con personas de nombres cantarinos, con almácigos y vides, con establos y vendimias. Historias de un largo viaje por el mar, de una vida de peripecias y esfuerzos increíbles.

La campiña italiana crecía en la imaginación cuando los abuelos la evocaban. Su nostalgia recalaba en lágrimas silenciosamente contenidas (quizás porque su corazón estaba dividido, pues amaban profundamente la Argentina).

Durante tres horas reviví aquellos momentos de infancia que trajeron un viento fresco y, también, la tristeza de lo que no vuelve. Transportado caminé las calles

con los ojos empañados. Venía de presenciar la admirable construcción —plano tras plano— de esa obra maestra que es "El árbol de los zuecos".

Su desarrollo es la continuidad sin pausa de los días. Se suceden tres estaciones: otoño, invierno, primavera. Un otoño que fructifica en el trabajo duro, que se colorea en la campiña de belleza indescriptible hasta que los días grises comienzan a enfriar la tierra, y el abuelo, mirando la luna que su nieta señala, anuncia la llegada de la nieve.

El invierno perfecciona las artimañas del hombre —transmitidas de generación en generación— para vencer el frío. El sol acorta las jornadas con su breve recorrido.

Las reuniones vespertinas en los establos se llenan de agujas que no cesan de tejer, de historias impresionantes, de miradas mansas, de bromas y rostros sonrientes. La campiña es una blanca sábana que espera mientras las vidas simples, los hechos diarios se amalgaman alimentados por la lluvia. Los árboles secos, las chispas que trepan la chimenea, un plato de polenta compartido con el pordiosero (aún más pobre que estos sufridos campesinos). Y las imágenes prosiguen, irrefrenables: los niños se tapan los oídos para no escuchar los chillidos de un cerdo abierto de punta a punta, los pasos cortos del estudiante camino a la escuela, los pequeños zuecos bajo el gran paraguas y entre los charcos,

una carretilla cargada de ropa sucia di-  
vierte a dos chiquillas en un simple traba-  
jo-juego, un nuevo niño nace sin auxilios  
ni parteras, la fe salva a una vaca con agua  
bendita, la luz del candil alumbraba al abue-  
lo y a las semillas que abona bajo la nieve.

Hasta que un día el frío comenzará a  
disminuir. Las miradas de los jóvenes son  
más amorosas. Sus encuentros más fre-  
cuentes. Los almácigos son mosaicos de  
pelusas verdes. Una curandera lee el diag-  
nóstico que aparece sobre el agua clara.  
Las letras crecen perfectas en el cuaderno  
del estudiante. La avaricia se enreda en las  
patas de un caballo.

Un invierno. Tiempo suficiente para  
conocer la vida. Cuando la primavera des-  
borda los campos, los jóvenes se unen. Se  
pintan los tomates y el abuelo con su nie-  
ta serán los primeros en el mercado. La  
canasta brilla ante los ojos asombrados.  
(El oro del esfuerzo y de la generosidad  
de la tierra deslumbra más que el precioso  
metal).

El patrón, con su gesto adusto y pre-  
potente, descubre el árbol cortado y des-  
pide a quien considera un ladrón (qué su-  
cedería con él si lo castigaran con la mis-  
ma ley )

El "ladrón" es un campesino que con

el tronco del árbol ha fabricado los zue-  
cos de su pequeño hijo que camina doce  
kilómetros diarios para ir a la escuela.

En silencio, la noche se aclara en las  
ventanas. Un carro con la familia y sus  
miseros muebles se pierde en la campiña  
buscando otro lugar. En los rostros, en  
sus arrugas prematuras el callar echa raí-  
ces.

El traqueteo del pobre vehículo desa-  
parece lentamente. Así termina esta pelí-  
cula que tiene algo de nosotros mismos y  
que trasciende la simple revisión (casi do-  
cumental) a la Italia de fines de siglo para  
darnos cuenta de la tenacidad, el esfuerzo  
y la vitalidad de un pueblo que en el mis-  
terio del nacimiento, en el retoñar y dar  
fruto encuentra la profunda razón de vivir.

Ermanno Olmi ha creado un monumen-  
tal homenaje a los hombres y a la tierra.  
Al mismo tiempo, un llamado de atención  
ante las desigualdades y las intemperan-  
cias, que en menos de un siglo, vemos in-  
tensificadas.

Los hechos cotidianos, con sus propios  
ritmos, marcan los "tempi" de la película.  
La cámara y el montaje nos sumergen en  
los mínimos detalles que son, quizás, lo  
significativo de un momento de la vida.

Este pequeño universo puede ampliarse y  
abarcar a todos los hombres en el diario  
afanarse por sobrevivir, y en las pugnas  
calladas, en el amor crecido rudamente.

"El árbol de los zuecos" nos ayuda a  
comprender y revalorar la capacidad de  
trabajo y de sufrimiento de los inmigran-  
tes italianos que han poblado nuestro país.  
No es extraño que fueran ellos los que  
mejor se integraron a esta tierra y sus po-  
sibilidades.

Campesinos actuales vistieron las ropas  
de sus antepasados y marcharon al campo  
—que labran cada día— a reconstruir sus  
tareas bajo la dirección de Ermanno Olmi.  
Es importante destacar que el director  
realizó el guión, la fotografía, el montaje  
y la compaginación del film y, pienso que  
de esta elaboración unipersonal y casi ar-  
tesanal, proviene la poesía que emana de  
cada una de las secuencias de esta obra  
que, por unanimidad, recibió la Palma de  
Oro en el Festival de Cannes de 1978.

La Radio Televisión Italiana (R.A.I.),  
empresa del estado, debe enorgullecerse  
de las obras que auspicia y permite reali-  
zar, "El árbol de los zuecos" es una de  
ellas. Y es también un ejemplo que los  
organismos oficiales de nuestro país de-  
berían tener muy en cuenta.

Arturo Borio



**FICHA TECNICA**

**Título:** El árbol de los zuecos (l'albero degli zoccoli)

**Año:** 1977

**Producción:** R.A.I. (Radio y Televisión italiana)

**Dirección:** Ermanno Olmi

**Guión, fotografía y montaje:** Ermanno Olmi

**Escenografía:** Enrico Tovaglieri

**Sonido:** Amadeo Casati

**Música:** de Juan Sebastián Bach, arreglos de Fernando Germani.

**Intérpretes:** Campesinos y obreros de la campiña de Lombardía.

**Duración:** 3 horas.



**Casa Central:**  
SOLARES 1136/50. T.E. 50586  
SAN VICENTE - (5000) CORDOBA

**Sucursales:**  
Boul. Los Granaderos y R. Núñez  
Cerro de las Rosas  
Av. Fuerza Aérea 2202 - Ruta 20



**LABORATORIO FOTOGRAFICO OTTO COLOR**

**LABORATORIO AUTORIZADO  
CON EQUIPOS AUTOMATICOS  
QUE ASEGURAN CALIDAD Y RAPIDEZ.**

# La enseñanza de la lengua en el nivel medio

*Padres y docentes observan con creciente preocupación las carencias en las distintas manifestaciones lingüísticas que acusan los egresados del nivel primario y medio.*

*No es tarea fácil detectar las causas y encontrar soluciones ya que muchos son los factores que han influido en este empobrecimiento del idioma.*

*¿En qué momento comenzó el deterioro progresivo de la enseñanza-aprendizaje de la lengua vernácula? ¿Dónde encontrar culpables? ¿Están perimidos los contenidos, los enfoques, la metodología? ¿Fracasó el docente al no recibir adecuada formación e información?*

*Una respuesta concreta a estos interrogantes emana del Consejo Federal de Educación al redactar los contenidos mínimos que ya están en vigencia como experiencia piloto en algunas escuelas dependientes del Ministerio de Educación. Es de esperar que la aplicación de los mismos sea uno de los medios que contribuya a mejorar las falencias detectadas.*

Si analizamos el panorama lingüístico del egresado del 7° grado, observamos que bien pronto el flamante alumno de la escuela media se topa con las primeras dificultades. En las exposiciones orales (método tradicional, en muchos casos mal empleado no sólo por el alumno, sino también por el docente en sus clases) no puede expresarse correctamente; los contenidos estudiados se agolpan en su mente, pugnan por salir a la superficie, pero él no encuentra las palabras adecuadas. Tampoco logra responder con corrección a las interrogaciones formuladas por el profesor con el pro-

pósito de ayudarlo. Balbuceos, muletillas, oraciones mal construidas, escasas de contenidos y con errores de dicción, es lo único que obtenemos de un alumno asustado, avergonzado, que sólo espera volver a su sitio, a veces disimulando con chanzas y bromas para ocultar su frustración.

No mucho más coherentes resultan las exposiciones cuando tiene que narrar oralmente sus experiencias personales. El adolescente actúa como si estuviese "bloqueado" y en el momento de volcar por escrito los contenidos anteriormente citados, la situación no cambia, más aún, se agudiza por el aspecto ortográfico.

Este cuadro no es privativo de la asignatura Lengua, se hace presente en todas las demas. Comienzan entonces las quejas de los distintos profesores quienes, pocas veces logran mejorar el estado lingüístico de sus alumnos y acrecentar el vocabulario específico de las asignaturas.

Comienzan a aparecer los distintos culpables: la escuela primaria, el profesor de Lengua, el medio social y cultural del educando, la despreocupación y desinterés de este último.

Largos años transcurrieron hasta que organismos oficiales, rectores, docentes y padres concientizaron el problema.

Un rastreo de las comunicaciones sobre la enseñanza de la lengua, emitidas por el Ministerio de Cultura y Educación en los últimos años, revela una falta de indicaciones y sugerencias sobre los contenidos y enfoques metodológicos a seguir en la enseñanza de esta asignatura.

A lo largo de estos años no han variado los objetivos ni las finalidades a cumplir. Estos siguen en vigencia, especialmente el que afirma: "El alumno deberá expresarse con claridad, corrección y precisión, oralmente y por escrito" (Fascículo 5 - Disposición N° 81 del 3-6-68, Departamento de Lengua y Literatura).

"Lograr que el alumno se exprese oralmente y por escrito con corrección" (Resolución N° 164 del 5-12-77).

También se insiste en que "la teoría gramatical debe abarcar solamente un tercio del tiempo destinado a la asignatura o menos y siempre en función de un mejor uso de la lengua materna, sin dar lugar a disquisiciones minuciosas" (Disposición interna N° 135/71).

Esta coherencia en los objetivos formulados y en la distribución de los contenidos no ha dado frutos en la práctica. Existe un virtual desfase entre estos propósitos y la densidad de los contenidos gramaticales de los programas vigentes.

#### **Carencias del egresado secundario en la expresión oral y escrita.**

La resolución N° 164/77 del Ministerio de Cultura y Educación especifica claramente estas carencias de los alumnos del ciclo medio:

- Aguda dificultad para expresarse oralmente por falta de dominio de las estructuras básicas y del léxico.

- Dificultad para interpretar el lenguaje hablado.

- La expresión escrita no alcanza a satisfacer las exigencias mínimas para encarar los estudios del nivel inmediato superior.

- Incapacidad para leer con un nivel adecuado de comprensión y rapidez.

- Falta de conciencia del propio instrumento lingüístico y de las posibilidades expresivas y comunicativas.

- Falta de gusto por la literatura y por

ende, de posibilidades para apreciar elementalmente los valores éticos, intelectuales y estéticos que ella encierra.

Las carencias señaladas por el organismo oficial son las que el profesor advierte en el ejercicio de la cátedra. Intentaremos aquí, un análisis de las posibles causas que las originan.

#### **Causas de las carencias lingüísticas**

Mencionaremos en primer lugar las **causas intrínsecas** al proceso educativo:

**Falta de directivas oficiales:** ya se destacó una larga ausencia de directivas oficiales sobre la enseñanza de esta asignatura. Sin embargo es necesario destacar que a fines de 1977 se hace evidente un creciente interés por lograr el mejoramiento de la enseñanza-aprendizaje del idioma nacional. Atestiguan esta preocupación una serie de documentos oficiales y cursos de perfeccionamiento destinados a los profesores de todas las asignaturas; en los mismos se brindan directivas y sugerencias metodológicas para lograr un mejoramiento en la expresión de los educandos. También se insiste en que el profesor se empeñe en formar alumnos pensantes, reflexivos, con capacidad de juicio crítico. Este objetivo, cuyo logro es importante en todas las asignaturas, en lengua no debe descuidarse en ningún momento para que el proceso de comunicación se cumpla eficazmente.

**Actitud docente ante la corrección lingüística:** los últimos documentos emanados del Ministerio de Cultura y Educación insisten en que la corrección idiomática no es privativa del profesor de Lengua y que debe efectuarse en todas las situaciones de expresión oral y escrita, por TODOS los educadores.

A este respecto cabe preguntarse: ¿Ofrecen los profesores pautas sistemáticas de corrección? ¿Amplían considerablemente el vocabulario específico de cada asignatura? ¿Son ellos también verdaderos modelos lingüísticos?

**Falta de renovación en los contenidos y en la metodología:** es necesario que el profesor de Lengua no insista en demasía en los contenidos gramaticales dejando de lado la expresión oral y escrita. No debe descuidar la práctica de la lectura comprensiva, silenciosa y en voz alta; la conversación sobre temas previstos y ocasionales; la elocución; la práctica de la composición en diversos tipos de lengua; los dictados de diagnóstico y recuperación; la enseñanza sistemática y ocasional de la ortografía.

También es pobre, en ciertos casos; la metodología empleada. El docente no crea expectativas favorables hacia la mate-

ria, la cual se convierte para el alumno en una asignatura poco interesante pero, a la vez, temida a lo largo del ciclo escolar y en los exámenes.

Como **causas extrínsecas** al proceso educativo podemos señalar:

**El ambiente socio-cultural del educando:** el ámbito social y cultural que rodea al alumno influye considerablemente en su expresión oral y escrita. El estudiante que proviene de un medio social y/o cultural desventajoso tendrá más dificultades para mejorar su expresión. Esta afirmación no es categórica pues, en otros casos, la ventaja de contar naturalmente con un nivel lingüístico más elevado o con la posibilidad de asistir a determinadas manifestaciones culturales, no son aprovechadas en su totalidad.

El docente deberá en todo momento aceptar y utilizar tanto las expresiones correctas como los términos del lunfardo, vulgarismos, barbarismos y vicios sintácticos, a partir de los cuales enseñará al educando el oportuno buen uso de los mismos.

**Heterogeneidad lingüística:** es necesario no perder nunca de vista que el castellano en Argentina ha sufrido la influencia de otros idiomas extranjeros; entre ellos el italiano, el árabe, el francés, el inglés. La superposición lingüística en muchos casos resiente la expresión, especialmente si se incorporan a la lengua extranjera las expresiones y términos vulgares.

**La "moda" lingüística:** Charles Bally, en su obra "El lenguaje y la vida" afirma: "La moda no perdona al lenguaje y lo ataca de múltiples maneras". Este autor se refiere luego a los distintos tipos de moda, por él detectados, literaria, sintáctica, de pronunciación.

Particularmente nos referimos, como causas de las carencias de expresión, a los vocablos que, según las tendencias e intereses utilizan los adolescentes y sus pares; a la terminología impuesta por los medios masivos de comunicación, los cuales la mayor parte de las veces no son modelos lingüísticos; a la incorporación de palabras extranjeras, especialmente tomadas del inglés y el francés para sustituir acepciones equivalentes en nuestra lengua.

**Falta de control del medio ambiente familiar:** esta causa pone de relieve la falta de preocupación y, por ende, de control del medio ambiente familiar en el que se desenvuelve el educando. La tarea de corrección lingüística no debe ser considerada privativa de la escuela. Es necesario que la familia también lleve a cabo la labor de enmendar sistemáticamente las fallas más evidentes; realice un adecuado control de los medios masivos de comunicación y de las lecturas; incentive a

sus hijos a la práctica consecuente de ésta última y les fomente la conversación espontánea y dirigida.

**Transgresiones lingüísticas de los medios masivos de comunicación:** muchas veces, los mensajes emitidos por alguno de estos medios revelan una falta de preocupación en el aspecto que nos ocupa. El lenguaje de la propaganda recurre a veces a términos foráneos, alteraciones fonéticas o gráficas, vicios sintácticos. Se debería controlar con mayor celo el nivel lingüístico de los mensajes, ya que éstos ejercen una influencia considerable sobre el niño y el adolescente.

#### Sugerencias metodológicas

Antes de intentar un enfoque metodológico para suplir las carencias diagnosticadas, es necesario tener en cuenta que enseñar lengua no significa enseñar gramática. Esta no debe suprimirse pues representa el orden y el control frente a lo arbitrario; pero no es conveniente abrumar al alumno con el estudio detallado de normas y reglas gramaticales.

Por otra parte, la enseñanza de la gramática debe realizarse en el momento oportuno y teniendo en cuenta el desarrollo mental del educando. Es de capital importancia que el educador —modelo de corrección idiomática— domine la gramática y la interrelacione con los otros aspectos de la lengua.

Estas afirmaciones, coincidentes con las de importantes lingüistas, nos sitúan frente a un hecho irreversible: la enseñanza de la gramática debe ser incidental y también sistemática a lo largo de los ciclos primario y medio y graduada según el desarrollo mental del educando.

El docente debe tomar conciencia de la necesidad de encarar la enseñanza de la lengua y la literatura con nuevos enfoques metodológicos para lograr clases más activas, en las cuales se cumplan los objetivos propuestos. El punto de partida de esta nueva manera de enfocar la asignatura, radica en el buen criterio docente que le permita reordenar y depurar los programas adaptándolos a su propia realidad educativa.

Para lograr una enseñanza eficaz de esta asignatura, recomendamos especialmente:

— Interesar al alumno aprovechando la realidad que lo circunda.

— Enfocar la enseñanza de los diversos aspectos de la materia en forma interrelacionada.

— Partir siempre de la expresión oral y aprovechar la espontaneidad del alumno.

— Insistir en la corrección ortográfica, ocasional y dirigida. Todo momento es bueno para destacar la grafía correcta de tal o cual término, explicando, si es posible, las causas de la misma.

— Estimular la composición mediante

la elección de temas relacionados con la afectividad del adolescente. Una vez dispuesto favorablemente hacia esa tarea, despertar el interés hacia otros temas.

— Advertir sobre la necesidad de rastrear la expresión justa y adecuada al pensamiento, expresión que no siempre se logra de primera intención.

— Acostumbrar al alumno a realizar continuamente ejercicios de sinonimia y sustitución para dar con el vocablo justo.

— Practicar la lectura vivenciada de textos.

— Seleccionar con criterio metodológico los textos que se utilizarán durante el año.

— Estimular la recitación mediante recursos, por ejemplo, acompañamiento musical con guitarra.

— En literatura, interesar al alumno con la lectura y análisis de obras de autores regionales y contemporáneos.

— En todo momento tener en cuenta la importancia de la conversación. El alumno expresará continuamente sus ideas y experiencias en forma oral.

— Como síntesis de lo anterior, lograr la expresión escrita de esos pensamientos y experiencias. La carpeta de lengua no deberá convertirse en un cúmulo de reglas y normas: deberá ser una carpeta de "vivencias".

— Promover y estimular tareas extra-programáticas.

Ante la inminente aplicación de los contenidos mínimos, elaborados por el Ministerio de Cultura y Educación para cada asignatura, en el año 1978, es de esperar que éstos signifiquen una verdadera renovación de los currículos y no apunten sólo a un cambio de nomenclatura en la organización de los mismos.

Nora Gutiérrez de Castellano  
Graciela Recalde de Flores



**INSTITUTO ATLETICO  
CENTRAL CORDOBA**  
JUJUY 2702 (5000). CORDOBA

*"La ilustración y fomento  
de las Letras es la  
llave maestra que abre  
las puertas de la  
abundancia y hace  
felices a los pueblos"*

*General D. José de San Martín*

**COMPLEJO  
DEPORTIVO LA AGUSTINA**  
Cno. a Jesús María Km. 5 1/2 - CORDOBA.

**BASES CONCURSO DE POESIA "LUIS JOSE TEJEDA"**

La Dirección de Promoción Cultural de la Municipalidad de Córdoba llama a concurso a todos los escritores de lengua castellana residentes en Córdoba Capital y Provincia, con el objeto de premiar un libro de poemas inédito, que no haya recibido premio alguno hasta el momento.

**Tema:** Es libre, pero el libro deberá estar construido alrededor de uno o varios ejes de significación, configurando una unidad temática.

**Métrica:** Libre.

**Extensión:** El material presentado deberá adecuarse a la edición de un volumen de 80 páginas como máximo.

**Forma de presentación:** Los originales deben enviarse en tres (3) copias mecanografiadas, escritos a doble espacio en una sola de papel tamaño oficio, firmado con seudónimo. Aparte, en sobre cerrado, se consignará nombre y apellido, documento de identidad y domicilio del autor; en el exterior de dicho sobre solamente debe figurar el seudónimo elegido. Los trabajos se recibirán en sobre sin remitente en el Departamento de Letras de la Dirección de POEMAS, Avda. Gral. Paz 33, 5000 Córdoba, hasta el día 30 de junio de 1980 inclusive.

**Jurado:** Estará integrado por tres poetas y/o especialistas en literatura. Su dictamen reviste carácter de inapelable y deberá ser fundamentado. Los premios,

por recomendación unánime, podrán ser declarados desiertos. El plazo para discernir los mismos se fija en sesenta días a partir del cierre de la recepción de obras.

**Premios:** se establecen:  
PRIMER PREMIO: \$ 1.500.000.-  
Diploma y Publicación.  
SEGUNDO PREMIO: \$ 1.000.000.-  
DIPLOMA.

Primera Mención Honorífica: Diploma.  
Segunda Mención Honorífica: Diploma.

**Publicación:** La Municipalidad de Córdoba publicará el libro premiado en primer término, entregándose 50 ejemplares a su autor.

El ganador del PRIMER PREMIO cederá sus derechos a la Municipalidad de Córdoba durante dos años, a fin de posibilitar la publicación de la obra. Los trabajos no premiados podrán ser retirados dentro de los 30 días de haberse adjudicado las distinciones. Pasado dicho plazo, no habrá derecho a reclamación alguna.

Cualquier situación no prevista en la presente reglamentación, será resuelta por el jurado y/o la Dirección de Promoción Cultural, según sea su índole. Los premios serán entregados en acto a realizarse el día 10 de setiembre de 1980, en que se cumple el 300° aniversario de la muerte del poeta Don Luis José de Tejeda.

**a la hora  
de expresarse**



**Olympia.**

**LA MAQUINA DE VERDAD**

**GRABOISCORD SACIFA**

Av. Colón 268 • T.E. 49326 - 30234 • CBA.

**VARIOS**

**CONCURSO DE POEMAS INEDITOS**

**BASES**

- 1\*) Podrán participar en este concurso los autores residentes en la provincia de Córdoba, que no estén comprendidos dentro de las siguientes limitaciones:
  - a) Ser empleado de la Dirección de Historia, Letras y Ciencias.
  - c) No reunir algunas de las condiciones que fijan estas bases.
- 2\*) Los participantes deberán presentar no menos de tres (3) ni más de cinco (5) poemas inéditos, cuyo tema deberá referirse al paisaje urbano Y/o rural de Córdoba.
- 3\*) Las obras deberán ser presentadas en cinco (5) ejemplares mecanografiados a doble espacio en papel tamaño oficio, en idioma castellano y firmados con seudónimo. En sobre cerrado, adjunto -en cuyo exterior figurará el seudónimo usado- se hará

constar nombre y apellido, número de documento de identidad y domicilio del autor.

- 4\*) Los trabajos podrán ser presentados hasta el día 13 de junio de 1980, en la Dirección de Historia, Letras y Ciencias - San Martín 165, 2° Piso, Pasaje Muñoz - Personalmente, de lunes a viernes, de 7 a 14 hs. o por correo.
- 5\*) Los trabajos serán juzgados por un jurado integrado por: un (1) representante de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Córdoba; un (1) representante de la Escuela de Letras de la Universidad Católica de Córdoba, un (1) representante de la Sociedad Argentina de Escritores filial Córdoba; un (1) representante de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba y un (1)

representante de la Dirección de Historia, Letras y Ciencias.

- 6\*) El jurado deberá expedirse el día 30 de junio de 1980.
- 7\*) El jurado seleccionará los treinta (30) mejores poemas cuyos autores se harán acreedores al único premio instituido: su publicación en una Antología Poética de Córdoba.
- 8\*) La Dirección de Historia, Letras y Ciencias se reserva el derecho de publicar las obras premiadas en el término de un (1) año, a contar de la fecha del veredicto respectivo. El autor o autores de la/s obra/s premiada/s y publicada/s no recibirá/n en carácter de derecho de autor por dicha publicación oficial, ninguna otra retribución fuera de una cantidad de ejemplares a determinar, de la obra editada.

**Agua mineral**

**San Salvador**

**pura de manantial**

**Vinos**

**VIEJO VIÑEDO**

**Siempre**



# Recordando sin ira

(Primera parte de un trabajo sobre la historia del teatro cordobés desde la perspectiva de los elencos, grupos, actores y puestas en escena).



"Pintura en Madera" de Ingmar Bergman, puesta en escena por la Comedia Cordobesa en el año 1961. Dirigió Jorge Petraglia.

Alrededor de 1950, llegaban a Córdoba Luis Ney y Steven Weell, actor y director respectivamente. Holandés el primero, y alemán el otro, gozaban en Europa de cierto prestigio. Terminada la guerra, deciden embarcarse hacia Argentina. Llegan a nuestro país y, como lo hacían la mayoría de los inmigrantes, permanecen un par de años en Buenos Aires, pero finalmente, a causa de haberle sido recomendado un clima mediterráneo a uno de ellos por la enfermedad que padecía, se radican en Córdoba. Una vez instalados en nuestra ciudad, Ney y Weell organizan un elenco semi-oficial, ya que contaban con una razonable subvención estatal, realizando el estreno mundial en Córdoba de **Así en la tierra como en el cielo**, de Fritz Hoshwalder, que después estrenaría Luis Sandrini en Buenos Aires.

A partir de la iniciativa de "los alemanes", como eran llamados Luis Ney y Steven Weell, surge una historia con continuidad que tiene escasos treinta años de vida y que se ha caracterizado por una constante lucha contra las adversas condiciones del medio.

La falta de apoyo oficial, la precariedad de elementos técnicos, la indiferencia de las instituciones culturales y el éxodo comprensible de actores y directores, han sido una constante en el teatro cordobés que, sin embargo, fue pródigo en la formación de talentos que hoy se ponen a prueba en distintos lugares del mundo.

En un intento de acercamiento a estos treinta años de historia, y como lo indica el título, vamos a recordar sin ira. Para ello dividiremos al teatro cordobés en tres etapas a saber:

- 1) Desde el comienzo hasta los años 60: "La búsqueda".
- 2) De 1960 a 1972: "La época de oro", y
- 3) De 1972 a nuestros días: "El naufragio".

Haremos una breve síntesis de la primera época, quedando para el próximo número las dos etapas restantes.

**LA BUSQUEDA** (La información ha sido extraída de diarios y revistas de la época, corroborada por Fernando Lozano y, a veces, suministrada por el propio Lozano ya que, desgraciadamente, es poco lo que ha quedado documentado).

Hasta el momento en que "los alemanes" Ney y Weell deciden radicarse en Córdoba, la actividad teatral se reducía a la ocasional visita de compañías porteñas. Una vez creada la que se llamaría "Compañía Cordobesa de Comedias", los estrenos se sucedieron: **La viuda astuta**, de Goldoni y **El mercader de Venecia**, de Shakespeare, para cuya puesta se utilizó el lago que entonces existía en el hoy Paseo Sobremonste, donde prácticamente se reconstruyó la ciudad italiana. En una ocasión, Amadeo Sáenz Valiente cayó a las aguas del lago por ser demasiado vehemente con la acción que desarrollaba. Este suceso,

grave en su momento porque puso en peligro la vida del actor, es hoy patrimonio del anecdotario teatral cordobés.

Hasta aquí lo que se conoce sobre la labor desarrollada por Luis Ney y Steven Weell, estos verdaderos precursores del teatro cordobés, a los que, injustamente, se ha olvidado. Sólo se sabe que durante 1954 volvieron a Buenos Aires, pero ya para ese entonces había sido depositada la primera semilla, ¡y había germinado! Se había formado el grupo "Siripo", al que se toma de referencia como el primer grupo teatral con verdadera continuidad en nuestra ciudad. Una continuidad que, sin embargo, sufrió largos períodos de silencio, pero que, hasta hace poco, supo perdurar. Por Siripo pasaron nombres importantes del movimiento teatral: Mario Mezzacapo, Jorge Magmar, Ernesto Heredia, Alcides Carlevaris, Miguel Iriarte, María Angela Reartes y José Santiago.

Sin duda la puesta más recordada de ese grupo fue **Ha llegado un inspector**, que tuvo el mérito de ser el verdadero primer éxito del teatro cordobés. Largas colas de espectadores durante muchísimo tiempo, dan testimonio de que hace ya 25 años, existía un público ansioso e interesado en obras y puestas de buena calidad.

En 1955, luego de la partida de "los alemanes", la Dirección de Cultura le encarga a Nora Serrador, la formación de un elenco y de un seminario de teatro. En ese elenco estuvieron, entre otros, Elvira Traversi, gran actriz argentina radicada en Perú, Azucena Carmona, Miriam Perazzolo y Ricardo Smider. Sus puestas fueron **Mariana Pineda**, de García Lorca; **Los intereses creados**, de Benavente, y **Antígona**, de Jean Anhouil. Nora Serrador cumplió una fecunda tarea como maestra de actores en nuestro medio.

Y ya hemos llegado al año 1958, y vemos cómo todos estos intereses se canalizan orgánicamente en la formación de la "Comedia Cordobesa" que, en 1959, da a luz su ya legendario **Locos de verano**, de Gregorio de Laferrère, dirigida por Eugenio Filippelli. Allí estaban A. Carmona, M. Mezzacapo, Juan Carlos Marlé, M. Perazzolo, F. Lozano, Mariel Jaime Maza (Masita) y varios más. En un fructífero año se suceden **La Biunda**, de C. Carlino; **Los expedientes**, de Denevi, y **Nuestro Pueblo**, de Wilder

El seminario de arte dramático, a cargo de Angel Franco, montaba **La isla desierta**, de Roberto Arlt, y **Viaje feliz**, de Wilder.

Pero... sucede algo muy común en estas lides del teatro: hay desinteligencias entre Filipelli y las autoridades del ente oficial, por lo que Filipelli decide irse. El elenco en pleno lo apoya y se va con él, quedando vacía la Comedia Cordobesa. Los "desconformes" no quedaron de brazos cruzados, sino que formaron el grupo "Arlequín" que, en una pequeña salita propia, estrenó **Una ardiente noche de verano**, ipermaneciendo dos largos años en cartel! En esa época nace también "El Quijote", grupo de larga vida que, dirigido por Julián La Peña, lleva a escena **Palabras en la arena**, de B. Vallejo.

Pero regresemos a la Dirección de Cultura. Los funcionarios descruzaron los brazos y, luego de la partida masiva del elenco oficial, deciden formar un preseminario para, desde allí, reorganizar la Comedia Cordobesa. Para ello nombran directora a Adelaida de Castagnino y traen profesores de Buenos Aires.

Hoy, a 20 años de distancia, debemos reconocer que el esfuerzo valió la pena. Aquellos alumnos configurarían el espectro de los hacedores del teatro cordobés en la década que se avecinaba, en "la época de oro": Carlos Giménez, Jolie Libois, Héctor Veronese, Dante Cena, Fernando Lozano, Arístides Manira, Rosita Echenique, Roberto Goldschlager y María Angela Reartes.

Con la mayoría de ellos se formaría otra vez la Comedia Cordobesa, poniendo en escena **El trigo es de Dios**, de Pont Ferradas; **Numancia**, de Cervantes, y **El jardín de los cerezos**, de Chejov, dirigidas, las tres, por Jorge Petraglia.

Por el año 1962 comienzan a visitar nuestra provincia, directores de Buenos Aires, quienes logran diseminar por estas tierras el virus experimental que prende rápidamente entre los más inquietos, deseosos de renovar los aires cordobeses. Este deseo de renovación, de experimentación es el que marca claramente el nacimiento de una nueva etapa, donde se sintetizarían los esfuerzos de toda la gente que hemos mencionado, confluyendo en los mejores años del teatro cordobés.

María Rosa Grotti



FERNANDO LOZANO (\*)

Si tenemos que hablar de gente de teatro, de hombres de teatro que tengan la historia vivida del teatro cordobés, no podemos dejar de referirnos a Fernando Lozano.

Treinta y cinco años, toda una vida transcurrida en los escenarios, pueden dar fe de ello. Desde los siete años, en que comenzó a trabajar en radio y con las compañías teatrales que venían de Buenos Aires (Carlos Perelli, esposo de Milagros de la Vega, Fanny Brenna, etc.), no se alejó nunca más de un escenario. Hizo programas de radio, radioteatro y trabajó en los más importantes elencos de Buenos Aires al lado de las figuras más relevantes de la escena nacional.

Pepe Lozano no sabe hacer otra cosa, pero sabe todo lo que un hombre de teatro debe saber. No solamente cómo se interpreta un clásico o una comedia brillante, sino que también sabe levantar una escenografía en lugares donde parece imposible que se lo pueda hacer, sabe la dirección exacta que debe tener cada spot, sabe cómo colocar una "pata" para evitar que afore, conoce cómo hacer un telón corredizo con dos cámaras y, además, sabe cómo y cuándo decir la palabra precisa para evitar una discusión de elenco.

Ha escrito varias obras de teatro, ha trabajado en televisión, ha viajado por Europa con "El Juglar", ha...

Seguramente olvidemos mencionar algo de lo que Pepe ha hecho, porque... es un hombre de teatro.





José J. Podestá en su caracterización del payaso criollo "Pepino el 88"

Nuestro teatro un siglo atrás...

*Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual y exótico; pero la mayoría sensible necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia.*

Ricardo Rojas

# El punto de arranque.

## El gran teatro

En la segunda mitad del siglo XIX, la pujanza que se imprime al desarrollo político y económico del país se advierte también en el ámbito cultural.

La actividad teatral de la gran aldea está a tono con las principales orbes del mundo occidental. Importantes salas se levantan en la ciudad de Buenos Aires, y sus estrenos suelen ser acontecimientos relevantes: en 1856, la compañía de Trinidad Guevara inaugura el teatro "El Porvenir"; en 1857 con **La Traviata** se pone en marcha el primer Teatro Colón; en 1865 una compañía dramática alemana inicia las actividades de "El Recreo"; en 1870 abren sus puertas "El Alcázar" y "La Alegría"; en 1872 **El Trovador** estrena el Teatro de la Opera; en 1892 el actual Teatro Odeón se inaugura con **La Dama de las Camelias**, etc.

(1) Artistas extranjeros consagrados visitan el país y ofrecen aquí sus espectáculos dramáticos y líricos. Basten, entre tantos, los nombres de Sara Bernhardt y Eleonora Duse para advertir el nivel de esas representaciones.

Pero la descollante labor teatral realizada en Buenos Aires poco o nada tenía que ver con los artistas y autores locales. Las compañías —al igual que los creadores de las obras que presentaban— eran, en su mayoría, extranjeras. Los escritores e intérpretes nacionales sólo figuraban en casos muy aislados. Los primeros, hasta debieron traducir sus obras para que éstas llegaran al público interpretadas por artistas foráneos. Así ocurrió, en 1891, con **I fiori del morto** e **Il nastro**, de Nicolás Granada, y, años antes, con **La rosa blanca**, de Martín Coronado, que fuera estrenada en 1877 por la compañía española de Hernán Cortés, reconociendo el mismo autor que "le faltaba el sello argentino, ser cosa nuestra, hija de nuestra tierra, con ambiente y personajes nuestros". (2)

Es importante destacar, al respecto, el interés demostrado por la Academia Argentina de Ciencias y Letras —que por entonces regenteaban Martín Coronado y Rafael Obliga-

do— en producir un teatro genuinamente nacional. En una de sus Memorias, correspondiente al bienio 1876-1878, se lee esta exhortación: "Independicemos nuestro teatro de la influencia extranjera; hagámoslo

lírico, entusiasta, viril, como conviene a esas grandes y atrevidas pinceladas con que Dios ha querido iluminar la tierra americana. . .". (3)

## Aprendiendo a caminar en criollo

Paralelamente a las representaciones del gran teatro —accesibles sólo a una minoría selecta— se realizaban otras, de menor aliento pero más populares, en los tablados, donde alcanzaron gran éxito las piezas del llamado "género chico" español: zarzuelas, revistas líricas y otras "petipiezas", de notable difusión, en la segunda mitad del siglo XIX, en Madrid. Con ellas se impuso el teatro por horas o por pieza que, por ser breves, podían representarse varias veces al día, en distintos horarios y a precios muy acomodados, lo que garantizaba su popularidad.

Muy pronto, las compañías hispánicas que difundían en Buenos Aires el género chico, comenzaron a representar obras cortas de autores locales, que reflejaban nuestra realidad con no poca ironía o rasgos caricaturescos. Entre ellas —antecedentes del sainete criollo— pueden citarse: **De paso por aquí** (1890), de Miguel Ocampo, y **De paseo en Buenos Aires** (1890), de Justo López de Gomara. Esta última escenificaba la gran vía porteña ("el teatro representa la hermosa Avenida de Mayo, que ahora se proyecta, encauzada de magníficos edificios y coronada en la lejana perspectiva por un monumento a la libertad y el edificio del Congreso, trenes y tranways aéreos, etc." (4) rezaba una acotación) al igual que la zarzuela **La Gran Vía**, de Felipe Pérez y González —que fuera estrenada en 1889 en Buenos Aires— reflejaba la calle homónima de Madrid. En el mismo año de 1890 se estrenó **La fiesta de don Marcos** que Nemesio Trejo, su autor, subtítulo "ensayo cómico-lírico-local" y fue representado por la compañía española de Rogelio Juárez.

Una interesante anécdota recogida por Juan José de Soiza Reilly, y que tuvo como protagonista al popular Rogelio Juárez, ilustra cómo los artistas extranjeros debían componérselas para interpretar tipos argentinos (especialmente porteños) en las petipiezas de autores locales.

Se cuenta que un amigo fue a visitar al actor español y, con sorpresa, lo encontró caminando sobre una cuerda que había tendido en el piso de la habitación. Juárez expli-

a raíz de devolverle los buenos días, le dijo: "Don Eduardo: ¿por qué no hace usted una pantomima de su **Juan Moreira**? Ese sí que resultaría un gran número de éxito, no sólo para una velada de beneficio, sino para infinidad de noches".

—Efectivamente—contestó Gutiérrez—; ese sería un gran número; ¿pero, quién va a interpretar en esta compañía de gringos el tipo de protagonista? Piense usted que el actor que se arriesgue a tal creación debe saber montar a caballo, tocar la guitarra, bailar, vestir el chiripá, llevar el poncho y pelear. . . pelear a lo gaucho. . .

—Yo tengo ese hombre —afirmó Cattáneo.

—¿Quién es él?

—Pepino el 88, que trabaja en el circo Humberto Primo. Es un criollazo de una sola veta, como el tronco del quebracho. (6)

Le propusieron a Pepe Podestá el papel de Juan Moreira y luego de "mucho hablar y discutir" terminaron fusionadas ambas compañías: los Hermanos Carlo, del Politeama Argentino, y los Podestá, del Humberto Primo. Eduardo Gutiérrez, por su parte, dividió en cuadros los principales capítulos de su novela, y comenzaron los ensayos de la pantomima.

"Como casi siempre ocurre en los ensayos generales, las cosas fueron a tropezones. . . Unánimemente, las personas invitadas al ensayo aseguraron que a la noche siguiente nos mataría el público. . . Y como ocurre casi siempre también en los vaticinios teatrales, todo resultó al revés, pues alcanzamos un éxito colosal, que yo lo presentía con una fe tan segura, que no me falló un punto. . .", recuerda José Podestá. (7)

Por once noches y una tarde se repitió **Juan Moreira** a sala llena.

La compañía partió luego hacia Brasil, donde tenía contratos pendientes. Concluida esta gira terminó la fusión de los Carlo y los Podestá, y, estos últimos, bajo el rubro Podestá-Scotti continuaron realizando sus espectáculos en Buenos Aires y Uruguay.

En marzo de 1886 se encontraban en Arrecifes (provincia de Buenos Aires) cuando resolvieron volver a representar **Juan Moreira**. Entonces, el dueño del hotel donde se hospedaba la compañía —"un francés muy simpático y muy inteligente e instruido" (8)— les sugirió que le agregaran parlamentos a la pantomima. José Podestá extractó de la novela de Gutiérrez los diálogos co-

rrespondientes a los cuadros que mimaban y, el 10 de abril de 1886, en Chivilcoy, se puso en escena **Juan Moreira** en versión hablada.

El éxito fue extraordinario. La figura del gaucho perseguido por las partidas y estafado por el pulpero gringo, calaba muy hondo en el alma de los espectadores. Eduardo Gutiérrez, como años antes Hernández, reflejaba una realidad que no era ajena al público que asistía a las representaciones.

El héroe romántico —integrado, desde luego, con visos realistas a la acción del drama— que debe luchar contra los embates de la injusticia, se convirtió en modelo, en arquetipo de la guapeza gaucha, del coraje, del culto a la amistad, de la fuerza del hombre de tierra adentro, gozador de la pampa, que se resistía al avance del gringo y de la autoridad que pretende convertirlo en peón de estancia:

*Moreira.—Mi vida es andar vagando, porque ya no encuentro un sitio donde descansar a gusto. Mi vida es pelear siempre con las partidas y matar al mayor número de justicias que pueda, porque de la justicia he recibido todo el mal en esta vida, y por ella me veo acosado como una fiera, ande quiera que me dirijo; qué le hemos de hacer al dolor, es preciso matar las penas, paisano. . .* (9)

Pero este Juan Moreira ídolo, mito casi, fue idealizado por Gutiérrez tanto física como moralmente. El autor mejoró el personaje que, en la vida real era un bandido que, a veces, servía a las autoridades y, otras, se entretenía en burlarlas.

Lo que no imaginó Gutiérrez —ni tampoco se interesó en comprobar—

có —sin dejar de caminar sobre la cuerda, a lo compadrito—: "Estoy aprendiendo a caminar en criollo". (5)

El teatro rioplatense estaba ganando nuevos ambientes y nuevos personajes. El teatro, también, como Rogelio Juárez, estaba "aprendiendo a caminar en criollo".

### Nuestra arena nacional

El circo era otra de las opciones que, en materia de espectáculos, tenía el pueblo. Ofrecía un variado programa (trapeceistas, gimnastas, prestidigitadores, animales amaestrados, payasos, etc.) y las compañías solían presentarse en la ciudad de Buenos Aires en el Circo Olímpico, el Politeama Humberto Primo, el Jardín Florida y el Politeama Argentino, entre otros.

En 1884 actuaban en el Politeama Humberto Primo los hermanos Podestá, famosos acróbatas, y una de las mayores atracciones la constituía José Podestá con su payaso Pepino 88. Pero dejemos al propio José Podestá —esta vez personaje de las *Memorias* de Enrique García Velloso— que continúe la historia que lo tuvo como protagonista:

*Fue en el año 1884. . . Estaban los hermanos Carlo finalizando en el Politeama una temporada magnífica y querían estrenar algún número importante la noche de su beneficio. Todos los amigos y los artistas de la casa tenían puesto su empeño en sugerir ese número, cuando cierta mañana que conversaba con Frank Brown el boleterero Alfredo Cattáneo. . . apareció en el vestíbulo Eduardo Gutiérrez. La presencia del popularísimo escritor, puso fin a las cavilaciones de Cattáneo quien*

fue el sitio de honor que ocuparía su obra en la historia del teatro nacional.

Eduardo Gutiérrez, cuya "existencia marginal" (10) lo desvinculaba de sus coetáneos del 80, dio, sin proponérselo, a esa generación, el drama gaucho que le estaba haciendo falta.

A **Juan Moreira** le continuaron muchas obras de temática similar, pero de inferior calidad dramática, que le hicieron decir a Florencio Sánchez: "no quedó gaucho avieso, asesino o ladrón que no fuera glorificado en nuestra arena nacional" (11). Pero ello sirvió, sin dudas, para que se ejercitasen en la arena nuestros artistas, en un proceso que muy pronto culminaría en el escenario de un teatro.

Creemos necesario destacar que el teatro argentino no nació con **Juan Moreira**. La vertiente dramática popular en el Río de la Plata ya tenía su historia el 10 de abril de 1886. La avalan, entre otros, El

amor de la estanciera (s. XVIII), **Las bodas de Chivico y Pancha** (1823 ó 1826), **Solané** (1872) de Francisco Fernández y **Los gauchos argentinos** (1875), de Manuel Florencio Lángara (12).

**Juan Moreira** fue, al decir de Ricardo Rojas, el "punto de arranque de un nuevo proceso formador, genuinamente criollo por la índole de

las obras y de los actores" (13). Con él la dramaturgia nacional retoma el camino de la vertiente popular para no abandonarlo. De la arena del circo subirá al escenario y allí fecundará la más brillante etapa de nuestro teatro.

Mabel Brizuela

Notas:

( 1 ) ORDAZ, Luis. Breve Historia del Teatro Argentino. T.II-La organización nacional. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.

( 2 ) Citado por Tulio Carella en El sainete. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

( 3 ) Citado por Angel Mazzei en Dramatúrgos post-románticos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1970.

( 4 ) Citado por Luis Ordaz en El teatro argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

( 5 ) Citado por Luis Ordaz en El teatro argentino. Op. cit.

( 6 ) GARCIA VELLOSO, Enrique. "José Podestá y Juan Moreira" en Memorias de un hombre de teatro. Buenos Aires: EUDEBA, 1960.

( 7 ) GARCIA VELLOSO, Enrique. Op. cit.

( 8 ) GARCIA VELLOSO, Enrique. Op. cit.

( 9 ) GUTIERREZ, Eduardo, Juan Moreira. Acto II. Escena 5. En: Breve historia del teatro argentino. Op. cit.

(10) PRIETO, Adolfo: "La Generación del 80. La imaginación", en Capítulo. N° 20. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

(11) Citado por Luis Ordaz en Breve Historia... Op. cit.

(12) CASADEVALL, Domingo. La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1965.

(13) ROJAS, Ricardo. "Formación del teatro nacional" en Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Kraft, 1960.



Escena de "Juan Moreira", de Eduardo Gutiérrez, animada por la Compañía Podestá Hnos.

**PROCESOR**

S. R. L.

CENTRO DE PROCESAMIENTO DE DATOS SANTA ROSA 857 - T.E. 22625 - 27724 - 5000 CORDOBA

ARGENTINA



Existe entre el arte y el juego, un curioso paralelo que puede ser aprovechado para cultivar el sentimiento estético en el niño.

"Tanto el arte como el juego —según Kant— tienen una finalidad sin fin" es decir que son actividades que se "despliegan por sí mismas".

Arte y juego tienen numerosos puntos en común. Ambos exigen y consiguen a través de su práctica, una entrega total; viven, al descartar el pasado y el futuro, sólo el presente.

Pero arte y juego no son plenamente identificables, pues existe en el artista una preocupación constante por crear una forma armoniosa, bella y perdurable, para lo que necesita un especial sentido de la armonía y del ritmo, elementos que el niño va adquiriendo en todos sus procesos de desarrollo.

Sólo al alcanzar el pensamiento lógico, podrá semejarse al artista. Pero aún no habiendo alcanzado esta etapa, podrá cultivarse su sentimiento estético a través de su "riqueza emotiva", que vibra ante todo lo que lo rodea.

Es importante destacar que la educación artística del niño contribuye a su integración armoniosa, pues pone el acento en la potencia creadora de todo ser humano. Por medio de ella expresa sus relaciones emocionales con el mundo que lo rodea, se va adaptando, y, por lo tanto, favorece su mejor equilibrio y desarrollo emocional.

Una educación artística encauzada desde los primeros años daría por resultado la formación de individuos con capacidad creadora propia, con iniciativa, con recursos y sin dificultades para relacionarse y desarrollarse en el medio en que le toque actuar.

La educación artística será entonces un medio y no un fin en sí misma.

### El mundo real del niño

El ser humano se caracteriza desde su nacimiento por la posesión de una actividad que le es propia, el acto inteligente.

Esta actividad mental evoluciona permanentemente pasando por diferentes etapas que conducen a una adaptación a nuevas situaciones condicionadas por los resultados de experiencias anteriores. Esta adaptación supone un aspecto afectivo y otro inteligente propiamente dicho, siendo el primero el impulso motor para que se realicen estas modificaciones.

El niño de edad pre-escolar, que nos interesa especialmente, posee características muy definidas. Su pensamiento es preconceptual. Es egocéntrico, cada cosa se descubre a la luz de su pequeña experiencia. El mundo respirará como él. Es analógico y animista.

El niño, para poder organizar la realidad, necesita descubrir las relaciones invariables del mundo que lo rodea, fundamentalmente el tiempo y el espacio. Este descubrimiento lo realiza en la medida en que se va alejando de "su mundo", para situarse en "el mundo".

Es necesario entonces brindarle toda clase de estímulos y oportunidades para que descubra, por el camino más natural posible, estos principios de invariación.

El **juego teatral** sólo podrá desarrollarse en el término de un tiempo determinado, tendrá una duración, es decir que necesitará elementos del campo temporal para existir. Una medida representada por

"El arte es una forma de juego"

Viktor Lewenfeld

# el niño ese gran actor

*Sólo por medio del deslumbramiento y la alegría íntima ante la emoción estética, el niño tendrá posibilidades de acceder a la comprensión y al goce, de los grandes valores ideales humanos.*



un reflector que se enciende, los compases de una melodía, o simplemente una serie de golpes de pandero, darán al niño una noción empírica del tiempo.

Si el movimiento necesita un tiempo para existir, no es menos cierto que necesita un espacio para evolucionar, ya que al ejecutarse ocupa un lugar y cumple una trayectoria que determina el empleo de elementos constitutivos del campo espacial. El manejo del espacio que nos rodea individualmente, con sus puntos elementales como adelante, atrás, arriba, y los desplazamientos hacia todas direcciones y en diferentes niveles contribuirá en forma concreta al establecimiento de las constantes espaciales en el preescolar.

Siendo el juego teatral arte integral, ayuda al niño a descubrir las nociones de tiempo, espacio y movimiento.

### La creación

Es acertado comparar el juego del niño con la creación artística. En ambos casos una imagen aportada por el mundo exterior sirve de soporte para la expresión de un estado de espíritu, (que puede proceder de la afectividad, del deseo de poder, de una mera función intelectual). Esa imagen puede ser visual (un paisaje, un objeto o una persona) sonora (una canción), o más difusa, producto de un complejo en el que se asocian el sabor, el olor, la visión, etc.

La **expresión** de este estado de espíritu puede ser el juego, garrapateo, trabajo anual o una obra de arte. Cualquiera que sea, permite librar una preocupación que uno puede hacer compartir al resto de la sociedad.

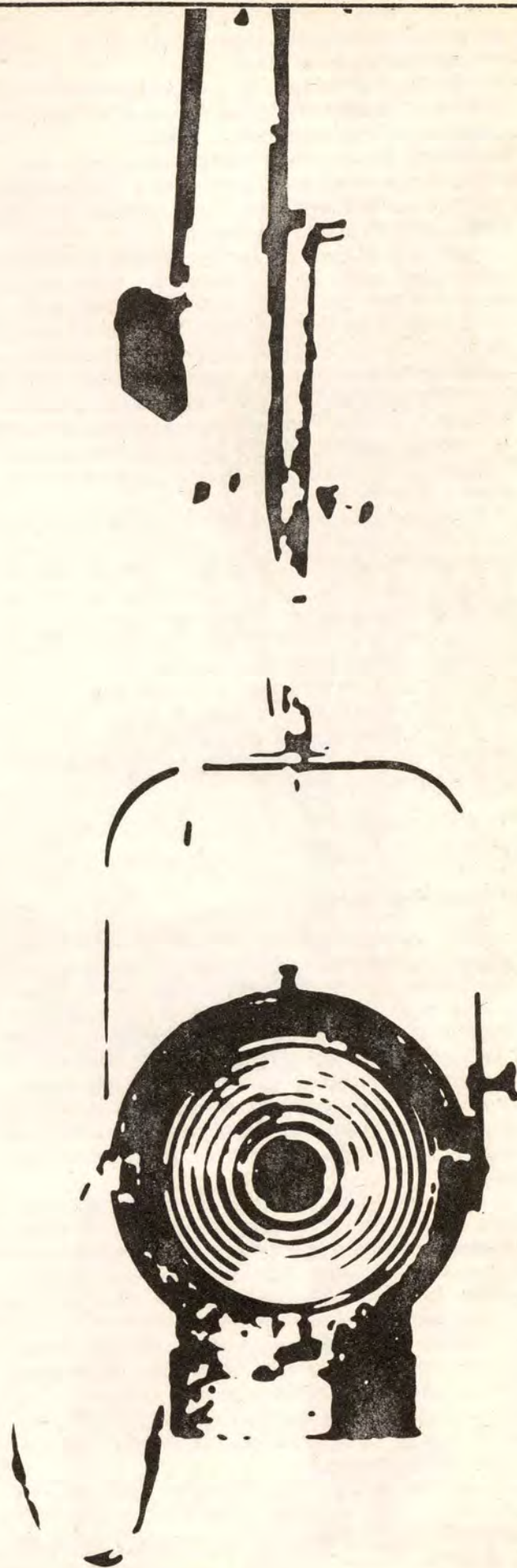
Entre el niño y el artista, sin embargo, subsiste una gran diferencia.

El artista, gracias a su cultura, dispone de una multitud de imágenes que recibe del mundo. Se apoya en creaciones artísticas anteriores.

No ocurre esto con el niño. El, dispone de muy pocas imágenes adecuadas para estimularse: los personajes de la calle o de la plaza, el escaparate de una tienda, un cartel, un animal desconocido.

Sin embargo el niño puede crear. ¿Y qué motiva al niño para que lo haga? Podemos enumerar una serie de posibilidades:

- La producción de acciones de la vida diaria (movimientos naturales y generadores)
- La representación de personajes cotidianos (papá, diarero, albañil etc.).
- La imitación de animales conocidos (perro, gato, tigre, etc.).
- La imitación de plantas conocidas (flores, semillas, musgo, etc.).
- La interpretación de los fenómenos de la naturaleza (viento, tormenta, etc.).
- La representación de objetos inanimados (piedras, puentes, etc.).
- La necesidad de la expresión de diferentes estados de ánimo (alegría, enojo, temor, susto, etc.).
- El desarrollo de una idea conocida por el grupo (cuentos, poesía, hechos, etc.).
- El desarrollo de un ritmo propuesto (visualización por medio del movimiento).
- El uso de una canción (tratada por su significación, ritmo, melodía, fraseo, etc.)
- El uso de un instrumento de percusión (descubrimiento del manejo y ejecución).



- El uso de un elemento auxiliar (descubrimiento de sus posibilidades de aplicación).
- La interpretación de un trozo musical (carácter, tiempo, fraseo, etc.).
- La posibilidad de comunicación con un compañero o con grupos (diálogo por parejas o por grupos).

Lo cierto es que en todo momento está presente el problema de la creación por parte del niño y se debe aprovechar toda oportunidad que se tenga para estimularla y favorecer aún más la internalización de las experiencias que lleva a cabo.

### El juego y el teatro infantil

El niño juega y aunque los adultos creen que él lo hace sólo para entretenerse, todo lo contrario, su juego es el camino que utiliza para conocer el mundo que lo rodea y para recoger experiencias. Mientras está jugando, ejercita sus capacidades físicas e intelectuales y, al mismo tiempo, plantea y resuelve sus problemas.

Los niños son adultos en potencia; todas sus aspiraciones están dirigidas hacia el universo inaccesible de los mayores. El niño juega al "adulto" a través de lo que éste tenga de más representativo, lo "dramatiza" de algún modo para forjarse la ilusión de estar libre, de mandar, de decidir.

El adulto debe a esos juegos de la infancia la mayor parte de su formación social, se acuerda de ellos comprando vajilla en miniatura y muñecos para sus hijos. Ahora bien; aunque el niño experimente cierta alegría al poseer esos accesorios de juego, se las arregla muy bien sin ellos. A menudo, el accesorio provoca el juego, no es un elemento básico del mismo, es un buen auxiliar, fácilmente transformable.

Ese maravilloso poder creador del niño, que le permite encerrarse, en el mundo ideal del juego y vivir siguiendo el hilo de las ideas, lo debe, sobre todo, a un don natural de observación puesta al servicio de una imaginación siempre creadora. El es un ser nuevo. Todo lo que ve, lo que siente, lo que adivina, conciente o inconcientemente, es una novedad y, por consiguiente, se halla revestido de un interés particular. Se trata primero de una **observación sensorial**, generadora de formas, de masas, de colores y sonidos. De una **observación intelectual** después, que desarrolla la curiosidad y la reflexión. Curiosidad rara vez satisfecha, renovada sin cesar y que molesta bastante al adulto a la edad del ¿por qué?

Reflexión natural, más que razonada que permite al niño hallar por instinto, fuera de toda lógica, la solución del problema.

Finalmente una **observación afectiva** que toca las cuerdas más sensibles de ese ser aparentemente superficial, y despierta los sentimientos más complejos.

Rico por todo lo que observa y registra, el niño es dueño de un mundo libre que se complace en recrear alrededor de sí. Esta libre creación es el fruto de su inagotable potencial imaginativo.

La realidad del mundo que lo rodea preside la concepción de sus juegos, pero transpuesta a su mundo personal, simplificada por las necesidades de la causa, recreada con los medios "de a bordo", en cierto modo sublimada por su imaginación.

La conducta de los niños en el teatro, el circo, el cine, durante toda la función, es la de unos especta-



### PAUTAS DE CONDUCTA DEL NIÑO DE EDAD PREESCOLAR (5 AÑOS)

- Manifiesta una total independencia en su conducta.
- Está siempre ansioso de conocer realidades.
- Le gusta terminar lo empezado y ver los resultados.
- Posee gran capacidad de autocrítica.
- Le preocupan las situaciones colectivas. Cooperación con los compañeros en la realización de proyectos, juegos, etc. Respeta normas establecidas por los demás.
- Comparte sus pertenencias y es responsable. La rivalidad lo acicatea.
- Posee gran dominio corporal. Es ágil, activo, seguro, con amplio dominio de la motricidad fina. Usa sus manos independientemente, distingue la derecha de la izquierda. Tiene la lateralidad definida.
- Saltica con seguridad. Es capaz de efectuar movimientos muy sutiles.
- Sus actitudes posturales son acabadas.
- Su sistema neuro-muscular ya presenta gran maduración.
- Hace economía de movimientos y posee gracia natural. Muestra mayor dominio y precisión en el manejo de elementos.
- Sus desplazamientos entre los objetos circundantes los hace con mayor seguridad.
- Realiza juicios prácticos de orden, sucesión y orientación.
- Tiene capacidad de percepción de orden, de forma, de detalle.
- Entra de lleno en la experimentación del campo del espacio total. Es capaz de trazar diseños en el espacio.
- Posee dominio de la recta y la curva. Realiza cambios voluntarios de dirección, posición y nivel.
- Tiene en cuenta el desplazamiento de sus compañeros y puede combinarlo con el suyo.
- Actúa con seguridad en dos dimensiones y puede incorporar intuitivamente la tercera, al marcar formas en el espacio. Explora los volúmenes.
- Puede combinar su espacio parcial con el total
- Se ajusta con rapidez y seguridad a una realidad dada.
- Tiene noción de pasado, presente y futuro.
- Habla con precisión. Pregunta por el significado de las palabras.
- Prefiere el juego socializado. Tiene capacidad para la amistad.
- Tiene sentido de equipo y colabora en todo.

**NOTA:** Este trabajo pertenece a un cursillo para docentes primarios, ciclo inferior, dictado en la ciudad de La Falda, por la Srta. Beatriz Aranda quien realizó la organización temática de la exposición.



dores ideales, pues sus reacciones están desprovistas de ideas preconcebidas, de juicios intelectuales y de sentido crítico.

Lo que ellos perciben es la **vida**, el movimiento, el color, la emoción, el ruido y sus impresiones se manifiestan al terminar el espectáculo, cuando se identifican en el juego, con lo que acaban de ver. La realidad se encuentra con el sueño, fuera de leyes y convenciones. Lo que el niño ve, es verdad, y él sabe todo lo que puede ser útil a su juego. Una rueda vieja entre las manos le basta para imaginar el resto.

Es así que el niño, por sí mismo y dentro de sí mismo, afirma una personalidad dinámica y una sinceridad en la interpretación que envidia el mejor de los actores.

Sería imperdonable si dejáramos agotarse esa fuente de energía creadora sin tratar de encauzarla, con un fin educativo, hacia el desarrollo de la creación artística. Hay que conservar al niño ese poder de evasión que encuentra en el mundo del juego, y hacerle descubrir las técnicas por medio de las cuales pueda tomar conciencia de sus posibilidades instintivas y cultivar en él todas las cualidades que le convertirán en creador. Con esta sola finalidad, el juego dramático es uno de los medios más seguros para conservar en el niño el gusto de la creación generosa que le procura el juego, desarrollando sus aptitudes de imaginación, de reflexión, sensibilidad, sentido social, en el libre desenvolvimiento de su cuerpo y de su espíritu.

#### El teatro y la comunicación

Para que haya comunicación son necesarios, un

emisor, un receptor, un medio y un mensaje; y el juego teatral, posee todos estos elementos.

Es evidente que el niño es el emisor más natural y espontáneo de todos los estados de ánimo, sentimientos, tensiones, deseos y necesidades que podemos encontrar. De él aflora, casi sin trabas, su vida interior y sus juegos así lo demuestran.

Sus compañeros de juego, los adultos, toda la naturaleza, son receptores obligados a quienes van destinados sus esfuerzos.

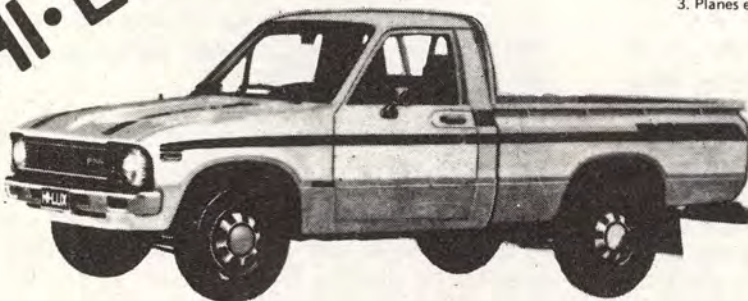
Lamentablemente con frecuencia su mensaje no tiene aceptación, cosa que lo perturba desalentándolo y entristeciéndolo.

Para comunicarse, el niño emplea una rara mezcla de vocablos, gestos y acciones que forman un complejo expresivo característico. El juego es uno de los tantos medios que emplea para relacionarse con el mundo exterior y lo elige y utiliza para su comodidad y satisfacción, sin las inhibiciones que adquirirá más tarde.

Los mensajes que transmite son múltiples, frecuentes, desbordantes, ricos en contenidos e inquisitorios. Dan pauta de sus intereses y necesidades, son tan importantes e inmediatos que necesitan varios medios o vías de comunicación para canalizarlos, ya que no se limitan a lo verbal sino que aplican en gran medida lo corporal.

El **juego teatral** no es sólo un lenguaje expresivo más, sino que es uno muy importante; y su práctica no debe suspenderse, por el contrario debe fomentarse, para brindar al niño mejores recursos que favorezcan su intercambio con el mundo que lo rodea y lograr una mejor integración con el grupo donde actúa.

# TOYOTA PICK-UP HI-LUX 2000



VERSIONES DE 1 Y 2 TONELADAS PARA NAFTA Y GASOIL

Potencia, belleza y confortable amplitud interior del nuevo Hi-Lux, con 1200 kgs. de carga neta y el más bajo consumo en su tipo. Su estilo combina diseño de camioneta fuerte y eficiencia aerodinámica, logrando una marcha segura y estable en toda clase de suelos. Tanto el motor como las suspensiones han sido fabricados teniendo en cuenta su utilización para trabajo pesado y el sistema de frenos tiene un reforzador de potencia que garantiza paradas rápidas y seguras. Los detalles de confort tales como cinturones de seguridad, aire acondicionado, radio AM FM, cassette auto reverso, parlantes laterales y apoya cabezas, hacen que la línea del Hi-Lux sea la de un vehículo deportivo para un nuevo trabajador, fuerte y emocionante.

Hay tres posibilidades para llegar a un Toyota:

1. A través de su usado.
2. Con una financiación de hasta 24 meses, desde el 2,99 % de interés.
3. Planes especiales sin entrega para flotillos.

**CUANDO LLEGUE  
EL AÑO 2000  
TODAVIA ESTARA  
TRABAJANDO.**

**PRAMIC S.A.**

CONCESIONARIO OFICIAL TOYOTA  
Avda. Rafael Nuñez 150, Córdoba



(o un intento sociológico por diferenciar  
las distintas esferas  
del arte de combinar los sonidos)

Por Héctor E. Rubio

Nada resulta más irritante que el empleo del término "clásico" para referirse a aquella música en la que la experiencia cultural de la humanidad ha concentrado sus esfuerzos más elevados. No sólo la palabra es inadecuada por parcial (ya que implicaría reducir la más extrema diversidad de manifestaciones históricas a un único estilo, el del "clasicismo" vienés de Haydn, Mozart y Beethoven), sino que parece un expediente fácil para rotular y empaquetar lo que podría ser rápidamente relegado al desván del olvido. A este clasificar para desligarse ayuda la impresión de "acabado" que "clásico" evoca en el doble sentido de **cosa perfecta** y de **cosa muerta**, es decir a la que nada puede agregarse. Lo cual tiene su correspondencia con aquella situación concreta que Elemire Zolla comentaba en su **Antropología negativa**, la del conductor de ómnibus, que, cuando en el incesante manipuleo de la perilla del aparato de radio de su vehículo, daba por azar con una onda que irradiaba algo que sonaba como "música clásica", de inmediato corregía el desliz desviando el dial. Con ello se sustraía a la posibilidad de una experiencia distinta pero que reclamaba de él, para librar su riqueza, un grado de atención mayor que el habitual, y hacía ostensible, en suma, un rechazo, que precisamente por su falta de reflexión resulta desde el punto de vista sociológico tanto más significativo.

La representación del mundo, que esa actitud revela aunque sólo sea oscuramente, es la de la existencia de una diferenciación social, o sea una música de "los de arriba" y una música de "los de abajo", a manera de compartimentos estancos, enfrentados en forma polar y sin posibilidad de mezcla, como otras tantas expresiones de la oposición que

separa la sociedad **estáticamente** en dos clases antagónicas. La relación real es, sin embargo, **dinámica** y por ello es posible que los sectores menos culturalizados puedan acceder, pero sólo mediante un adecuado proceso de apropiación, a la comprensión de productos que como consecuencia de un falso espejismo de la conciencia social aparecen como privativos de las capas privilegiadas. Pero aquellos no solamente no les pertenecen a éstas con carácter exclusivo, sino que ni siquiera las representaban, salvo en tanto ellas aciertan, en un momento histórico determinado, a articular sus intereses clasistas en coincidencia con los de la sociedad toda. Es cierto, en cambio, que el bienestar, el ocio y las mejores posibilidades educativas han reservado, desde siempre, para los sectores superiores (en el sentido de la geografía social), una mayor familiaridad con las manifestaciones culturales superiores (en el sentido cualitativo).

Dentro de este contexto, lo opuesto a la música de "los de arriba" sería la música popular, término aún más equívoco y problemático, si cabe, que el del clásico. De los varios sentidos que la palabra puede reclamar se impone como el más inmediato el que lo liga con pueblo, vocablo que a su vez muestra en nuestra lengua, como su traducción en otras, una característica ambigüedad: alude tanto a la población entera sin distinción de estamentos, ni niveles, como en especial a las gentes humildes y aquellos grupos humanos que no están culturalizados o sólo lo están pobremente. Esta última acepción es la que utilizan los estudiosos del folclore, cuando definen a éste como el patrimonio tradicional del pueblo y consideran como tal al estrato formado por quienes han sido "menos alte-

rados por la educación y menos han participado del progreso" (1). De acuerdo con esta manera de ver, ninguna expresión vendría a ocupar con más legitimidad el compartimiento de la música popular en el eje de oposiciones música de los de arriba/ música de los de abajo que la música folclórica. Sin embargo el presupuesto que separa en forma abstracta dos sectores: la sociedad instruida y culta y el pueblo propiamente dicho, para poner lo folclórico sólo en relación con éste, es a mi entender, sino falso, por lo menos no central para la caracterización del fenómeno, y sí en cambio, la oposición ciudad / campo, puesto que son las napas rurales (más resistentes al cambio y preservadoras de la tradición) las que componen el sustrato del cual el folclore se nutre.

En el ámbito de la música popular corresponderá, entonces, diferenciar expresiones tradicionales con base de sustentación en los grupos campesinos, de aquéllas que viven y reciben su inspiración de los medios urbanos. Música folclórica viene a arrogarse solamente una parte del complejo de manifestaciones que recubre la categoría "música popular" y parecería más correcto proyectarla en nuestro horizonte mental a aquel ángulo desde donde vendría a distinguirse por oposición a las formas, que se revelan dinámicas, evolutivas, atentas a la ley del cambio y la variedad, sea por influjo de la moda o por su propio impulso de transformación. A estas últimas se las considera ciudadanas, correspondan ellas al campo de la música ligera o de la música seria, tengan por lugar de difusión la sala de conciertos o el salón de baile. De haber homologado música popular y música folclórica sobre la base de la caracterización de ésta como expresión de tipo tradicional de las gentes humildes e incultas, hubiera sido necesario incluir por ejemplo el tango, no solamente dentro de la primera, lo que es obvio, sino también dentro de la segunda, lo que ningún folclorólogo, que yo sepa, aceptaría.

Dejando de lado el folclore, ligado a la tradición, conservador, rural, localizado, lo que resta hoy en el terreno de lo popular, la canción melódica y el "hit" de moda, el rock and roll y la música pop con sus parientes y derivados, los géneros propios de la orquesta típica, la llamada música de cuartetos, etc., parece responder a rasgos comunes: ser música de entretenimiento, concebida para diversión o distracción, y además bailable o al menos que provoca al movimiento. Ella se atribuye el papel de excitar la sensibilidad, llevándola en ocasiones hasta el paroxismo (desde la lascivia del tango hasta la histeria del pop), desatar los mecanismos motores, conduciendo casi siempre a un ejercicio en sí mismo, sin objetivo, más modernamente, a un desgaste solipsista (qué característico resulta el aislamiento de cada miembro de la pareja en lo que se llama "bailar suelto"). . . y llenar las lagunas de la conversación, a la vez que suprimir el diálogo, reducida como está toda la música a aquella función que el cine mudo exigía de ella, el que sirva de fondo, esperando que ayude, en el mejor de los casos, a crear un "clima".

Unas veces debe resultar inaparente, ¿quién escucha, en verdad, la música en un local de esparcimiento? y otras veces, ocupar todo el espacio, resonar en todos los ángulos, para que no se note el vacío, para que no salten el miedo, las inhibiciones, la

frustración de la personalidad alienada. El carácter estentóreo de una buena parte de la música actual, en verdadera competencia de sus medios instrumentales para superar decibeles de intensidad, no hace sino patentizar, al servir de sucedáneo, el vaciamiento interior del hombre contemporáneo, sin diferenciación de clases. Se está en presencia de una verdadera trivialización de la existencia y tal es el rasgo que define a dicha música, la trivialidad que surge del empobrecimiento deliberado de los recursos musicales, de su renuncia a una elaboración artís-



tica, de su monotonía e hipertrofia rítmica, que se degrada a una serie de efectos meramente estimulantes (piénsese tanto en la música de cuartetos como en la pop, salvando las distancias).

Por el lado de la música sentimental, "romántica" con su intencionada dulzura, la situación no resulta mucho más favorable e igualmente se desemboca en lo trivial aunque por otras vías, la acentuación de lo "melodioso", el culto de la bella melodía, entendida como un elemento casi autónomo a costa de los otros aspectos de la composición, una armonía, donde la disonancia ha perdido su fuerza de contraste, quedando aquélla reducida a una sucesión de blandas consonancias con abundancia de exuberantes terceras, en fin la constante recaída en lo convencional.

En un momento histórico en el que lo banal no es más, desde hace mucho, privativo de ninguna clase social, y aparece repartido por la sociedad entera, los géneros de la música popular reservan para sí, al menos en sus orígenes, un carácter de diferenciación social y generacional. En el Rhythm and Blues, precursor del Rock and Roll, encontró su expresión la parte más denigrada del sector proletario de las minorías negras de los Estados Unidos, así como en Buenos Aires se desarrolló a principios de siglo el tango, manifestación del desencanto y del pesimismo vital sobrevenido a las minorías inmigratorias de italianos. La diferencia radica en que el primer caso se ha distinguido por su agresividad

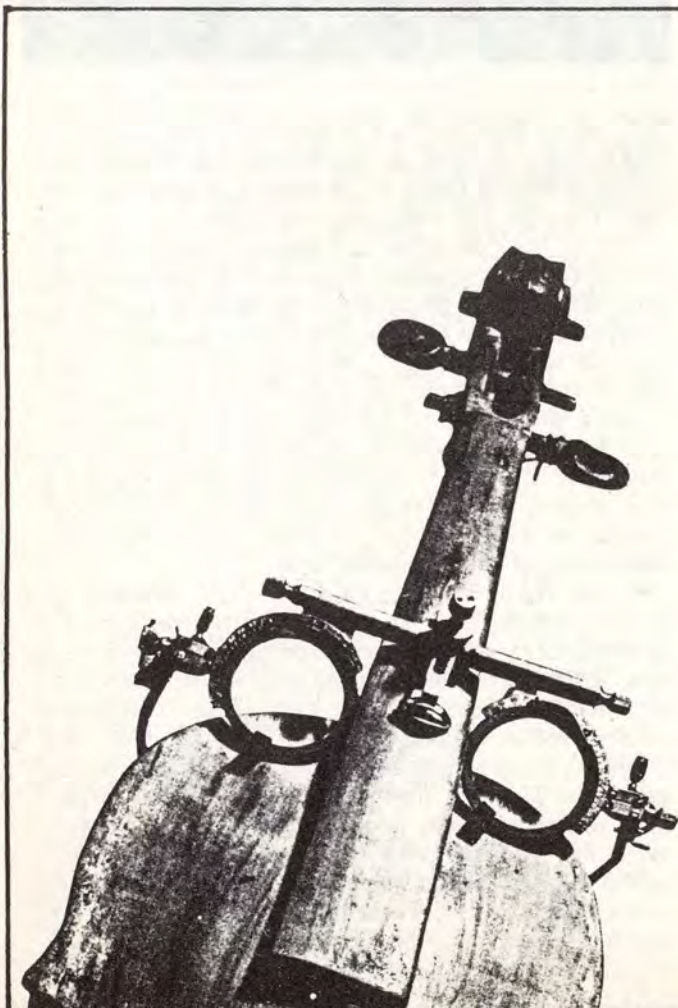
# TUS

## TRANSPORTES UNIDOS DEL SUR

# TUP

## TRANSPORTES UNIDOS PAMPAS R.L.

Est. Terminal de Omnibus Cba.  
Of. 3 - T.E. 45240 - Córdoba



y el segundo por su actitud resignativa. El conflicto con el mundo de los padres hizo su más explosiva irrupción en el Rock and Roll, entre otros géneros, según lo documentan títulos como **My generation** y líneas como "Hail! Hail! Deliver me from the Days of Old". Dentro de un marco más reducido y de características netamente cordobesas, la música de cuartetos, generada, según se afirma, en los centros chacareros de origen italiano en el sur de la provincia, no oculta que su destinatario es el sector trabajador y menos favorecido de esta sociedad. Que recientemente haya sido incorporada a las reuniones de la clase media, por snobismo, no implica una ampliación de la base social que la consume, ya que la diferenciación de clases se hace más patente a través de la intención paródica con que en esos círculos se la baila.

No sólo la música popular, en la distinción de sus géneros, lleva la marca del sector social al que apunta y elige como receptor, sino que también, en varios casos, suele constituirse en vehículo de liberación de represiones sexuales, cumpliendo el papel de descarga de tensiones, restableciendo un equilibrio en el seno de la comunidad entre legalidad y transgresión o quebrándolo brutalmente (la función social del arte es anfibológica), así como también dando forma al sueño burgués del placer. Del agresivo empleo de la obscenidad en el Rhythm and Blues derivó el mito de la superioridad sexual del hombre negro sobre el blanco, a la vez que en sus textos se difundieron ataques contra tabúes inviolables de la sociedad bien constituida. Muchos de los primeros tangos, de quienes Lugones dijera que eran "reptil de lupanar", llevan la impronta de ese origen en los títulos, cuando hoy sus letras, de la más ruda sexualidad, han desaparecido.

Los factores irritativos se suavizan, así como la marca social que acompaña cada género en sus comienzos, tiende a borrarse, si las manifestaciones tienen la suerte de perdurar en el tiempo, pero todavía mucho más y más rápido que por la obra de éste, por la acción homogeneizadora de las compañías comerciales que todo lo transforman en mercancía, convirtiendo lo socialmente indigerible en digerible para la sociedad, colocando cada producto al alcance de quien está dispuesto a oblar por él y edulcorando y minimizando toda forma de rebelión como toda expresión de trascendencia en función del gusto más general.

A este respecto han corrido pareja suerte la música "de arte mayor" como la "de arte menor"; solamente los productos de una y otra que responden a un grado mayor de autoexigencia, donde la radicalidad de sus planteos los vuelve irreductibles, parecen haber escapado a ese proceso de cosificación que casi nada perdona. Quien hoy se asoma a la mayor parte de las casas de venta de discos, encuentra al alcance de su mano grabaciones de todos los géneros, simplemente separadas para su mayor comodidad por asépticos cartones, que introducen la más irresponsable clasificación: música ligera, clásicos, jazz, folclore, ritmos melódicos (*sic*), ritmos tropicales, etc. Beethoven, Vivaldi y Debussy se codean con Canaro y The Beach Boys y ya hace tiempo que se adoptó la costumbre de llamar "maestro" a von Karajan como a D'Arienzo y a Kostelanetz.

Sometida a este proceso de nivelación y de po-

polarización, una buena parte de la música seria (la más reiterada sobre todo, por más manoseada) corre el riesgo de trivializarse. Tal es el caso, si el tema inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven pasa a ser "el destino llamando a las puertas del genio", si la Marcha Triunfal de Aída de Verdi va a engrosar una colección de marchas célebres, al lado de La Marsellesa o cualquier otra marcha patriótica, si el Nocturno del Cuarteto N° 2 de Borodin se ejecuta como una pieza aislada, si se hace una selección de los temas "más importantes" del Concierto N° 1 para piano y orquesta de Tchaikovsky y se les impone una nueva orquestación, porque: en el primer caso se desplaza una cuestión específicamente estética a un terreno pseudobiográfico y se reduce el complejo mecanismo creador a una supuesta, aunque "genial" ocurrencia, en el segundo caso se sustrae un momento del contexto dramático al que pertenece, para minimizarlo como un ejemplo más de un género, en el tercer caso, en forma similar a al anterior, se extrapola un movimiento del todo orgánico del que es parte, para convertirlo, por reverencia a su "sentimiento", en una pieza de salón, como un vals o una romanza de tantas, y en el cuarto caso, se exacerban las debilidades de una obra, de suyo con fuerte tendencia al patetismo exterior y bombástico, al quitarle las contrapartes que relativizan en el interior del discurso, su énfasis, quedando transformada en una serie de momentos "culminantes", es decir especialmente excitantes, a cuyo servicio se pone una nueva combinación instrumental, como si ésta no fuera más que un ropaje que se puede cambiar a voluntad según haga frío o calor.

Al manipularse una composición musical de esta manera, se la degrada, no porque se la haga descender de su rango de música excelsa, reservada para élites, sino porque se la trata de música de diversión, para esparcimiento de sus oyentes, desvirtuando su significado, insertándola en un marco diverso de aquel en que está destinada a ser receptada. Se pierde así el carácter de referencia, que en una relación diádica, cada uno de los términos supone para el otro, y se cae en una supuesta "democratización", que no es sino una expresión más de otras tantas formas con que se pretenden velar las diferencias reales en el interior de la sociedad.

No es una diferencia de calidad la que separa la música popular de la denominada seria (en los exponentes de cada una corresponde sí, en cambio, hablar de logros y fracasos, de más y de menos), sino en el carácter totalitario y universal de la experiencia que propone la segunda, frente a la dimensión específicamente temporal dentro de la cual se mueve la primera. Podría decir que la música popular nos hace tomar conciencia, sobre todo cuando se la considera desde la perspectiva que da la distancia, de la condición única e irrepetible

de cada momento histórico, mientras que la música seria avanza desde las coordenadas que le fija la época que la genera hacia su sublimación, en un esfuerzo por abolir el devenir inexorable. Es que siendo ambas testigos de su tiempo, aquélla sucumbe, por lo general, a él, mientras que ésta procura sustraerse, embriagada como está con su sueño de eternidad. De ahí la necesidad de ser **pensadas juntas**, como ya reclamaba, aunque desde otros argumentos, Adorno (2).

Por su estrecha adhesión a lo temporal, su dependencia de cambiantes circunstancias, su servidumbre ante un factor extraño, que le prescribe observar un esquema rítmico prefijado, en el caso de la músicaailable, o la reduce a la mera condición de acompañamiento frente a una melodía, en el caso de la canción, resulta lo popular proyectado a la esfera de lo trivial. Pero se engañaría quien pensara que por definición, la música seria está exenta de trivialidad. ¿No es acaso trivial la marcha turca de la Sonata en La mayor del "divino" Mozart? ¿Qué es lo que, sin embargo, la salva de su intrínseca trivialidad? Su relación con el todo, la relatividad que le confiere su contrastación con los otros dos movimientos, el equilibrio que emana de tal relación, todo lo cual hace de la obra un microcosmos, que refleja, a través de un pensamiento que busca organizarse coherentemente en lucha con una forma, el vínculo del hombre con el mundo como totalidad llena de sentido, o sea la posibilidad de alguna manera de lo trascendente, que en el ejemplo de Mozart se da exento de todo misticismo. **La música seria se constituye como tal, a partir de la huida, la negación o la superación de lo trivial**, es decir en lucha ante su amenaza, lucha en la cual a modo de un negativo, refleja los contornos de su antagonista, la música popular.

Esta situación no ha existido, sin embargo, desde siempre. Hasta la época de Juan Sebastián Bach la música dependía de un marco institucional, de quien procedía la demanda y dentro del cual aquélla venía a insertarse, para mayor realce de las ceremonias y deleite de los poderosos. Sus relaciones con el medio social, al que se dirigía, eran objetivas y unívocas, y de ahí también le venía el carácter objetivo a ese arte. Lo banal no penetraba su esfera, tan unitario y cerrado era su estilo, fundado en el gusto exclusivo de la clase que lo sostenía, pero su distancia respecto a las expresiones populares no debía ser, con todo, tan grande como ha venido a serlo después. Fue necesario que el artista perdiera su seguridad en el seno de la sociedad, que el arte se convirtiera en un libre ejercicio que reponde a los dictados de la subjetividad, en suma que uno y otro fueran precipitados en el mercado donde concurren la oferta y la demanda, para que la unidad estilística se rompiera, y se compusiera música "distinta" según se destinara a un sector más o menos





# PROCESAMIENTO DE DATOS

para la

## PEQUEÑA Y MEDIANA EMPRESA

### APLICACIONES

- Asesoramiento profesional en Sistemas.
- INPUT - (Graboverificación)
- Procesamiento

- Contabilidad en General.
- Facturación, Ctas. Ctes., y Stock.
- Sueldos y Jornales

**COR-SYSTEM S.R.L. T.E. 38803 Bolívar 376 P.B. Of. 8 (5000) - Córdoba**

exigente del público, según fuera dirigida a aficionados o a conocedores, según respondiera a la autoexigencia del autor o sólo procurara el goce del consumidor. Todavía en Mozart es posible una síntesis que conjuga la soberana libertad del creador con el puro placer sonoro, como lo ejemplifican desde la *Pequeña Serenata Nocturna* hasta *La Flauta Mágica*. Después ya no es más posible y cualquier apelación al efecto se convierte en concesión al público, en disminución de la calidad; a esa mezcla de trivial y sublime deben mucho de lo que les es característico las obras de Chopin y de Liszt, de Berlioz y de Wagner, de Tchaikovsky y de Sibelius, reservando para el final aquél que hace de esa oposición un abismo consciente y trágico, Mahler.

Es sobre todo desde Schubert y el Romanticismo que la profundidad se considera reñida con la expresión directa de la alegría, y el carácter alegre en la música pasa a ser sinónimo de ligero, liviano, trivial, del cual el compositor con pretensiones se defiende pertinazmente: allí gana su producción el raro privilegio de ser designada en sentido propio *música seria*. Al optar ésta por la acentuación de lo sombrío, la revelación de los retorcimientos del alma, el lenguaje indirecto y saturado, evitando la risa franca y permitiéndose sólo la ironía (observe la evolución que va desde Beethoven hasta Schönberg y Stravinsky) para derivar luego hacia una expresión seca, especulativa, asexuada (desde la Escuela de Viena hasta Stockhausen y Xenakis), queda frente a ella un ámbito, en el que a la tensión del espíritu, debe responder la distensión, a la complejidad de la elaboración, la manifestación espontánea, a la negación del momento, la inmersión en él. Los valsos de Johann Strauss (padre e hijo), con su tributo a lo melodioso y su idealizadora invención de un mundo de ensoñación, tienen su contrapartida en la severidad constructiva del estilo de cámara de Brahms y en el desarrollo de la disonancia armónica en las creaciones de Liszt, Wagner y Scriabin, que conduce a la disolución del lenguaje tonal. No obstante, unas y otras corresponden a una general inspiración romántica, es decir basada en la referencia a los sentimientos y proclive a deslizarse en lo sentimental.

El rock and roll, como la música pop, con su li-

beración de los instintos y sus concomitancias con el mundo de la droga, tienen su contrapartida en la estricta programación de los parámetros que intervienen en la creación de la música electrónica y la relación con las matemáticas de compositores como Xenakis, que otorga a sus obras un aspecto de superior racionalidad y abstracción. Es común a ambas tendencias, sin embargo, la referencia a la técnica, hasta una íntima dependencia de ella, así como la valorización del ruido en tanto material sonoro y no más ya como su negación. Pero, de la misma manera que resultaba falso pensar la música, dividida en dos esferas estáticamente enfrentadas, sino que el movimiento que vincula lo popular con lo serio es el de una relación dialéctica, por igual sería falso creer que es posible pasar sin más de una a otra, acceder por una suerte de marcha progresiva y "pedagógica" hacia los territorios más elevados y complejos, como si una fuera la expresión inferior y menos desarrollada de la otra. Sólo cuando se entiende que de su diferenciación ellas extraen su dinámica propia, se está en condiciones de comprender su especificidad.

Por ello, todo intento de verter la obra de creadores conocidos en moldes propios de la música popular, en un afán por divulgarla, traiciona profundamente su sentido y la distorsiona. Los argumentos de quienes afirman que es una forma de hacer que, por lo menos, los grandes nombres y los títulos importantes lleguen en difusión masiva a los más amplios sectores, son inconsistentes. Divulgación vale por vulgarización en cualquiera de los casos, sea en las versiones vocales, por lo demás respetuosas de la letra, de composiciones de Bach realizadas por los Jubilee Singers o de la conversión en bailables de la Quinta Sinfonía de Beethoven o de la 40 de Mozart en atroces deformaciones por Waldo de los Ríos. Los otros motivos más espúreos, a la vez que más cercanos a la verdad, de tales manipulaciones, por conocidos, no creo necesario mencionarlos aquí.

- 1) V. definiciones semejantes en p. ej. Augusto Raúl Cortazar. *¿Qué es el folclore?*
- 2) Theodor W. Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" en *Dissonanzen*



Fotos Estudio Tres (Rafaela)

# REMO PIGNONI Como cajita de música

El hombre y su paisaje: una propuesta que se transparenta como el aire y se hace evocación en la lluvia del otoño. El aliento del peregrino que no encuentra una estación para hacer un alto y contemplar su soledad, es también el signo del hombre, un tema para su poesía existencial. El desafío que depara la coherencia y el trabajo constante, es el arte, la expresión interior que se da a los otros.

"Las actitudes, tanto en las disciplinas artísticas como en el simple oficio de vivir, no tienen términos medios: uno debe definirse todos los días y, en consecuencia, adoptar determinaciones, decidir jugar toda una experiencia y un bagaje hacia el futuro. El verdadero creador enfrenta el problema en forma cotidiana. . .", decía Hamlet Lima Quintana, a propósito. Es la magia de una nota musical, de un poema, de una imagen rítmica que va dibujando los sentimientos a través del tiempo. Y las emociones, entonadas en cientos de abrazos amigables, de miradas furtivas, de prolongados silencios, son portadoras de la verdad.

Y si despegamos los ojos y colocamos los oídos en la frontera misma de la creación, aparece entonces, un equilibrio, un ritmo del todo musical y un nombre: Remo Pignoni. Toda tentativa de ubicarlo en el campo de la música, necesariamente debe partir de apreciar al músico en la plena posesión de sus facultades creadoras. Precisamente son ellas, las que vienen a iluminar la sencillez de las formas populares que en él habitan con la multiplicidad de recursos de su personalidad, una personalidad embebida tanto en las fuentes diversas de la cultura musical de Occidente como en el entorno: la geografía paisajística y humana de su pueblo.

"Tenía nueve años cuando mi padre —que era 'gringo' y llegó a la Argentina

poco antes de la guerra del catorce—, me llevó a tocar el tambor en la banda del pueblo. . .", dice entre la nostalgia y la alegría, sentida la primera, siempre chispeante la segunda. Para Pignoni, esas imágenes que evocan recuerdos y vivencias, son el punto donde se ordena una paz madurada en el sentimiento, vivo y locuaz, con una presencia difícil de creer, no así la imaginación que la produce, dándole vida plenamente.

El hombre inquieto que nunca dejó su Rafaela natal, —provincia de Santa Fe—, se escapaba para asistir a los conciertos más importantes que ofrecía la actividad musical del momento y así, almacenar datos expresivos. El pianista, que a su formación de tal le debe un contacto con la gran literatura del instrumento de todas las épocas, fue así recogiendo experiencias que después fructificarían de un modo particular, casi único.

" . . . Porque amo al prójimo, le doy lo mejor que tengo: tocar el piano. Pero mi pretensión no es la de un pianista: no quiero exhibirme. Quiero que 'oigan' mi música. Quiero que me dejen mostrar cómo veo nuestra música folklórica, que es como resumir el enorme cariño que tengo por ella; también significa el orgullo inmenso que tengo por vivir en esta tierra", afirma serenamente, con cierta modestia.

La llanura con sus árboles y animales rodeando a la casa pequeña que cobija a algunos hombres olvidados por lo cotidiano del vivir, tiene un estilo inconfundible en la chacarera ("En séptima"); un cariz singular en el gato ("Chumbeao"); una particular tristeza en la zamba ("Como queriendo"); una delicada fisonomía en el bailecito ("Coyita mía"); una poética madurez en la huella ("Por el sur"); un estilo inconfundible en el chamamé ("Llegándome a ella"). Y es allí donde este hombre explora su posición de

músico popular, lo que equivale a significar el contacto más vivo con las raíces del arte musical, a través de todas las formas de este nivel con un grado de asimilación y adecuación que aparecen "solamente cuando el artista pertenece también a la excepción" (Hamlet Lima Quintana).

Así entonces, no le resultan desconocidos los senderos del folklore nacional, del tango y del jazz en sus formas más avanzadas, desterrando de su ámbito creador, las concesiones fáciles. Como definía Jorge Molina "todo va siendo receptado por las FINISIMAS ANTENAS del artista, que va a emplear este material transmutado en la original configuración de su propia obra. Adentro suyo estaban los ritmos de nuestras danzas y cantos tradicionales. Y en ellos, trasvasa el resultado de una vasta experiencia, sin hacerles perder la gracia sencilla y profunda de sus orígenes. Basta oír sus chacareras, bailecitos o gatos, por ejemplo, para apreciar su innata sabiduría formal: pensamiento musical seguramente expresado, sin aditamentos vacíos y sin omisiones desequilibrantes. Basta ponerse en contacto con el mundo rico de su armonía, que viste al giro melódico con un color que expande y profundiza el gesto originario, sin caer en la exageración pedante. Este campo depara también a Pignoni, el hallazgo imprevisto, el acorde que sorprende para recrear y para iluminar con nueva luz lo ya recorrido. . .". Cuando el sol vuelve a despuntar sobre su ciudad natal, Remo Pignoni se nutre de lo cotidiano para su aporte al folklore, palabra con cientos de significados que pocas veces tuvieron una real y verdadera dimensión como en este caso. "Es cuestión de tener honestidad con uno mismo y poder gozar con lo que se tiene sin desear las cosas que tienen los demás. Sobrellevo mi vida teniendo un espíritu de humildad y una serie de ahogos en la

garganta. . .", cuenta y pinta el paisaje de su calidad humana que responde íntegramente a su obra y se traduce en el oyente que se siente atrapado por el tratamiento del ritmo, alcanzando los límites de los más imponderables matices. "Para ello, basta escuchar con atención. Todo en él es claro, como es clara y definida su música. Y la calidez y la calidad humana son condiciones indispensables para que, sin pausas, uno pueda reconocer a los semejantes a través de una canción, una frase musical, una ternura trascendente", escribía Hamlet Lima Quintana en la contratapa del disco que Qualiton le editara bajo el nombre de EL HABITANTE DEL SILENCIO. Y es precisamente allí, donde, como cajita de música, las notas suaves y delicadas, encuentran la precisa armonía para alimentar la leyenda del solitario, del profeta en su propia tierra, del hombre que escapó del bullicio para internarse en las sombras del silencio creador. Pues el habitante, auténtico y desprovisto de moralejas, aviva la llama de la alegría pese a que le "es muy difícil encontrar un lugar donde se pueda pensar con el corazón. . ."

Y el pianista, embebido en su tierra, sumergido en las tradiciones, en las leyendas, en el paisaje brillante de los hombres que pueblan su región, descubre y hace suyo el oficio de vivir, pasajero y libre. La confluencia de todos estos elementos y muchos otros, hacen descubrir al artista en toda la dimensión de sus posibilidades creadoras, más allá de la técnica que aplica en la ejecución. Y caben allí, la traducción de las más diversas atmósferas: el acento épico, la indagación de los misterios del paisaje, la ternura profunda emergiendo de un refinado manejo del sonido, la alegre convicción de que "estoy orgulloso de lo que he hecho, porque me dieron cosas positivas. . ." y la muerte subyacente, como prolongación de la vida misma. A través de los años, Pignoni ha construido una obra perdurable que muchos conocen, pero que permanece al margen de los grandes mecanismos de la difusión masiva. "No me gusta caminar de rodillas. Ninguno de los difusores de los llamados "productos comerciales" se va a interesar por mi música. Mi música tiene un juego que imperiosamente necesita capacidad. Es una inmodestia, pero es cierto que para ellos, tiene un nivel que se parece a un impedimento. . ." Por eso mismo, también la vigencia de su honestidad, la coherencia de sus ideas, el profundo acervo nativo de sus notas musicales que se filtran despaciosamente por los poros de la piel, cual tenue lluvia sobre la tierra.



#### REMO PIGNONI

Discípulo del maestro Luis E. Ricci, su valiosa actividad creadora la comparte con letristas y poetas de renombre internacional: José Pedroni, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, León Benarós, Ariel Petrocelli, Alberto Domenella, Mario Vecchiolo y otros. El sello Qualiton, ha editado un larga duración con 17 temas de su autoría: EL HABITANTE DEL SILENCIO. Como profesor, ha desempeñado una destacada labor docente-musical. Grupos vocales e instrumentales como "Buenos Aires 8" y "Opus 4", han incluido en sus repertorios, algunos temas suyos. El Instituto Superior de Música de Santa Fe, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, exige a sus alumnos, en el examen final, la inclusión de algún tema suyo. Invitado por SADAIC, realiza en Buenos Aires, un recital que denominó "Propuesta para el folklore", en 1975 y dos años después actúa en el Centro Cultural General San Martín, en las Jornadas de Cultura Santafesina. Varias de sus composiciones, fueron transcritas para dos guitarras por los músicos Martínez Zárate y Enrique "Quique" Núñez. En la actualidad y siempre en su Rafaela, sigue componiendo y haciendo recitales en los pueblos vecinos, cuyas recaudaciones le permiten vivir austera-mente junto a su familia

Y entonces, siempre es él mismo, con toda su humanidad, con toda esa capacidad de amistad que ofrece sin retaceos, con toda su inquietud apasionada que luego traduce en música, modulada por su talento. Y allí encontramos un deliberado inconformismo, una búsqueda atrevida, insólita e intuitiva, no conocida por aquéllos que se extasían en los grandes nombres. Y las estrellas de la noche, brillan mejor cuando están cerca de los ojos y la sensibilidad. Y Remo Pignoni, está cerca, rozando la piel, compartiendo una caricia por el amor, una lágrima por el dolor o, simplemente, viendo el atardecer que se va lejos, haciendo nuestros esos momentos en que la expresión humana es más completa. "¿O es que una dicha así impalpable es siempre triste?" (Juan L. Ortiz)

Juan José Gorasurreta

# CARLO LEGNAZZI

Carlo Legnazzi es el autor de "Fin del día", nuestra fotografía de tapa que participara en una exposición en Singapur. También a él pertenece la fotografía de tapa del número anterior.

Este excelente artista-fotógrafo nació en Italia, en octubre de 1932. Radicado en Córdoba, ha recibido innumerables premios y menciones a lo largo de su carrera. Entre muchos otros:

- 1964 - Mención de Honor en el concurso panamericano "Argen".
- Primer premio, tercer premio y Premio especial en el concurso "Capturando Imágenes" de Canal 12 TV Córdoba.
- Título de A.F.I.A.P. (Artiste de la Federación International de L'Art Photographique), otorgado por la Federación International del Arte Fotográfico con sede en Berna (Suiza).

- 1967 - Premio Medalla de Bronce en el Salón Internacional de la "Photographic Association de Hong Kong".
- Título honorífico de "Expositor de Honor del Salón Internacio-

nal" de la Peña fotográfica Rosarina.

- 1968 - Primero y segundo premio del Concurso fotográfico nacional de la Cooperativa de Fotógrafos profesionales de la Argentina.
- Primero y Tercer premio, y tres Menciones de honor en el Concurso Fotográfico de la Dirección Provincial de turismo de Córdoba.
- Muestra individual en los Salones de Agfa-Gevaert de Buenos Aires.

- 1969 - Primer premio Salón internacional de México.
- Atiende a importantes empresas privadas y oficiales de Córdoba.
- Contrato con la Dirección de Historia, Letras y Ciencias de la Provincia para relevamiento de los monumentos históricos.

- 1976 - Tercer Premio Salón Internacional de San Pablo Brasil.

- 1979 - Tercer Premio en el Salón Internacional "El Niño y la Mujer" en Ceylan - Colombo.



**Muebles  
de  
Algarrobo**



**TARANTO  
AMOBLAMIENTOS**  
Fabricación a Pedido

**CORDOBA.  
COLON 359  
L. 54 (a la calle).  
T.E. 31193**

**JUEGOS DE LIVING, DORMITORIO Y COMEDOR.**

*El hombre entró en el local sombreado y ruidoso; era un negro alto, corpulento, joven y de buen porte; la amarronada piel de la cara raramente tersa, brillaba acompasadamente al destello de los quinqués.*

*Ya en el salón se detuvo y giró lentamente la cabeza reconociendo la semipenumbra a su alrededor; a sus oídos llegaba el ruido de la agitada excitación del prostíbulo, y la animación que la música prestaba. Tenía mucho que ver con ello; cinco hombres de color la lanzaban alegremente desde la apenas levantada tarima, tañendo y soplando sus instrumentos, en el rincón más iluminado de la sala. El pianista golpeteaba con entusiasmo las teclas intentando obtener un pasable sonido, pero el tañedor de banjo era quien se mostraba más habilidoso e inspirado, obteniendo melodías adornadas de vertiginosas escalas, ruidosamente festejadas por los parroquianos; estas escalas hacían de sostén a largas y cansadas notas que exhalaba quejumbrosamente el clarinetista, sombría pincelada en medio de la excitante música. Una desvencijada caja que alguna vez fuera un contrabajo, soportaba rudos y sincopados golpes que en principio se dirigían a hacer vibrar las gruesas cuerdas y acordaban con los redobles del parche y el monorde bum-bum del bombo. El todo sonaba alegre, vivaz, entusiasta, como un aire de marcha; de momentos, el um-pa del piano, reforzado por el golpeteo parejo del contrabajo y el bombo recordaban la fuerza rítmica del rag; pero había*

*como un vaivén; un pulso interior que lo diferenciaba de aquél y que los bailarines todavía no alcanzaban a expresar en figuras coreográficas definidas, sintiendo solamente el impulso de bailarlo.*

*El recién llegado avanzó hacia la tarima, oyendo como fascinado, atentamente abstraído, los sonidos del quinteto. Se detuvo, quedó inmóvil hasta que, al terminar, salió de su silencio, agitándose torpemente mientras reía y hablaba a la vez a los músicos; éstos le reconocieron y con gestos amistosos le invitaron a compartir el pequeño estrado; recién entonces el visitante extrajo, levantando el brazo izquierdo, un envoltorio de papel que comenzó a desenrollar con cierta displicencia, mientras continuaba la conversación. Surgió entonces un trozo de gruesa tela y luego una bruñida corneta, la mostró orgullosamente; exclamaciones y silbidos de admiración fueron sintéticas opiniones.*

*En el salón se produjo un silencio, todos quedaron pendientes de la presencia, en la tarima, de ese mozo joven y fornido; cosa rara, no dieron muestra de impaciencia por la demora en seguir con el baile. Ese hombre era Alguien. . . Y lo vieron conversar en voz baja, erguirse embocando el instrumento, esperar atentamente la voz marcando el tiempo del comienzo. . .*

*Allí, en ese burdel de Storyville, en la ciudad de Nueva Orleans, al filo del siglo se volvió a escuchar el estentóreo y musical voceo que de su corneta arrancaba quien con el tiempo sería el primer mito del jazz: Buddy Bolden.*



# **UNA PROBABLE HISTORIA DEL JAZZ**

Por el Dr. Osvaldo Mazzola

Esta ficción trata de reseñar el ambiente, los protagonistas y las circunstancias, testigos de un hecho real, del casi desconocido —por indocumentado— origen de la música del jazz. Se conocen sí, los elementos inmediatos que participaron en él —melódicos, armónicos y rítmicos—; los instrumentales, a través de una evolución que comienza en bandas de desfile, de circos, de baile, de espectáculos y finaliza en una singular utilización de la polifonía, del sonido de los vientos, de la marcación rítmica. Todo esto nos lleva a tener que retroceder en el tiempo. . .

### SWING LOW, SWEET CHARIOT (MECETE SUAVE, DULCE CARROZA)

El caballero con ropa de viaje que salta ágilmente a la barcaza, es un sagaz observador de lo circundante, memorioso y pulcro, que recopila en un diario todo aquello que conmueve su espíritu, se trata de W. H. Russell.

El corto viaje que realizara para atravesar un canal en la zona de las islas de Port Royal, frente a las costas de Georgia, sería inolvidable y por eso lo detallaría escrupulosamente:

“Los remeros, al tiempo de doblarse sobre los remos para realizar la tarea, se distraían cantando al unísono una verdadera melodía negra. . . Era una especie de **madrigal bárbaro**, en el que un cantor iniciaba el canto y era seguido por los demás, repitiendo en coro el estribillo lleno de primitiva expresión y melancolía”.

Profundamente extrañado, admirado por la desnuda belleza de ese canto, fija en su memoria sus versos, que pertenecen a un “spiritual”, (al que musicólogos posteriores individualizan), y los reproduce. Es más, el viajero no sólo se encuentra conmovido y excitado por lo que está viviendo, sino que al dejarlo escrito testimonia que ha escuchado algo distinto a lo habitual, que escapa a la tradición del **canto coral** (religioso o profano), dotado de un vigor y una fuerza que debía coordinar muy bien con los movimientos rítmicos, acompasados, del grupo de remeros.

Profundizando la búsqueda de referencias concretas sobre el origen de los spirituals, algunas de ellas apuntan testimonios originados en el último tercio del siglo XVIII, pero aún sin la denominación que los identifica. Entonces sólo eran “salmos cantados por los negros”, es decir que el nombre aparece a posteriori.

Tratamos de explicar que en su origen los “spirituals” fueron cánticos religiosos. Aunque las opiniones de distintos especialistas y estudiosos del tema no es coincidente, puede anotarse una etapa europea —sajona en realidad— que proporciona

todos los elementos que, captados por la población importada de Africa se visten con una impronta muy particular. Sajón en su origen, el “negro spiritual” adquiere su fisonomía particular con la introducción de elementos netamente africanos: el ritmo hot y el especial carácter polifónico afro.

### LOS TRABAJOS Y LOS SONIDOS

De los cantos de trabajo (work songs), que perduran hasta nuestros días por la transmisión oral, se puede rastrear, en algunos casos, su remoto origen en el continente africano. Su esquema rítmico es un todo que se integra adecuadamente al trabajo donde se lo utiliza, presentando así muchas variantes. El negro es músico por antonomasia, tiene sentido musical nato (con ello no queremos decir que en cada negro haya un compositor en potencia) por ancestro, por mosaico genético posee respecto a otros grupos étnicos y raciales, una especial tendencia, una afinidad a todo lo que sea asociación de sonidos: los capta, los relaciona entre sí, los vincula al medio que lo circunda, al trabajo que está realizando.

Las canciones de trabajo tienen origen y divulgación universales, pero la tendencia del africano es crear su **música para cada ocasión**, aun la más elemental, la más doméstica, hace que el canto de trabajo afroamericano tenga características inéditas.

En América, el esclavo, por su condición considerado animal de trabajo y mercadería de trueque, debió remontar muchas contrariedades para salvaguardar su esencia humana. Un pilar de su recuperación y del paulatino ascenso en la consideración de los esclavistas, fue la especial, única y auténtica condición musical.

La tradición del continente perdido se mantuvo con fuerza, por razones de aislamiento, durante muchos años, las redadas depredatorias de los traficantes de esclavos, el transporte en los barcos negreros y la venta en los mercados americanos, que no tenía en cuenta vínculos regionales, tribales o familiares, determinó que cada esclavo (que debía integrarse a un lote vendido) debía compartir su existencia con otros pares de los que desconocía hasta la lengua. Este aislamiento, y la impotencia que generaba, hallaron en el canto su válvula de escape.

No resulta desacertado inferir que esta circunstancia hizo de poderoso factor de cohesión entre las distintas etnias y originó un inédito modelo cultural americano.

### ¡VUELVE AFRICA!!

La valoración estética occidental, utilizada para calificar el fenómeno musical, no tiene aplicación en la música negroafricana pues en ésta se parte de un concepto de funcionalidad integral (cotidiano, inmerso en el entorno socio-dramático de la comunidad) ajeno al nuestro: **la música no es buena ni mala, simplemente sirve, o**

no, a los fines utilitarios, es todo.

Tampoco tiene sentido lo que entendemos por "bello" o "hermoso" en la emisión del canto; en cambio, es importantísimo que cumpla su rol cuando en una ceremonia religiosa o secular exprese el sentido mágico del momento y se integra al marco humano y natural de ella. Esto es comparable a la obra del veneciano Gabrielli, que para el ambiente de la Piazza y la Catedral componía la música de las orquestas y los coros, atendiendo a la dispersión del sonido en los espacios abiertos y a los ecos y resonancias, en los cerrados. La diferencia puede resumirse en estos conceptos:

La música africana coral no tiene autor; es una recreación colectiva, espontánea, basada, o no, en esquemas previos.

El sonido está en el paisaje, por lo tanto el canto forma parte de él, no es su adorno ni su complemento; no se adapta, se integra.

El **sentido rítmico**, variadísimo por su funcionalidad, con una métrica de valores desiguales (hasta coexistir patrones distintos de un mismo trozo) donde además del canto se utiliza el batir de palmas y la percusión de diferentes tambores.

La **voz humana**, que es el instrumento fundamental, forma parte de un grupo (coro). La forma más conocida es la denominada de **llamada y respuesta** que se ha mantenido vigente en América hasta constituirse en una de las características fundamentales de toda la música que reconozca influencia africana.

Al hablar del **coro** lo hacemos dándole el sentido de "conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar alguna cosa", destacando lo espontáneo y natural que tiene el término.

"No hay distintas partes de canto tal como lo entendemos nosotros —dice William Francis Allen (1)—, mas sin embargo parecería que no hay dos personas que estuviesen cantando la misma cosa. El cantor principal comienza las palabras de cada verso —a menudo improvisando— mientras que los otros, que le forman la **base**, intervienen con el estribillo uniéndose también al **solo**, cuando las palabras les son conocidas. Al comenzar la **base** el cantor principal frecuentemente se detiene, dejando que el resto de las palabras sea adivinado, ocurriendo también que las mismas son dichas por otro de los cantantes. Los que forman la **base**, por su parte, parecerían seguir sus propios caprichos, comenzando donde se les ocurre y dejando de cantar a su antojo, haciendo una escala más alto o más bajo (si es que el tono inicial era demasiado alto) o atacando otra nota que esté en acorde con el resto, de modo que se produzca el efecto de una maravillosa complicación y variedad que, a pesar de todo, mantiene el tiempo más perfecto y crea en rarísimas ocasiones alguna nota discordante. Y lo que hace todavía más difícil desenmarañar el hilo de una melodía en esta intrincada malla es que, a semejanza de los pájaros, con no poca frecuencia producen sonidos que no pueden ser representados exactamente por los de la escala (2), abundando en li-



gaduras entre las notas, (3) en giros y cadencias que no tienen notas articuladas" (4)

La cita nos aporta elementos para ensamblar el pasaje de lo africano neto a lo afroamericano, destacando el sentido de alguno de ellos.

### SI PUEDES CANTARLO, BAILALO. . .

¿Y la danza? No podemos olvidar esta importante manifestación cultural que en el Africa tiene el mismo sentido y funcionalidad que lo reseñado para la música.

El negro africano no concibe la música sin la danza, expresión corporal del sonido. Aquí también el concepto privativo es funcional y no estético, decimos expresión corporal y no expresión coreográfica. Para explicar mejor esta idea podemos decir lo siguiente: ningún dialecto africano posee una palabra o una frase que signifique "arte". Por ello decimos que todo aquello que no está en función de una actividad o tarea, carece de sentido en Africa Negra.

El esclavo procuró seguir la tradición danzante y se vio obligado (por su condición servil) a ir la modificando, recreando o reinventando. De lo importado primitivamente hasta lo identificado a principios del siglo XIX, hay un proceso de diversificación, según regiones y etnias, que hacen que carezca de sentido la enumeración de nombres de danzas, ya sean originadas en la América española o en la sajona.

En un artículo aparecido en el diario "The Nation" el 30 de mayo de 1867, un escritor anónimo, describe una ceremonia religiosa: "...el verdadero shout tiene lugar el día domingo o en noches dedicadas a alabanzas durante la semana, ya sea que la reunión religiosa se efectúe en la capilla o en alguna cabaña. Es muy posible que más de la mitad de la población de una plantación se reúna a la vez. . . los bancos son empujados contra las paredes terminada la ceremonia formal, viejos y jóvenes, hombres y mujeres. . . todos permanecen en pie en el centro del lugar y cuando empieza a sonar el sperichil (la música para la danza) comienzan primero a caminar alrededor arrastrando los pies, unos detrás de otros, formando una rueda. El pie apenas si es levantado del suelo, avanzando principalmente en una especie de salto o movimiento a tirones que agita a todos los vociferantes y pronto los hace transpirar a chorros

A veces danzan silenciosamente, al tiempo de arrastrar los pies, cantan el coro del "spiritual" y otras veces hasta la misma canción es cantada por los bailarines. Con más frecuencia, una banda formada por varios de los mejores cantantes y por los bailarines cansados, se ubica en uno de los costados de la habitación para formar la "base" o hacer el fondo a los otros, cantando el cuerpo de la canción y golpeando las manos o éstas en las rodillas. Tanto la canción como la danza son extremadamente energías y, a menudo,

cuando el arrebato se produce en mitad de la noche, el monótono golpe de los pies contra el suelo impide dormir en un radio de media milla.

Estos shouts, o ring shouts (porque lo bailaban arrastrando los pies y formando un círculo o anillo de bailarines) o también los walks arounds (pasear o caminar alrededor, con pasos cortos y enérgicos, "apisonando" el suelo) indican que pese a la evolución, hay elementos que permanecen constantes, inmodificados en la dupla música-danza; uno de ellos, de directa connotación para la música jazz, es el ritmo hot.

### SIENTO EL SPIRITUI

El concepto de hot involucra no sólo la conjunción música-danza y sus consecuencias, sino también la creación de un determinado ambiente.

Aquí nos encontramos con un retorno al Africa a través de la "posesión por el espíritu" que se da actualmente en el vudú y la macumba.

Esta "posesión" tiene la apariencia del trance hipnótico, y el ritmo hot de la danza-música es el aporte indispensable para lograrlo. Al constituirse en un elemento habitual, por lo necesario, su cotidianeidad, su reiteración a través de los tiempos, le hace perder el significado mágico y lo transforma en el factor "per se", en el fundamento de la reunión negra. El ritmo hot está presente en toda manifes-



20 & 20  
 FIORUCCI  
 CARLOS H. MANCINI  
 BRONCO



Local 25  
 Paseo Azul  
 Av. Rafael Núñez 1340  
 Cerro.



tación, religiosa o secular, pública o privada, surgiendo espontáneamente de la danza y la música

Es el nexo que nos va llevando en el tiempo desde las primitivas danzas de África a través de los shouts, el cake walk y de este al ragtime para llegar al JAZZ propiamente dicho. Es como si mostráramos los hitos de un camino: el camino del ritmo hot, que no es el único.

### CARITAS PINTADAS

El llamado **negocio etiópico**, una de las denominaciones del **minstrel show** (espectáculo de los trovadores) es floreciente a mediados del siglo XIX.

Tal movimiento duró casi todo el siglo, condición excepcional que habla de su arraigo y popularidad. No hubo poblado de Estados Unidos sin recibir la visita de alguna de estas compañías en sus constantes recorridas.

¿Cuál fue el secreto del negocio etiópico? ¿Por qué tuvo vigencia durante un lapso tan prolongado? ¿Cómo pudo persistir pese a las cambiantes costumbres, gustos, y modas, de todo un siglo? ¿Qué fue el negocio etiópico?

Los avisos de los periódicos neoyorkinos de comienzos de 1843 pueden dar una introducción y una explicación. Ellos mencionaban el "histórico estreno"... de la "nueva, original, grotesca y extraordinariamente melodiosa banda etiópica llamada "Los Trovadores de Virginia" (The Virginians Minstrels) que se había "organizado" hacía poco... "por cuatro amigos" y cuyo espectáculo se anunciaba como "un entretenimiento exclusivamente de trovadores... completamente exento de vulgaridades y otros rasgos objetables que han caracterizado hasta ahora las excentricidades de los negros". Los cuatro actores-cantantes aparecían en el escenario con los rostros tiznados con corcho quemado, según era tradición por entonces, luciendo vistosas ropas para entretener a los concurrentes con una combinación de canto, baile, parloteo, a la manera negra y en ese dialecto, acompañándose ellos mismos con un banjo, un violín, castañuelas de hueso (bones) y un tamboril, finalizando el acto con un baile general y un zapateo.

La explicación nos indica que se trataba de darle un carácter más "honorable" al espectáculo, jerarquizándolo respecto de lo que se hacía hasta ese momento. El rostro tiznado era condición fundamental e ineludible. Se trataba de renegar humorísticamente el lufardo, los gestos, y también la música y la danza del negro. Vemos así cuánta trascendencia tuvo, en la divulgación de la música afroamericana, el negocio etiópico.

Aquí el cake-walk tomó sus alas para llegar a ser considerado una especie de danza nacional, compartiendo salones con mazurcas, vales y otras bailes europeos.

El espectáculo de los trovadores sirvió de caldo de cultivo para que se fuera elaborando y tomando punto el ragtime. Esta música-danza, es el conjunto de una serie de elementos ya mencionados como el ritmo hot, el cake-walk, el banjo y el agre-



"El cake walk fue originariamente una danza de las plantaciones, nada más que un feliz movimiento que los esclavos efectuaban con música de banjo porque no podían permanecer quietos. Se realizaba generalmente los días domingo, cuando había poco trabajo y cuando tanto los esclavos jóvenes como los viejos vestían con lo mejor que tenían para pasear y hacer cabriolas mientras daban vueltas alrededor de un lugar. Trataban de imitar las maneras finas de los blancos que habitaban en la "casa grande" pero sus dueños que los miraban desde cerca para divertirse no advertían el hecho. Se supone que allí se originó la costumbre de que el dueño diera un pastel como premio a la pareja que se movía con mayor empaque"\*

Este relato es una fresca pintura de la vida mundana del esclavo de las plantaciones, y ha sido generosamente explotado en su pintoresquismo por el cine. En él hay que llamar la atención sobre dos características fundamentales: la utilización del banjo, instrumento de origen africano, difundidísimo entre los esclavos, y la espontaneidad creativa también vinculada al Africa Cake Walk significa "paseo del pastel" y la anécdota lo explica.

\* Citado en: **They all played ragtime**, Blash y Janis.

gado de un acontecimiento inédito y trascendente: la liberación de los esclavos, que comienza a realizarse progresivamente a fines de la década de 1860.

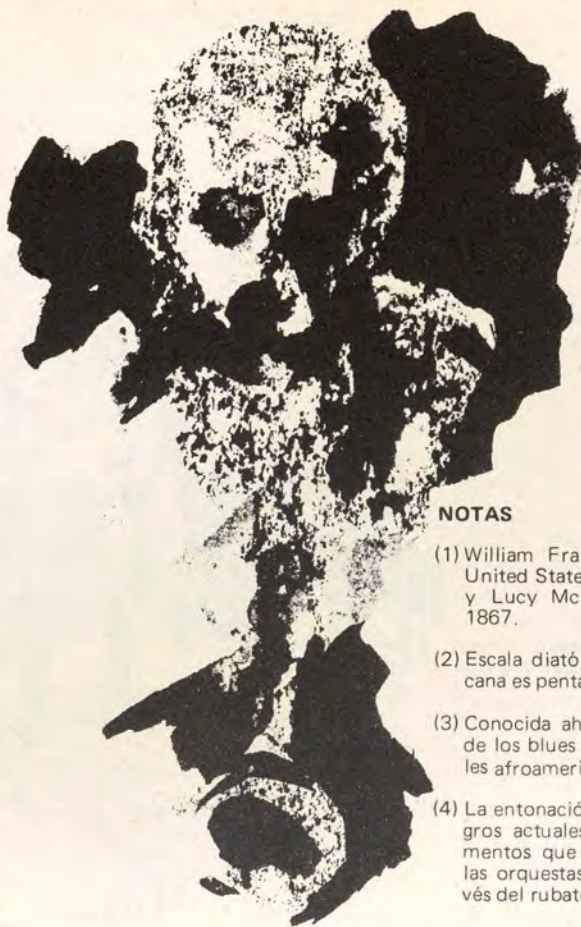
Luego de la guerra civil norteamericana, el desplazamiento poblacional intensivo arranca de las plantaciones sureñas, para ir a las ciudades industriales del centro y norte, contribuyendo además a la formación del rag y a la eclosión de los blues.

#### LA BANDA DE RAGTIME DE ALEJANDRO

Luego de un período de gestación de aproximadamente 20 años, donde del banjo pasa al piano, y mientras va definiéndose el perfil coreográfico, el ragtime se convierte en algo más que moda: locura nacional primero, luego internacional, es la música popular más difundida que hace de puente entre los dos siglos.

Por primera vez, y es propio mérito, una pléyade de músicos negros, pianistas o compositores, toma estado público ganando el reconocimiento de creadores destacados: Scott Joplin, Thomas Turpin, James S. Scott, Luis Chauvin, pueden ser nombrados entre tantos.

Y casi está el Jazz si no fuera porque los blues nos están llamando. . .



#### NOTAS

- (1) William Francis Allen, Slave songs of the United States, (en colaboración con P. Ware y Lucy Mc Kim Garrison), Nueva York, 1867.
- (2) Escala diatónica de Occidente, pues la africana es pentáfora con ciertas variantes.
- (3) Conocida ahora como blues, notas o notas de los blues comunes a otras formas musicales afroamericanos.
- (4) La entonación en falsete de los cantantes negros actuales tiene ese origen y los instrumentos que cumplen función melódica en las orquestas de jazz hacen lo mismo a través del rubato, el glisando y del voceo.

## Esta es nuestra política de créditos y de servicios

Asesórese en cualquiera de las casas del Banco Faro Coop. Ltda o bien en el Colegio Farmacéutico de su zona o Cooperativa vinculada a nuestra Institución.

Allí le informarán sobre nuestros servicios financieros y todas las ventajas que ofrecemos.

- Descuentos certificados de mutuales.
- Préstamos a profesionales hasta \$ 20.000.000 - hasta 24 meses de plazo.
- Préstamos para turismo - hasta \$ 10.000.000 en 10 meses.

- Créditos ordinarios hasta 12 cuotas
- Descuentos prendas de automotores - hasta 24 meses.
- Descuentos de documentos y lista de pagarés: 30, 60, 90, 120, 150 y 180 días.

- Préstamos especiales a largo plazo (ejemplo: para viviendas) 5 y 10 años. Hasta \$ 100.000.000.

Consulte en cualquiera de las tres casas del Banco Faro Coop. Ltda.

**BF BANCO FARO COOPERATIVO LIMITADO**

Un banco al servicio del profesional.

Casa Central  
Vélez Sársfield 314  
T.E. 48630 Córdoba

Sucursal N° 1  
Alem 29 T.E. 243591  
Mendoza

Sucursal N° 2  
Independencia 2964  
T.E. 72-2982  
Mar del Plata

## La influencia humanística inglesa en el ámbito patagónico

Por Virgilio Zampini



La contribución humanística de un país a la cultura de otro podría entenderse de dos maneras principales: como aporte a lo ya implantado o como determinante de su implantación.

Reviste especial interés poner en evidencia este segundo modo de la influencia inglesa, tomando como escenario el ámbito de la actual provincia del Chubut, en cuanto su significado no se restringe a lo meramente local sino que posee dimensión argentina.

La circunstancia de que la región patagónica represente un ritmo y un tiempo distintos dentro de nuestro acontecer histórico, así como el hecho de que ocupe hoy un lugar prominente entre las preocupaciones nacionales, constituyen factores que asignan mayor relieve a la correspondiente contribución inglesa. Sobre todo porque ha sido a través del libro —ese componente esencial del humanismo— cómo esta contribución fue básicamente concretada.

### Así se moviliza a una corte

Thomas Falkner había nacido en Manchester en 1702, en el seno de una familia calvinista. Veintinueve años más tarde se embarcó como médico en una nave negra que se dirigía al Río de la Plata. Ya en Buenos Aires, enfermó gravemente y hubo de ser atendido en un hospital religioso. Cuando sanó, decidió incorporarse a la Compañía de Jesús, en la que se ordenó sacerdote en 1739. La docencia, las misiones y aun el ejercicio de la medicina en

distintas regiones del país ocuparon sus años hasta que por orden del rey Carlos III los jesuitas fueron expulsados de todos los dominios españoles.

Falkner regresó a Inglaterra en 1768 y allí concluyó su vida a los ochenta y dos años. Entre sus muchos escritos, dejó "Descripción de la Patagonia y lugares adyacentes de Sur América" (1774).

Próximo a su residencia, vivía Manuel Machon, un español que estudiaba inglés y que el mismo año de la edición del libro de Falkner lo tradujo al castellano y lo envió dedicado al rey Carlos III con un prólogo en el que le decía "... le ofrezco al servicio de Su Majestad por el amor y reconocimiento con que le vivo" (1).

En uno de los párrafos del texto podía leerse, con relación a la Patagonia: "... si alguna nación intentara poblar estas tierras, ello sería causa de perpetua alarma para los españoles" (2).

La frase movilizó a la corte hispana. Lo cierto es que toda la región de la actual Argentina era entonces un sector marginal de los dominios borbónicos y, en lo que a Patagonia respecta, no existía ningún poblamiento estable en todo su ámbito. Las líneas de fortines para defenderse de los malones indígenas apenas se extendían en la zona norte de lo que es ahora la provincia de Buenos Aires.

La observación de Falkner tuvo larga resonancia. Desde pedidos de informes a ministros y funcionarios hasta la elaboración de un programa estratégico basado en "que los ingleses o sus colonos insur-

gentes no piensen establecerse". Finalmente, las órdenes reales se concretaron en la fundación de una serie de fuertes en la costa patagónica, que tuvieron por asiento: la boca del río Negro, la bahía de San Julián y el golfo de San José, y de los cuales sólo habrá de perdurar el primero, origen de la ciudad de Carmen de Patagones.

En Chubut, el Fuerte de San José, emplazado sobre la orilla sur del golfo homónimo, llevó una precaria existencia desde su inicio en enero de 1779 hasta su destrucción por los indios en agosto de 1810. Perduró sin embargo su recuerdo en la toponimia que circunda ese peculiar accidente costero que es Península Valdés: Golfo San José, Golfo Nuevo, son nombres impuestos por aquellos expedicionarios. El gobierno argentino, por lo demás, acaba de declarar como "lugar histórico nacional" el sitio donde estuvo emplazada la fortificación.

En la capilla del fuerte, vale la pena señalarlo, aparecieron un día fijadas unas coplas que podemos considerar como la primera literatura que expresa, de manera popular, la soledad y la angustia que provocaba la infinita estepa del sur:

*"Si de aquí no nos salimos,  
con destino a otro puerto,  
téngase por muy de cierto  
que todos aquí morimos.*

*Si el embarco se dilata  
con sofisticadas razones,  
se verá la tropa alta  
y con muy justas raciones. . .”(3)*

El habitante de hoy, el viajero circunstancial o el turista que se detiene en el paisaje, no siempre imaginan que en el principio de esa realidad que los sorprende y, humanamente los enriquece, están unas breves líneas escritas en lengua inglesa.

#### **El libro que decidió la colonización del Chubut**

Las potencias marítimas europeas, absorbidas por las guerras napoleónicas y las de la independencia americana, habían impuesto un prolongado paréntesis a sus expediciones científicas al Atlántico Sur. Fue la marina inglesa la que reanudó esta actividad en el decenio de oro que se despliega de 1826 a 1836.

A esa época corresponde el célebre viaje del capitán Robert Fitz Roy al mando de la nave "Beagle". Su deseo de trazar el correcto perfil de nuestras costas, aún impreciso cuando no fantástico, lo movió a alquilar una pequeña embarcación en Carmen de Patagones: la "Liebre". A su bordo, uno de sus tenientes, J.C. Wickham, encontró la desembocadura del río Chubut incorporándola a la cartografía, en la que todavía no constaba (1833). Y remontando su curso, arribaron hasta un punto acerca del cual dirá el informe que redacten: ". . .el río y la región circundante, contemplados desde el terreno en anfiteatro del lado sur, ofrecían hermoso aspecto y deben ser sitio muy adecuado para una colonia" (4).

Eran las primeras palabras esperanzadas que se escribían a la manera de una simiente, y gracias a que se transformaron en un libro, mantuvieron su poder germinal durante tres décadas.

Organizado el país de acuerdo con la Constitución Nacional de 1853, su política inmigratoria convocó a los hombres libres del Viejo Mundo. Y entre quienes respondieron a este llamado se contaron los colonos del país de Gales.

La Patagonia continuaba siendo una región en la que no había podido cumplirse un proceso de poblamiento similar al de las otras regiones argentinas. Su vasto territorio era todavía dominio de las tribus araucanas y tehuelches, y nuestra ciudad más austral era Carmen de Patagones.

En Gales, un núcleo reducido de dirigentes deseaba orientar un movimiento colonizador hacia América, pensando que era éste un modo de preservar el patrimonio representado por la secular cultura celta. ¿Hacia qué punto dirigirse? La lectura del libro de Fitz Roy definió la meta.

"Con el tiempo, maduró la idea sobre la necesidad de fundar una colonia galesa, y los colonizadores, teniendo en cuenta todos los factores, se pusieron de acuerdo sobre la Patagonia como sitio apropiado para su establecimiento. Más que nada esta predilección por la Patagonia se debió al testimonio del almirante Fitz Roy, que había recorrido las costas de América del

Sur en el año 1833, y había elogiado mucho el valle del Chubut. Había hablado también en forma muy favorable de Golfo Nuevo como fondeadero" (5). Así se expresó Abraham Matthews, uno de los protagonistas de la empresa.

Otra vez, breves líneas de un texto en lengua inglesa se convierten en el factor desencadenante de una epopeya pobladora. Con la diferencia de que, en este caso, a partir del desembarco, en 1865, de familias de colonos del país de Gales, se inició para Chubut la etapa de su definitivo poblamiento. Desde esa fecha, y como consecuencia directa de ese hecho, tuvo lugar la fundación de los primeros pueblos argentinos del Chubut: Rawson (1865), Gaiman (1874), Trelew (1886) y Puerto Madryn (1886). Y con ellos, apareció un peculiar matiz en la conformación humana de la región que es posible comprobar todavía.

Como un indicio de lo que efectivamente significó este aporte en el orden cultural, baste señalar que estos colonos inauguraron el periodismo, la escuela primaria y post primaria, e introdujeron la imprenta ya en 1878.

Por lo que hace a la escuela primaria, cuyas clases se impartieron una década antes de que se programara la Conquista del Desierto, importa mencionar que sus niños aprendieron a leer con los recortes que el maestro Richard Berwyn logró hacer de los periódicos traídos desde Gran Bretaña.

Quizás el más importante reconocimiento brindado desde Inglaterra sea el escritorio de roble con plaqueta de bronce donado en 1910 por el primer ministro David Lloyd George a la Escuela Intermedia de Gaiman. Fundada por los colonos galeses en los albores del siglo, en sus aulas se realizaron las primeras representaciones patagónicas de las obras de Shakespeare en su lengua original.

En cuanto a la valoración argentina, nada más elocuente que las palabras del ministro del Interior del presidente Mitre, Dr. Guillermo Rawson, en su memoria correspondiente al año 1866.

"La primera consideración que salta a la vista, al fijarla sobre este hecho, es el poder que tienen en sí las instituciones libres para realizar, sin más esfuerzo que la comprensión de lo bueno y lo útil, empresas que han fracasado a pesar del apoyo sin límites que tuvieron en la época de las autoridades coloniales. Empleó la corona española sacrificios considerables de sangre y caudales para no alcanzar a realizar la suspirada ocupación y población de la Patagonia, especialmente en el último tercio del pasado siglo, en que toda aquella costa fue dividida en dos gobernaciones, de las cuales sólo han quedado rastros en la historia y en el plantel del Carmen, pequeña aldea desvalida hasta hace pocos años. Entretanto nosotros, a la sombra de nuestras instituciones liberales y hospitalarias, fundamos en aquellas apartadas regiones, a poca costa, un establecimiento civilizado que extenderá el dominio real de la República y hará que flamee el pabellón argentino en aquellas cos-

tas hasta ahora yermas y despobladas, y será a la vez un ánimo para traer la vida civilizada a los salvajes moradores de aquellas llanuras" (6).

Vale decir que, gracias al testimonio de un viajero inglés, la Argentina podía contar con una colonización de características únicas, que significaba la implantación de la cultura occidental en pleno desierto.

Como símbolo y síntesis de este hecho, valga el monumento levantado por los colonos en el pueblo de Gaiman, en 1892, al celebrarse el cuarto centenario del descubrimiento de América. Un obelisco de piedra se asienta sobre una base cuadrangular en la que se colocaron cuatro lápidas de mármol blanco. Cada una de ellas, en distinto idioma, ofrece su homenaje al capitán de la "Santa María": en castellano, en galés, en italiano y en inglés.

Otros dos ejemplos podrían ilustrarnos acerca de las facetas en las que se mostró la influencia inglesa. Uno de ellos: el de los diarios de viaje escritos por los colonos en inglés y que son ahora no sólo páginas de un indudable valor como fuente documental, sino los primeros textos en los que se habla del paisaje interior del Chubut. Así, el diario de Richard Ellis, que narra las alternativas de los instantes iniciales de la colonización de 1865. O el de John Murray Thomas —cuyo nombre ha quedado en la toponimia patagónica— que hace otro tanto con lo referente a la expedición descubridora de los valles cordilleranos en los que hoy sueñan y crecen Esquel y Trevelin.

El otro ejemplo lo tomamos del ámbito religioso. La iglesia anglicana construyó dos templos en el Valle de Chubut. El de la zona rural, aún en pie, posee el objeto cultural europeo de mayor antigüedad en la zona: se trata de la campana, enviada por feligreses de Gran Bretaña y que contaba con tres siglos cuando se la colocó en el actual campanario. Su instalación inspiró a uno de los colonos un poema cuyos versos, según la antigua norma de la poesía aliterada, ligaban las dos orillas del Atlántico.

El otro edificio, ubicado en la ciudad de Trelew, fue demolido y, cuando en la década del cuarenta se inició la construcción de una capilla católica, ventanas y pilas bautismales del templo anglicano pasaron a formar parte de dicha capilla. Casi como un eco de lo que hacía dos centurias ocurría con la propia vida de Thomas Falkner.

En suma, el proceso humano, orientado desde las observaciones de Robert Fitz Roy, cubre un amplio espectro cultural que signa tanto las grandes líneas fundadoras con los pequeños rasgos de la existencia cotidiana, y en ambos casos evidencia una tonalidad diferente que acrecienta el patrimonio argentino.

Una carta geográfica inglesa orientó la fundación de Comodoro Rivadavia

La influencia de Fitz Roy, empero, no quedaría aquí concluida. Quizás convenga volver sobre el sentido de sus apreciaciones, por cuanto la circunstancia de que in-

tegrase su expedición Charles Darwin, ensombrece para muchos la imagen de la Patagonia que se proyecta de aquel viaje de 1833. Con respecto al luego célebre naturalista, es un acto de justicia insistir en que nunca consideró la región como "tierra maldita", sino que, hablando de la esterilidad que presentaba su extensa meseta, apeló a la metáfora de una maldición.

Darwin participó de los sentimientos de Fitz Roy; sintió profundamente nuestro paisaje del sur y, con seguridad, el intercambio de sus perspectivas enriqueció la visión estimulante que nos dejaron. Baste recordar cómo vuelve sobre el tema William Henry Hudson en su libro "Días de ocio en la Patagonia":

"Hacia el final de la famosa narración de Darwin sobre el viaje del 'Beagle', hay un pasaje que para mí tiene un interés y significado especial. Es el siguiente: Evocando imágenes del pasado, veo que las llanuras de la Patagonia pasan frecuentemente ante mis ojos; sin embargo todos dicen que son las más pobres e inútiles. Se caracterizan sólo por sus rasgos negativos, carecen de viviendas, agua, árboles y montañas; no tienen más que algunas plantas ehanas. ¿Por qué entonces —y esto no me ha sucedido a mí únicamente— esos áridos desiertos se han posesionado de tal modo de mi mente? ¿Por qué no producen igual impresión las pampas, que son más fértiles, más verdes y más útiles al hombre? Apenas puedo analizar tales sentimientos, pero ello tal vez se origine en parte en la libertad que otorgan a la imaginación. Las llanuras de la Patagonia son ilimitadas, apenas accesibles y, por lo tanto, desconocidas; dan la sensación de haber sido así por muchos siglos y no se vislumbra límite a su duración en el futuro. Si, como suponían los antiguos, la tierra chata estaba rodeada por una extensión de agua infranqueable, o por desiertos calientes hasta lo intolerable, ¿quién no miraría con emoción profunda, aunque indefinida, hacia estos confines del saber humano?" (7).

Cuando Borges pasó por Comodoro Rivadavia, en 1922, no pudo menos que sentir lo que en ese infinito paisaje de soledad representaba un jardín. Y escribió el poema que incorporó, sin temor, a su "Fervor de Buenos Aires":

*"Zanjones,  
sierras ásperas,  
médanos,  
sitiados por jadeantes singladuras  
y por las leguas de temporal y de  
/arena  
que desde el fondo del desierto  
/se agolpan.  
En un declive está el jardín.  
Cada arbolito es una selva de  
/hojas.  
Lo asedian vanamente  
los estériles cerros silenciosos  
que apresuran la noche con su  
/sombra  
y el triste mar de inútiles  
/verdores.*

*Todo el jardín es una luz  
/apacible  
que ilumina la tarde.  
El jardincito es como un día de  
/fiesta  
en la pobreza de la tierra”.*

¿Qué había tras el rostro de ese Comodoro Rivadavia, de cuya entraña comenzara a brotar petróleo quince años antes de que pasara Borges?

A fines del siglo XIX, un grupo de agricultores del valle inferior del Chubut proyectó la colonización de la región contigua a los lagos Musters y Cohué Huapi. Satisfechas las tramitaciones oficiales, se pusieron en marcha hacia el nuevo destino y, en diciembre de 1898 se levantaban las viviendas inaugurales de Colonia Sarmiento. El patrocinador de la empresa y guía de los colonos —cinco familias galesas y una polaca— se llamaba Francisco Pietrobelli, un veneciano emprendedor que había llegado al Chubut para trabajar en la obra del ferrocarril Puerto Madryn-Trelew.

Colonia Sarmiento era una población mediterránea. Varios centenares de kilómetros la separaban del núcleo abastecedor del Valle del Chubut. Necesitaba pues su propia salida al mar.

Dejemos la palabra a Pietrobelli, tal como narró los hechos en su libro “Exploraciones y Colonizaciones de la Patagonia Central”:

“Tuve que hacer diversos viajes, y ellos me convencieron de un hecho de importancia muy significativa. No se habría podido tener un progreso satisfactorio de la Colonia, si no se hubiese hallado una comunicación más directa con el mar. En mis viajes de abastecimiento pude calcular también que, con nuestros medios de caballos y carros, si los hubiere, por cada kilogramo de mercadería transportada se tendría un gasto de 13 a 15 centavos, viajando más allá de una distancia de 366 kilómetros.

Disponiendo de escasos medios en aquellos primitivos tiempos de la Colonia, era imposible soportar un gasto semejante, al cual debía agregarse la desvalorización de los futuros productos, debido a la dificultad del transporte y, por lo tanto, del relativo comercio de ellos.

Preocupado por este asunto y estudiándolo con mi modo de ver, comprendí que la única solución beneficiosa estaría dada por la de encontrar una salida más directa hacia la vía marítima, desembocadura que yo creí encontrar sobre la rada Tilly, geográficamente más cercana, y en condiciones de favorable fondeo para pequeños navíos, dato que he reconocido leyendo el libro “Derrotero” del conocido Fitz Roy” (8).

Animado de este propósito, Pietrobelli emprendió el camino desde Colonia Sarmiento hacia la costa atlántica llevando “como orientación la carta náutica de Fitz Roy”. Era el año 1899. La llegada al sitio buscado la narró así:

“Continuando el trayecto me encontré cerca de una punta que más que otra penetraba en el mar. Quise ir alrededor, pero no me fue posible porque estaba muy a pique sobre el mar; volví a intentar subiendo de nuevo por la parte opuesta, con mi carta de prospección en la mano y, en tal momento, cada afán y cada fatiga se disiparon, porque constaté que me hallaba precisamente frente a la rada Tilly, y que la punta que penetraba más que ninguna otra en el mar y más característica que todas era Punta Marqués.

“Existe la felicidad verdadera, y yo la he sentido constatando exactamente con el dibujo topográfico de Fitz Roy, que era la rada precitada”.

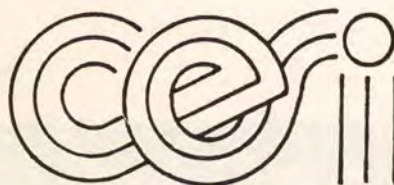
La redacción del veneciano, ubicada en su contexto, no necesita otro comentario. Importa sí, reseñar lo que ocurrió después. Viajó a Buenos Aires, interesó a hacendados y gobierno, y como culminación de todo, obtuvo la sanción del decreto que disponía el trazado de la ciudad de Comodoro Rivadavia en el sector de la costa atlántica al que arribara orientado por la carta de Fitz Roy.

Dibujando el rostro que vio Borges en 1922, insinuándose en las multiplicadas voces de las torres petroleras del núcleo urbano mayor de la Patagonia argentina, hemos podido descubrir las anotaciones creadoras del capitán de la nave “Beagle”.

#### Testimonio de la soberanía argentina en una región desconocida

El que ingresa en la Casa de Gobierno de la ciudad de Rawson, puede apreciar,

# INGLES PARA SU TIEMPO



Cursos para niños, adolescentes y adultos.  
Cursos regulares e intensivos - Grupos reducidos  
Cursos para Viajeros - Empresarios

Cursos de Conversación  
Centro de Traducción c/personal especializado  
Servicio de Intérprete

CENTRO DE ENSEÑANZA SISTEMATIZADA DE INGLES Av. Olmos 91 2º Piso - Of. 5 - Córdoba

sobre una de las paredes laterales del hall de entrada, un mural que lleva por título "El juramento de Casimiro Biguá". Con ciertas reminiscencias de la obra "Las lanzas" de Velázquez, el autor ha representado la reunión de caciques aborígenes que tuvo lugar en noviembre de 1869 en la actual localidad de José de San Martín (Chubut).

En esa oportunidad, las distintas tribus tehuelches participaron de un peculiar encuentro. Eran sus jefes: Casimiro Biguá, comandando los del sur; Chiquichan, los del este; Hinchel, los del norte. Todos estuvieron concordes en proclamar a Casimiro como jefe principal, hecho que por otra parte reconocía el gobierno argentino, que le había concedido el grado de teniente coronel.

Y como señal de su dominio, que era a la vez el de la República, sobre aquellos hombres y territorios en los que aún no se había establecido otra autoridad ni población, Casimiro hizo flamear una bandera argentina.

El pabellón de Casimiro tenía su historia. El indio lo había recibido de manos del capitán Luis Piedra Buena, con quien viajara a Buenos Aires para recibir de Mitre su gradación militar y el pomposo título de "Cacique General de San Gregorio". De regreso, era en 1864, Piedra Buena le

confió la misma bandera "de su barco, que había paseado por todos los mares australes"

¿Cómo supimos de ese encuentro de Casimiro con sus hermanos de raza, encuentro en el que todos proclamaron su condición de habitantes de un territorio argentino? ¿Quién testimonió el hecho, tan significativo por haber ocurrido en una zona donde no existía aún ocupación efectiva ni habían sido enarbolados antes los colores nacionales?

"En abril de 1869, el azar me llevó a nuestra remota colonia de las islas Malvinas con el propósito de tomar allí un pasaje para Buenos Aires donde debía arreglar unos asuntos comerciales. . . Yo había leído ya con delicia, durante mi estancia en la costa sudoriental de América, la obra de Mr. Darwin sobre la América del Sur. . . y abrigaba desde entonces un fuerte deseo de penetrar, si era posible, en el poco conocido interior del país. En esa circunstancia pareció que al fin se presentaba una ocasión favorable para realizar el acariciado proyecto de atravesar el país desde Punta Arenas hasta el Río Negro. . ." (9).

Así escribió en su obra "Vida entre los patagones" el capitán inglés George Chaworth Musters, quien pudo concretar ese mismo año su propósito, y se convirtió en

el primer hombre blanco que cruzó longitudinalmente el territorio patagónico internándose por los valles precordilleranos.

Musters había nacido en 1841, y a los treinta años editó en Londres su libro, en una de cuyas páginas refiere minuciosamente el episodio del "juramento de Casimiro Biguá" en el que tomó parte activa: "Caí en la formación —dice— como soldado raso, aunque Casimiro había tratado de inducirme a que hiciera de capitanejo". Y se demoró también en la descripción del paraje:

"Nuestro campamento estaba situado en un gran vallé herboso regado por una corriente que fluía hacia el este para perderse al fin en un gran pantano. Ese valle, que podía tener unas doce millas de largo por cuatro quizás de ancho en su parte más extensa, estaba limitado por colinas que se acercaban estrechándolo en sus extremos oriental y occidental. Hacia el noroeste y hacia el norte, las colinas que merecían casi el nombre de montañas, eran particularmente escabrosas, sobre todo en las cumbres. . ."

De esta manera, un marino inglés, en su lengua materna, abrazó literariamente, en un gesto descubridor, un paisaje y un hecho que, sin su pluma, se hubieran perdido, y hoy seríamos un tanto más pobres.



Virgilio Zampini es licenciado en Letras y dicta cátedras en el Instituto Universitario de Trelew y en la Universidad Nacional de la Patagonia. Se ha desempeñado como director de Cultura de la provincia del Chubut y es actualmente asesor del Consejo de Educación de dicha provincia. Algunos de sus cuentos y poemas han sido publicados por diarios chubutenses. El ensayo "Influencia humanística inglesa en el ámbito patagónico" — inédito — fue premiado en el certamen cincuentenario de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, Buenos Aires, por un jurado integrado por Fryda Schultz de Mantovani, Jaime Rest y Enrique Pezzoni.



- (1) Prólogo a la obra de Falkner publicada por la Universidad Nacional de La Plata. Samuel Lafone Quevedo. Buenos Aires, Coni, 1911.
- (2) FALKNER, Thomas. "A description of Patagonia and the adjoining parts of South America. . ." Hereford, C. Puch., 1774.
- (3) ENTRAIGAS, Raúl. "El Fuerte del Río Negro", D.B., Buenos Aires, 1960.
- (4) FITZ ROY, Robert. "Narrative of the surveying voyages of His Majesty's ships Adventure and Beagle. . ." London, H. Colburn, 1839.
- (5) MATTHEWS, Abraham. "Crónica de la Colonia Galesa de la Patagonia". Traducción de la edición de 1894 por E. Roberts, Raigal, Buenos Aires, 1954.
- (6) "Primeras páginas de Historia del Chubut", Dirección de Cultura, Rawson, Chubut, 1962.
- (7) HUDSON, W.H. "Idle days in Patagonia", Londres, Dent, 1893.
- (8) PIETROBELLI, Francisco. "Exploraciones y Colonizaciones de la Patagonia Central". Traducción de Pascual Sgrosso. Junta de Estudios Históricos, Trelew, 1969.
- (9) MUSTERS, G.Ch. "At home with the Patagonians", London, Murray, 1871.

**Exprinter**

**VIAJES Y CAMBIO**

RIVADAVIA 39 - 5000 CORDOBA (R.A.) - T.E. 28450 - 46286 - 38219 - 48327 - CABLES "EXPRINTER" TELEX 51-847

# así guardamos la historia...

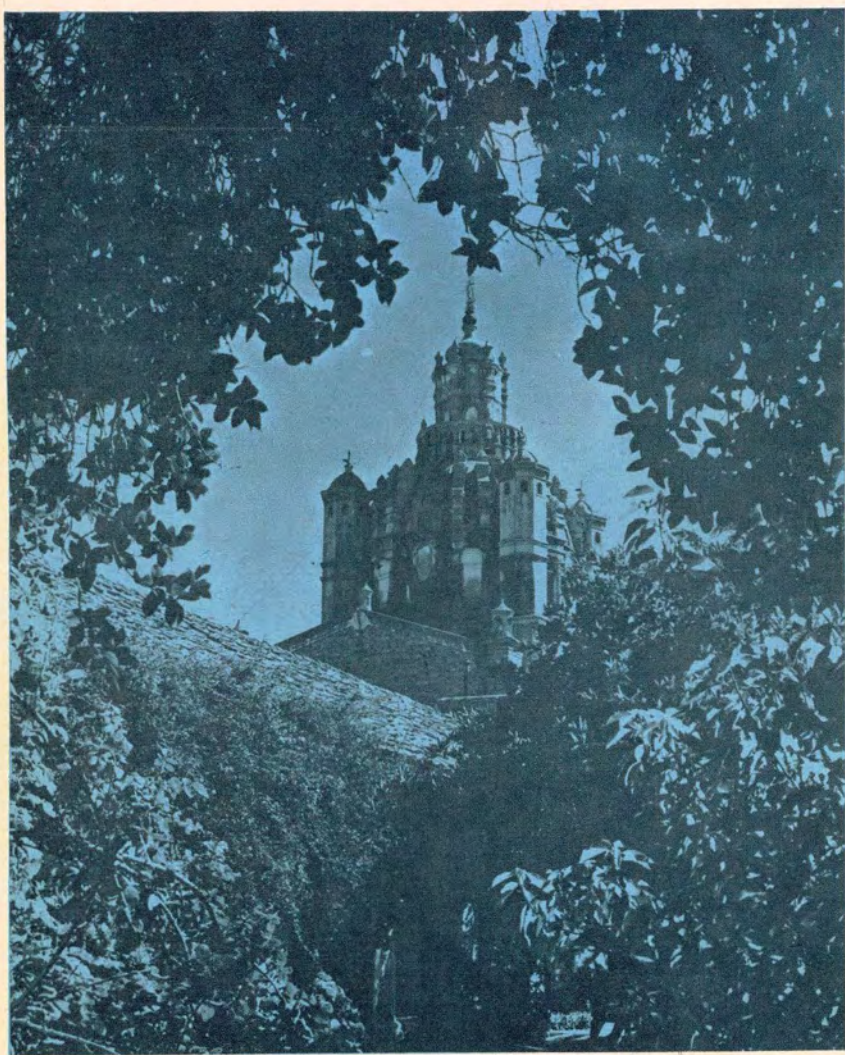


Foto J. A. Pérez

*porque somos respetuosos de  
nuestro pasado,  
estamos comprometidos  
con el presente  
y tenemos fe en  
el porvenir*



DIRECCION DE TURISMO  
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE CORDOBA

