

Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



*Luna magazine Zagreb, 1844
(dibujos de modas)*

Año 5, N° 9

1° Semestre de 2000

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 5, Nº 9

1º Semestre 2000

Índice

Panorama histórico de la ópera europea en el s. XX (Conclusión), <i>Celina Hurtado</i>	3
José Manuel de Estrada, <i>María Emilia Pérez</i>	8
<i>Dossier sobre filosofía femenina</i>	15
Cartas sobre la danza (I), <i>Juan Jorge Noverre</i>	21
Amado Armas, In Memoriam, <i>María Emilia Pérez</i>	26
<i>Poesía</i>	28

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1º E- Buenos Aires
Argentina- E. mail: fepai@clacso.edu.ar
Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

PANORAMA HISTÓRICO DE LA OPERA EUROPEA EN EL SIGLO XX

(Conclusión)

Celina Hurtado

ALOIS HABA

Es un músico checo, de Moravia, que se caracterizó por trabajar el microtonalismo (música de cuartos y sextos de tono). En 1917 Marlandorf hizo conocer un armonium para cuartos de tono. La ópera “*La madre*”, *Matka* (pronunc. “matschca”) estrenada en 1931 sobre libreto propio, tiene una orquesta constituida por un conjunto tradicional de dos clarinetes, un arpa, piano y armonium, todos a cuarto de tono. La principal figura masculina es Kren, un músico que se casa por segunda vez y todos los hijos se vuelcan a la segunda madre. Cuando son mayores, al hacer un balance, quedan muy satisfechos con su vida. Es una obra muy optimista, escrita en dialecto pueblerino.

ALBAN BERG

Escribió pocas obras, pero muy elaboradas. Destacamos *Wozzek* (estrenada en 1928) y *Lulú*, de 1935. *Wozzek* fue escrita entre 1917 y 1921, basado en un drama de G. Büchner, de 1830, que es algo extraño en un poeta romántico. En el original es “Woyzek”, pero se borroneó la “y” en el manuscrito y se editó después como *Wozzek*. En 1917 se adaptó el libreto, en octubre de 1920 terminó la ópera y en abril de 1921 terminó la orquestación. Se estrenó en 1924 en forma sinfónica y en 1925 como ópera en Berlín. Utiliza todos los recursos: melodía vocal, declamación entonada, grito, falsete, hablado, e incluso el silbido. Busca así al traducir los estados de ánimo de sus personajes.

En 1928, con el libreto de dos tragedias de Franz Wedekind comienza a escribir *Lulú*, que quedó inconclusa, completos están el primer y segundo acto y fragmentos del tercero. La partitura está dedicada a Schoenberg y el lied de Lulú a Anton Webern.

El lied de Lulú es una partitura muy exigente, requiere notas muy agudas y gran ductilidad. Lulú es un personaje lírico que contrasta con el dramatismo de los otros personajes. Lo más importante es la voz en todas sus formas.

ARNOLD SCHOENBERG

En 1909 compuso *La espera*, melodrama para voz femenina y orquesta. En 1913 escribió *La mano feliz*, estrenada en 1924 en Viena, para barítono, coro y orquesta; palabra, color y sonido reflejan sus cuadros (el protagonista era pintor). *Cocoshka*, autor del drama “Asesino esperanza de las mujeres”, de Hindemith, es otro pintor auspicante y consejero. La orquestación de esta obra es muy curiosa.

Otra obra suya es *De hoy a mañana*, con libreto de su esposa, estrenada en 1930 en Frankfurt. Contemporáneamente trabaja en *Moisés y Aarón*, inspirada en la Biblia (Ex. 3, 4, 20, 31 y 32 y Num.20). No es un libreto operístico propiamente dicho. Él dijo que participa del oratorio y de la gran ópera. La inicia en Lugano en 1930 y termina el segundo acto en Barcelona en 1932.

Cuando en Alemania sube el nacionalsocialismo, la abandona (en 1933) y va a Estados Unidos, donde reside hasta su muerte en 1951. Nunca pudo terminar la ópera. Se ofreció en 1957 en Zurich por primera vez. La partitura es una única serie dodecafónica, con importante orquesta, coro y solista. El contrapunto psicológico de los protagonistas se manifiesta en el tratamiento vocal. Moisés habla y Aarón canta. El tratamiento operístico de Aarón contrasta con el “sprechen” de Moisés, que también usa para el coro, en forma de canto-hablado. Un momento musicalmente importante es el encuentro de los protagonistas; Moisés expone su idea de la divinidad frente al escepticismo de Aarón

ILDEBRANDO PIZZETTI

Después de *Fedra*, todos los libretos posteriores son propios. En 1930 pone música a *Agamenón* de Esquilo; en 1935 escribe *Porceolo*, drama lírico, en 1947 *El oro*, drama social, en 1949 *Vanna Luppá*, en 1950 *Ifigenia*, y en 1952 *Cagliostro*.

Otras obras suyas son *La figlia di Iorio*, de D' Annunzio, *Asesinato en la Catedral*,

sobre un tema de Elliot, que es dramático-narrativo, una especie de auto sacramental moderno, estrenado en 1958; es muy importante el *intermezzo* sinfónico que resume el sermón de Beckett. Hay una versión de Nicola Rossi-Lemeny, con la dirección de Oliverio de Fabritis, tomada en el Teatro Colón.

Luego compuso *Fra Gerardo*, *Il Casale d'argento* y *Clitemnestra* en 1965.

FRANCESCO MALIPIERO

Es un compositor veneciano que escribió en 1914 *El sueño de un crepúsculo de otoño*, inédito y *L'orfeida* en tres partes: *La muerte de las máscaras*, *Las siete canciones* y *Orfeo o la octava canción*. Las *Comedias goldonianas* son supersíntesis, no duran más de media hora. Son tres pequeñas comedias que representan el itinerario de un músico que se ha dejado llevar por Goldoni: *El negocio de café* (dedicado a la Falla), *El señor Todaro rezongón*, y *Las peleas* de Chiochia, lugar cercano a Venecia.

También hay que mencionar otra trilogía: *El misterio de Venecia* (1932): *El falso Arlequín*, “*Las águilas de Aguilia* y *Los cuervos de San Marcos*. *La fábula del hijo cambiado*, con texto de Pirandello, de 1934, fue un fracaso. En 1936 escribió “*Julio César*”, sobre texto de Shakespeare, en 1938 *Antonio y Cleopatra*, en 1942 *Los caprichos de Caló*, en 1953 *El hijo pródigo* y en 1957 *Venus prisionera*.

OTTORINO RESPIGHI

Su obra *La campana sumergida* tiene un personaje femenino, mezcla de Ondina y hechicera; fue estrenada el 18 de noviembre de 1917 en Hamburgo, adaptación de Guastaldo en alemán; están muy bien dosificados los elementos de fantasía y realidad. En 1928 se dio el original italiano en Nueva York y en 1929 en Italia.

Guastaldo le ofreció un tema noruego, pero ambientado en Italia, Respighi quería llevarlo a Bizancio y finalmente se decidió por Rávena: *La fiamma Silvana*, hija de una hechicera, de vida fastuosa por su matrimonio, como Fedra está enamorada de su hijastro Dannelo, cuya revelación causa la muerte de los esposos.

Maria Egiziaca fue otro éxito; luego escribió *Lucrezia*, con libreto de Gasualdo sobre Tito Livio. Cuando falleció faltaban orquestar 29 pp. que terminó de escribir Enrico Parrino, uno de sus discípulos predilectos, según lo determinado por la esposa de Respighi. La escena final, es la parte que orquestó Elsa Respighi. Se estrenó en 1937.

ALFREDO CASELLA

Escribió en 1924 *El convento veneciano*, comedia lírica; en 1928 *Cesare*. Vico Lodovici escribió el libreto de *La mujer serpiente*, que alterna realidad y fantasía, lo cómico y lo patético, con las figuras de Goldoni y Gozzi, las cuatro máscaras de la comedia italiana. Esta obra no gustó mucho cuando se estrenó en Italia, porque era difícil de captar.

En 1932 escribió *La fábula de Orfeo* y en 1937 *El desierto tentado*, que no tuvo éxito.

GEORGES ENESCO

Es un violinista virtuoso, maestro de Menuhim, jefe de la escuela rumana contemporánea. Escribió "*Edipo*" en 1936, estrenado en París, donde emplea cuartos de tono. Hay una grabación con la orquesta y coro de la Ópera de Bucarest, con texto rumano.

ERNST KRENEK

Es un compositor checo influenciado por los ritmos del jazz, como Ravel, Debussy y Stravinsky. En 1926 escribió *Jonny dirige el baile* que tiene por tema central a un negro director de un conjunto de jazz. Luego de estas experiencias se volcó a la dodecafónica. Escribió *La vida de Orestes* y *Carlos V* (en 1930). Se radicó en Estados Unidos, en 1950 escribió *Palas Atenea llora*.

DIMITRI SHOSTAKOVICH

L'analyse sobre texto de Gogol fue su primera obra, que se estrenó en 1930 en Leningrado, pero que tuvo escasa difusión. Cuando una reducción escénica se estrenó en el Colón fue silbada. En 1930 escribió *Lady Macbeth del distrito de Mzensk*, sobre un relato de Leskof; es la primera parte de una trilogía rusa al estilo del “Anillo...” de Wagner. Luego la reformó y la llamó “*Catalina Ismailova*”; en Buenos Aires se estrenó en 1968.

HEINRICH SUTERMEISTER

Nació en 1910; en 1936 estrenó en Brna, por radio, *La araña negra*; en 1940 escribió *Romeo y Julieta*, en 1946 *Niobe*, en 1948 *Raskolnikoff* y en 1957 *La bota roja*.

ROLF LIEBERMANN

Nació en 1910, fue director de la ópera de Hamburgo y de la ópera de París. En 1952 escribió *Leonora 40-45*, que trata los amores de un alemán y una francesa durante la guerra; en ella se habla en francés y en alemán. En 1955 escribió *La escuela de las mujeres* sobre textos de Molière

FRANZ MARTIN

Nació en 1890, y es el más célebre de los compositores suizos contemporáneos. Escribió *El vino hechizado*, (1938-41).

En 1959 escribió *El misterio de la natividad*, también de tipo oratorio aunque se ha representado. *La tempestad* de 1956, es una verdadera ópera, basada en Shakespeare, y que tuvo mucho éxito.

JOSÉ MANUEL DE ESTRADA

María Emilia Pérez

I) Datos biográficos

a) Cómo era

Comenzaremos este estudio transcribiendo la semblanza escrita sobre “el Maestro José Manuel de Estrada” por su alumno Rodolfo Rivarola, no sólo porque proporciona un vívido retrato, sino también porque transmite apasionadamente, todo el amor y la admiración que el maestro despertaba en quienes estuvieron en contacto con él y recibieron su mensaje de hombre argentino cabal, inflamado por la vocación docente, democrática y una profunda fe religiosa:

EL MAESTRO JOSÉ MANUEL ESTRADA.

Era en 1876. Estrada, rector del colegio nacional de Buenos Aires, de aquel viejo colegio de la calle Bolívar.

...

Estrada tenía entonces 34 años. Era delgado de cuerpo y de mediana estatura. Al andar, parecía un tanto agobiado, como los que se sienten bajo el yugo del pensar intenso. Sentado en la cátedra, sus alumnos le contemplábamos la frente espaciosa, cuadrada, alta, serena, debajo del cabello abundante, negro alto también, sedoso y ondeado, como un gorro de raso. Ancha la frente y estrecha la mandíbula inferior en la barba, encerraba el triángulo de su faz las cejas en arco y negras, los ojos grandes y pensativos, la nariz avanzada, el bigote largo, medianamente abundante y naturalmente ondulado hacia las mejillas, sin la petulancia de los que marcan hacia arriba; los labios apretados, como en gesto de reflexión, o estirados al hablar para emitir las sonoridades graves de su voz; su porte era sencillo y modesto; su vestir limpio y sin pretensión de moda ni acicalamiento. Su rostro parecía iluminado por

una luz suave de bondad y de amor, expresión de un cerebro que pensaba y de un corazón que sentía.

De esto recuerdan casi todos cuantos le vieron; pero lo que no olvidan quienes le oyeron, es (su voz en el discurso o la lección, y la entonación con que leía, solemne, sin vanidad; grave sin monotonía; profunda sin tristeza; armónica), como un órgano en el templo, marcando al pasar; las “erres” como en redoblantes de tambor; (en la justa medida del acento; era la voz de la elocuencia meditada; la preparada en el fuego lento de la reconcentración profunda del espíritu; no la que se alza en llamaradas en el arrebato por suscitar la atención del oyente; traerle al tema del razonamiento; apoderarse de sus potencias mentales; colocarle en el propio camino del orador; empujarle a andar, y seguir juntos inseparables por distracción alguna, en la misma corriente de pensamiento y de emoción.

b) Vida y obra

José Manuel de Estrada nació en Buenos Aires el 13 de julio de 1842. Fue alumno de Colegio de San Carlos. Desde muy joven se destacó por sus excelentes condiciones como *orador*; ha de ser ésta una de sus cualidades más relevantes, a lo largo de toda su vida. Sus discursos fueron siempre por su contenido y por la forma brillante en que los pronunciaba, motivo de admiración, aunque, como veremos más adelante, le causaron graves inconvenientes con quienes no pensaban como él.

La **vocación docente** fue el eje a cuyo alrededor giró su existencia. Por eso trataremos este asunto aparte, con el fin de darle toda la importancia que él mismo le otorgó.

Como **periodista**, fue fundador, redactor y colaborador de diferentes periódicos y revistas: la “Revista Argentina” (1a. Época 1868-72; 2a. Época 1880-82); en *La Unión* colaboró junto con su hermano Santiago, Pedro Goyena, Miguel Navarro Viola, Alejo Nevares, Emilio Lamarca, Tristán Achával Rodríguez, sosteniendo conceptos políticos y religiosos opuestos a los de Sarmiento y Eduardo Wilde. Otras publicaciones que fundó y/o dirigió son: *La Guirnalda*, *Las Novedades*, *La Revista de Bs. As.*, *El Correo del Domingo*.

Fue un **católico ferviente** y defendió con ardor sus ideas en un medio y una época en que se imponía el positivismo liberal. **Defensor apasionado de la libertad y de la democracia**, “consideraba que la omnipotencia del Estado era esencialmente anticristiana” decía de él Octavio R. Amadeo. Inmerso en una sociedad en que la generación del 80, positivista y liberal, dominaba, se opuso enérgicamente al laicismo. Por eso, como parlamentario, pronunció en el Congreso encendidos discursos oponiéndose a las leyes del gobierno de roca sobre registro civil y matrimonio civil que consagraban el triunfo del laicismo. Esa oposición irreductible le ocasionó la pérdida de sus cargos, las cátedras ante todo, y la persecución política no la arredró. Con un grupo de católicos eminentes (integrantes de la Asoc. Católica de Bs. As. 1889), formaron un partido político: Unión Católica, que duró poco tiempo. En sus últimos años contribuyó a la formación del Partido Radical.

El 17 de septiembre de 1894 moría en asunción del Paraguay, donde desempeñaba el cargo de ministro plenipotenciario.

Sus *Obras Completas* están compuestas por un extraordinario conjunto de escritos periodísticos, ensayos, críticas, lecciones y obras jurídicas e históricas: *La política liberal bajo la tiranía de Rosas*, *Los comuneros del Paraguay*, *Lecciones sobre la historia de la República Argentina*, *Curso de Derecho Constitucional*, (tres tomos), *Miscelánea*, (serie de artículos y estudios que revelan a un gran humanista), son parte de esas obras.

II) Estrada Educador

a) Cargos que ocupó

La repetida aseveración de que la docencia es un apostolado adquiere en la vida de Estrada una realidad total, ya que la enseñanza en todos sus niveles constituye para él la más elevada de las misiones.

Así lo expresa: “Ha sido para mí la enseñanza un altísimo ministerio social a cuyo desempeño he sacrificado el brillo de la vida y las sollicitaciones de la fortuna, el tiempo, el reposo, la salud, y en momentos amargos mi paz y la alegría de mi familia”.

En el activo ejercicio de esa misión, desempeñó diversos cargos. Profesor en el Colegio Nacional Bs. As., en 1865 inauguró la enseñanza de la Instrucción Cívica y dictó además Economía Política, en 1876, con sólo 34 años de edad, ya era Rector en dicha casa de estudios.

Fue el primer maestro de la ciencia política argentina, a pesar de no contar con ningún título universitario, gracias a su capacidad y dominio de la materia, en 1874 fue catedrático de Derecho Constitucional en la Facultad de Derecho de la UBA.

También ocupó el cargo de Jefe del Departamento de Escuelas de Bs. As.

b) Concepto de Educación - Importancia para la formación de los pueblos

Estrada tenía una visión integral de la educación: no solamente proporcionar los elementos materiales para acceder al conocimiento, (enseñar “a leer y a escribir”), sino formar en su totalidad la personalidad del alumno: “preparar al hombre para sus funciones por el desarrollo de sus fuerzas, cultivando su inteligencia, en cuanto facultad de conocer en general, y específicamente en cuanto facultad directriz de la vida: armonizando con ella *su sensibilidad* en cuanto es foco de las pasiones y fuente del arte, y con su energía, que es el resultado de las influencias de su criterio moral sobre la libertad”... “desenvolver las ciencias para que iluminen toda la mente, fomentar la religión para que moralice todos los corazones, cultivar el arte para que levante todos los espíritus”, es decir, hacerlo “apto para cumplir su destino trascendente como individuo y como miembro de la sociedad”

Por eso, esbozó un breve completo plan de educación que el maestro presenta en *Miscelánea* (tomo I).

En una época en la que se hacía un culto del enciclopedismo, la acumulación de conocimientos, la formación de eruditos, la visión profundamente humanista de Estrada, su preocupación por la formación moral, por el desarrollo de la solidaridad, resulta verdaderamente de avanzada.

c) Misión del maestro - La vocación

Pero como, según sus palabras “Todas las fuerzas sin dirección, se desvían: todas las facultades sin educación, se bastardean”, toca a maestros y profesores ser el motor y el instrumento indispensables para que los fines de la educación se cumplan. “El arte de hablar a los niños está cerrado en el amor que se les profesa”, asevera, y es cierto, ya que ese “amor” no es otra cosa que la vocación que llevan a una persona a dedicar su vida a la enseñanza; “no buscamos aplausos en el profesorado-dice al definir la misión del profesor-ejercemos una misión austera y cuya gloria, si la gloria merece ser tomada en cuenta, depende de su humildad”. ¿Y cuáles son las condiciones que debe reunir la persona que asumirá la responsabilidad extrema de formar a sus semejantes? Estrada las define en los fragmentos que transcribimos, fragmentos impregnados del entrañable sentimiento que alimentaba su propia vocación:

«VIRTUDES ENCARNADAS EN CADA MAESTRO.- ...justicia y libertad que proceden del soberano Autor de toda vida y de todas las leyes, para nutrir las sociedades con su savia vigorosa han de estar encarnadas en cada ciudadano, y sobre todo en cada maestro guía de la juventud en la senda del deber.»

Miscelánea, tomo I, p. 554

«¿Como buscamos el maestro?»

Le buscamos en virtud del mismo impulso que hace que el maestro busque la inteligencia que ha de cultivar: en virtud de la simpatía. ¿Qué ley, qué interés social puede negar, pues, la libertad de enseñanza y la libertad de aprendizaje, sin negar estos móviles puros de la naturaleza humana que llevan al hombre de pensamiento hacia el niño para fortalecerlo y al niño hacia el hombre de pensamiento para ser fortalecido por él?»

Discursos, p. 102

«REGLA DE MÉTODO DE ENSEÑANZA.- Es forzoso que el profesor se traslade a la esfera que ocupan en la vida intelectual los jóvenes a quienes enseña, porque no puede levantarlos hasta su altura, sino a condición de ponerse al alcance de su inteligencia, y en materia de enseñanza es de rigurosa verdad experimental que para subir es necesario

bajar.»

El maestro José Manuel Estrada, Rodolfo Rivarola

Enseñar a pensar: esa es la síntesis, porque saber pensar garantiza la independencia personal; la escuela que devuelve al mundo seres capaces de discernir por sí mismos, está formando para el ejercicio consciente de la libertad, para el ejercicio consciente de la ciudadanía. Así lo expresa Estrada en *Esencia de la sabiduría*:

«ESENCIA DE LA SABIDURÍA.- Lo que importa es saber, y más que saber hechos y cosas, saber pensar.

Saber leer y no leer nunca, saber escribir y no tener ideas para expresar, es como saber soplar dentro de una flauta y saber rozar con el arco las cuerdas del violín, sin dominar el arte que transforma los sonidos y arranca del instrumento quejas y amores, entusiasmos, adoraciones y arrebatos.

¡Saber pensar! He ahí el ideal. Enseñar a pensar, disciplinar la mente y desenvolver sus facultades; tal es, y no puede ser otro, el objeto de la educación de la infancia, considerando en general, y muy especialmente, cuando se trata de preparar los elementos activos de una sociedad y sobre el hecho de la soberanía popular.»

Miscelánea, tomo II, p. 551

d) Conflictos de Estrada con el poder gobernante - Causas, consecuencias

Ya dijimos que fue Estrada una fuerte personalidad independiente, de acendrado catolicismo, que sostuvo en todo momento sus convicciones.

Su actuación pública se desarrolló en su mayor parte en la etapa de nuestra historia en que predominó la llamada “generación del 80”, sostenedora del positivismo liberal, y por lo tanto, laicista, orientación a la que se opuso con ardor, durante las presidencias de Roca y Juárez Celman, desde sus cátedras y desde el Congreso Nacional, donde combatió las leyes de Registro y Matrimonio Civil. Su oposición se puso de manifiesto ampliamente en ocasión del “Congreso Pedagógico Nacional”(“Internacional” para algunos): se convoca el 2-12-1881. En él predominó el positivismo, el laicismo y la

masonería, propios del gobierno liberal y sus figuras (el Presidente Roca, Sarmiento, Wilde, Onésimo Leguizamón, que lo presidió). Empezó el 10-4-1882 y cerró el 18-5-1882. A las tendencias materialistas se opusieron Manuel Pizarro (ex-ministro de Educación del Presid. Avellaneda), José Manuel de Estrada, Miguel Navarro Viola, pero fueron acallados, y venció la idea de la enseñanza laica, materializada el 8-7-1884 en la Ley 1420 de Enseñanza Común. Los católicos defendían la elección, por parte de los padres, de la escuela, estatal o privada, a la que concurrían sus hijos, pero no tuvieron éxito. Adhirió además al movimiento católico de renovación que había comenzado en Bélgica y otros países de Europa. Defensor de la libertad ética, que consideraba avasallada por el poder gobernante, que otorgaba prioridad a la libertad política, como bien supremo de la sociedad. Esa oposición, expuesta en ascendidos discursos, le ocasionó la ruptura con el poder, la persecución política y, como resultado final, la pérdida de sus cargos, la expulsión de sus cátedras. Sus alumnos lo acompañaron hasta su casa. Era el 21 de julio de 1884. Ante los estudiantes pronunció uno de sus apasionados discursos. Entre otras cosas, dijo “De las astillas de las cátedras destrozadas por el despotismo, haremos tribunas para enseñar la justicia y predicar la libertad.”

e) Relación de Estrada con sus alumnos

La relación entre José Manuel de Estrada y sus alumnos fue ejemplar, ya que éstos le devolvían en respeto, admiración y fidelidad todo el amor, condición para él indispensable en un maestro, la capacidad intelectual y sabiduría con que ejercía su vocación docente. Para comprobar, basta releer los fragmentos correspondientes a su alumno Rivarola incluido en este trabajo. En aquellas mentes y espíritus jóvenes, Estrada sembró con éxito su fértil semilla de honestidad, amor irrenunciable por la libertad y la dignidad del hombre.

Su vida, el enorme legado contenido en su obra escrita, su actuación en la educación del país, y, por sobre todo, su ejemplar actitud, el modelo de integridad que encarna, revelan una excepcional magnitud, no siempre valorada como él se lo merece. Consideramos que, como otras figuras de nuestra historia, sería beneficioso para los argentinos, en especial para los que se encuentran en el período formativo de la vida, conocerlos más a fondo, extrayendo los ejemplos vivos y la energía indispensables para nutrirse y apoyarse en ellos.

DOSSIER SOBRE FILOSOFÍA FEMENINA

Desde la década del setenta se ha producido una importante bibliografía filosófica sobre la mujer y se han repensado textos antiguos referidos al tema. Como un aporte publicamos resúmenes de algunos trabajos especialmente significativos

XVII Congreso Mundial de Filosofía

Se realizó en Montréal en 1983 y por primera vez a ese nivel tuvo una nutrida sección dedicada a la mujer. Algunos de los trabajos son los siguientes

Mona Abousemma (Cairo), “Women as objects of culture” (*XVII Congrès Mondial de Philosophie, Resumés*, Montréal, 1983, p. 35)

En las etapas primitivas, la relación total hombre- mujer coincidía con su unidad en relación a la naturaleza, y esto sucedía cuando los principios dicotómicos de la propiedad privada o común no estaban asentados como tales. Posteriormente las sociedades desarrollaron sistemas dicotómicos de apropiación “privada” cultural. En las sociedades patriarcales el hombre se apropió del “logos” (razón discursiva) y la mujer desarrolló lo “doméstico” y “culinario” a través de los mitos. La dicotomía mito/logos, puesta al comienzo de la cultura griega y como tema inicial del pasaje al pensamiento científico (filosofía griega), con el triunfo del logos transformó a la mujer de sujeto en objeto. La restauración de la totalidad hombre- mujer es imprescindible para una etapa de conciencia cósmica; esta realización va pareja al reconocimiento y desarrollo de la mujer como sujeto.

Michèle Morosolo (Montréal) “La haine dans la relation mère- fille” (*Ibid.* p. 36)

Las principales discusiones psicoanalíticas hablan de este tema, sea que lo afirmen o lo critiquen. ¿Qué hay en el fondo de este odio? ¿Es el medio compensador del hombre frente a la incertidumbre de su paternidad y la imposibilidad de maternidad, por lo cual encierra a la mujer en el rol de madre después de haber desvalorizado el primer nacimiento (biológico) en provecho del segundo (cultural)? Por eso es necesario entender el odio de la niña a su madre en el contexto cultural del rol social de la mujer. La madre odiada/amada permite a la niña vivir en una relación interpersonal un fuerte

problema social.

Monique David- Ménard (Paris) “Raison et différence des sexes” (*Ibid.* p.35)

¿En qué condiciones un texto filosófico puede ser leído como un trabajo de pensamiento donde se encuentren imbricadas las leyes del pensamiento conciente y del inconsciente? Hay dos textos cuyo estudio permite responder metódicamente a la cuestión: los libros II y III de la *Ética* de Spinoza y las Antinomias de la Razón y su solución trascendental en la *Crítica de la Razón pura* de Kant. La razón filosófica se conquista sobre un riesgo de locura de múltiples modalidades, y el debate continúa al estructurar los razonamientos y las construcciones conceptuales. Puede encontrarse una relación de la razón filosófica a la sexualidad y a la diferencia de sexos.

Christine Allen (Montréal), “A new theory of sex identity: proposed areas of application” (*Ibid.* p, 35)

Se presentan tres teorías de la identidad sexual utilizando los conceptos de “igualdad” y “diferenciación”, que son: unidad, complementariedad y polaridad sexuales. Cada teoría de la identidad sexual se aplica prácticamente en diferentes áreas culturales representadas por: 1) el derecho; 2) la educación; 3) la investigación; 4) la vida personal.

Christiane Gohier (Montréal), “La question du matriarcat” (*Ibid.* p. 36)

Hay tres cuestiones esenciales al respecto:

1. ¿Ha existido realmente el matriarcado?
2. ¿Cuáles son las condiciones de aparición de esas sociedades en las cuales el poder es/será detentado por las mujeres?
3. ¿Tales sociedades son/serían más igualitarias que las patriarcales?

Una contestación a estas preguntas aclarará la discusión sobre las condiciones de posibilidad y/o conveniencia de la dominación de la mujer sobre el hombre.

Jocelyne Quimet (Montréal) “Home et femme” (*Ibid.* p. 37)

La filosofía comenzó por el hombre, tanto en el sentido específico de la humanidad como del subconjunto del hombre varón. Incluso el detalle lingüístico ha ayudado a la conceptualización de la mujer como una forma de “lo otro”. Pocos filósofos hablan de la mujer. Uno de ellos es Hegel, analizando la separación. Pero es bajo otra forma de pensamiento que es necesario encontrar nuevas relaciones hombre- mujer. El psicoanálisis, a pesar de todo lo que en su contra se ha dicho como “falocéntrico”, ha ayudado a comprender mejor las relaciones hombre- mujer. Y siguiendo a Jacques Derrida, debe proponerse la cuestión: ¿se puede pensar la diferencia sexual?

* * *

Philosophinnen: Von Wegen ins 3. Jahrtausend, Tamagnini-Verlag, Mainz, 1982, de. Manon Maren-Grisebach, Ursula Menzer

Con el título: “Las filósofos: por qué caminos hacia el tercer milenio” se presentó el primer anuario editado por la Asociación Internacional de filósofas, cuyo objetivo es el desarrollo de una nueva visión de la tradición filosófica y las investigaciones filosóficas femeninas, así como de los problemas e inquietudes de las mujeres filósofas. El subtítulo indica por una parte la duda que afecta a las mujeres en cuanto a su trabajo y a las posibilidades de alcanzar los objetivos fijados, pero también la esperanza en la apertura de nuevos horizontes para llegar a un tercer milenio de efectiva cooperación entre hombres y mujeres. En el fondo, es la esperanza de infundir una visión distinta al pensamiento influido hasta ahora solo por la visión masculina. Pero no en el sentido de una dirección feminista, sino más bien dar al pensamiento, a la filosofía, una visión más humana y completa, irreductible a las características de un solo sexo. Así, se señala y desenmascara el fondo masculino exclusivista del subjetivismo moderno (Kornelia Flingers) o la misma influencia en el concepto de “razón” que usa la filosofía en el sentido de dominio sobre la naturaleza y el hombre (Brigitte Weisshaupt). Otras pensadoras, como Maragaretha Huber y Manon Maren-Grisenbach, tratan de elaborar una filosofía que no haga exclusivo el uso de la razón discursiva ahogando todos los otros aspectos del pensamiento y de la unidad humana.

* * *

Textos filosóficos de Tomás de Aquino sobre la mujer

Comentario de la Ética a Nicómaco de Aristóteles

Traducción de Ana Mallea

- Tratando de la incontinencia y de la condición de los que se deleitan sin atender a la razón:

“Da [Aristóteles] el ejemplo de las mujeres, en la mayoría de las cuales tiene poca vigencia la razón debido a la imperfección de su naturaleza corporal. Por eso la mayoría no conduce sus afectos según la razón, sino que más bien son conducidas por sus afectos. Por lo cual es raro encontrar mujeres sabias y fuertes”

(Libro VII, Lección V, n. 1376).

- Tratando de la debilidad a que sucumben los “muelles” e incontinentes, pone el ejemplo de los enfermos y también los nobles y reyes, por razón de su linaje delicado:

“Y así se da también en las mujeres, comparativamente a los varones, debido a la debilidad o enfermedad de su naturaleza”

(Libro VII, Lección VII, n. 1416)

- Tratando sobre la amistad y sus diversas formas:

“Trata [Aristóteles] de la amistad entre marido y mujer. con respecto a ello [...] Dice primero que entre marido y mujer parece haber cierta amistad natural, lo cual prueba por la mayor. Pues el hombre es un animal naturalmente político; con todo, mucho más está en la naturaleza ser un animal conyugal. Da dos razones para probarlo. La primera de ellas dice que las cosas que son anteriores y necesarias parecen pertenecer más a una naturaleza. Ahora bien, la sociedad doméstica, a la cual pertenece la unión conyugal, es anterior a la sociedad civil, pues la parte es anterior al todo. Y es también más necesaria, porque la sociedad doméstica está ordenada a los actos necesarios de la vida, a saber, la generación y la crianza. De lo cual se desprende con claridad que el hombre es más naturalmente un animal conyugal que político. La segunda razón dice que es porque la procreación de los hijos, a la cual se ordena la unión conyugal de marido y mujer, es común con los demás animales, por tanto se sigue de la naturaleza del género. De esta manera queda claro que el hombre según su naturaleza es más un animal conyugal que político”

“Luego da la razón propia de la amistad conyugal, que conviene solamente a los hombres, concluyendo de lo dicho que en los demás animales la unión de macho y

hembra se ordena solo a la procreación de los hijos, pero en los hombres el sexo masculino y el femenino no solo se relacionan a causa de la procreación de los hijos, sino también de las cosas necesarias para la vida humana. Pues constantemente aparece que las acciones humanas necesarias para la vida son diferentes en el hombre y en la mujer, de manera tal que algunas cosas convienen al marido, como las cosas que han de hacerse fuera de la casa, y otras a la esposa, como hilar y otras cosas que han de hacerse en la casa. Así, se bastan entre sí, en tanto que uno y otro aportan su obra propia a lo común. De lo cual se desprende claramente que la amistad conyugal en los hombres no sólo es natural como en el resto de los animales, pues se ordena a una obra de la naturaleza que es la generación, sino también es sociodoméstica, pues se ordena a la suficiencia de vida de esa sociedad familiar”.

“Luego muestra cómo es esta amistad en relación a las razones comunes de la amistad. Dice que por lo dicho aparece que la amistad conyugal tiene utilidad, en cuanto por ella se logra la suficiencia de la vida doméstica, y tiene también deleite en el acto de la generación, como en los demás animales. Y si marido y mujer son equitativos, es decir, virtuosos, podrá darse su amistad en razón de la virtud. Pues hay alguna virtud propia de cada cual, o sea, del marido y de la mujer, en razón de la cual la amistad se vuelve grata para los dos. Y así queda claro que esta amistad puede existir no solo a causa de la virtud, sino también de lo útil y lo deleitable”.

“Luego muestra por qué es firme esta amistad. Dice que la causa de la estabilidad y firmeza de la unión conyugal parecen ser los hijos. Por eso las uniones estériles, que carecen de prole, se separan más pronto. La esterilidad entre los antiguos era causa de separación matrimonial. La razón de esto es porque los hijos son un bien común a ambos, al marido y a la mujer, cuya unión conyugal es en razón de la prole. Y lo que es común contiene y conserva la amistad, la cual, como se dijo, consiste también en una relación”.

“Responde, luego, a cierta cuestión, a saber, la de cómo deban convivir marido y mujer. Él mismo responde que contestar a esto no es otra cosa que contestar de qué manera se realiza lo que es justo entre marido y mujer. Pues han de convivir entre sí de tal manera que cada cual guarde con el otro lo que es justo. Lo cual es diverso en los diversos, pues no parece ser lo mismo lo justo que debe observarse hacia los amigos, hacia el extraño, el compañero y el discípulo. Y por eso esta consideración pertenece al estudio de la sociedad familiar o política”.

[...]

“Muestra [Aristóteles] cómo es la amistad según la aristocracia. Dice que la amistad que hay entre marido y mujer es como la que existe en la aristocracia, en la cual algunos están al frente por su virtud y a causa de ésta son amados; y como los que están al frente son los mejores, por ello se les atribuye más el bien, en cuanto están al frente de los demás, y sin embargo, a cada cual se le da lo que corresponde. De esta manera también se conserva la justicia según la aristocracia. Y así es también la amistad entre marido y mujer. El marido, porque es mejor, está al frente de la mujer; sin embargo, no prescribe lo que es propio de ella”

(Libro VIII, Lección XI, n. 1694)

Juan Jorge Noverre

CARTAS SOBRE LA DANZA

Presentación

Iniciamos la publicación de *Cartas sobre la Danza* por considerar esta obra como la piedra fundamental de toda la escuela teórica que, iniciada por Noverre, ha ido aumentando considerablemente a través del tiempo. Otros tratadistas han ido apareciendo paulatinamente, no obstante consideramos las “Cartas” como el más sólido puntal de toda la teoría coreográfica.

Editadas a expensas del príncipe de Wurtemberg en 1760, fueron dedicadas por Noverre a su Alteza Serenísima. Hoy siguen teniendo tanta o más vigencia que entonces. Tomamos los textos de la revista *La Danza* de Barcelona.

CARTA 1

A S. M. el Rey de Wurtemberg.
Alteza Serenísima:

La poesía, la pintura y la danza no son ni deben ser, señor, otra cosa que una copia fiel de la hermosa naturaleza. La autenticidad de esta imitación ha determinado que las obras de Racine o Rafael hayan pasado a la posteridad después de haber logrado (lo que es más raro todavía) hasta la aprobación de su siglo. Lástima que no podamos agregar a la nómina de estos grandes hombres la de los maestros del baile más célebres de su tiempo, ya que apenas son conocidos y no por culpa del arte. Un ballet es un cuadro: la escena, es la tela; los movimientos mecánicos de los figurantes, los colores; su fisonomía, si se me permite expresarme así, el pincel, y el conjunto y la vivacidad de las escenas, la elección de la música, la decoración y la ropa son el colorido; el compositor, en fin, es el pintor. Si la naturaleza le ha dado fuego y entusiasmos, el alma de la pintura y de la poesía, la inmortalidad queda asegurada para él. Me atrevo a decir que el artista tiene que superar en esta materia más obstáculos que en las otras artes; el

pincel y los colores no están en sus manos, sus cuadros deben ser variados y durar sólo un instante: debe hacer revivir, en una palabra. el arte del gesto y la pantomima, tan conocido en el siglo de Augusto. Todas estas dificultades, sin duda, han espantado a mis predecesores; con más audacia que ellos, y con menos talento quizá, me he atrevido a abrirme rutas nuevas. La indulgencia del público me ha estimulado y sostenido en medio de crisis capaces de abatir el amor propio y mis éxitos parecen autorizarme a satisfacer vuestra curiosidad sobre un arte al que amáis y al que consagro todos mis momentos.

Hasta el presente, los *ballets* no han sido sino débiles bocetos de lo que pueden llegar a ser algún día. Este arte, sometido completamente al gusto y al genio, puede embellecerse y variar hasta el infinito. La historia, la fábula, la poesía y la pintura, la tienden los brazos para arrancarle de la oscuridad que lo amortaja, y causa asombro, con razón, que los compositores desdeñen una ayuda tan preciosa.

Los programas de ballet que se presentan desde hace más o menos un siglo en las distintas cortes europeas, permitirían suponer que vuestro arte, lejos de progresar, ha perdido mucho; esta clase de tradición, en verdad, es siempre muy sospechosa. Sucede con los *ballets* lo que con las fiestas en general: no hay nada tan hermoso y elegante sobre el papel y nada tan desagradable y a menudo tan mal entendido durante la ejecución.

Pienso, señor, que este arte ha permanecido en la infancia porque han limitado sus efectos a los de los fuegos de artificio, hechos simplemente para recrear los ojos. Aunque el ballet comparta con los mejores dramas la ventaja de interesar, emocionar y cautivar al espectador por el encanto de la ilusión más perfecta, no lo han creído de poder hablar al alma.

Si los *ballets* son generalmente débiles, monótonos y lánguidos, y carecen de ese carácter de expresión que da el alma, repito que no es tanto culpa del arte como del artista. ¿Acaso ignora que la danza es un arte de imitación? Me siento tentado a creerlo, porque la mayoría de los compositores sacrifican las bellezas de la danza y abandonan las gracias candorosas del sentimiento para dedicarse a copiar servilmente cierto número de figuras que cansan al público desde hace un siglo, de modo tal que los *ballets* de Phaëton o de cualquier otra época antigua, repuestos por un compositor moderno, difieren tan poco de los creados cuando estas óperas eran novedades que cabría pensar

que son siempre los mismos.

Es raro, en efecto, por no decir imposible, encontrar genio en los *ballets*, elegancia en las formas, ligereza en los grupos y precisión y nitidez en los caminos que conducen a las distintas figuras; apenas si se conoce el arte de disfrazar las cosas viejas y darles un aire de novedad.

Sería necesario que los maestros del baile consultasen los cuadros de los grandes pintores; este examen los acercaría a la naturaleza, indudablemente, y evitarían así, lo más a menudo posible, esa simetría en las figuras que al repetir el tema ofrece en la misma tela dos cuadros semejantes.

Pero decir que censuro generalmente todas las figuras simétricas y pensar que pretendo prescribir totalmente su uso, sería adjudicarme un tono de singularidad o reformador que quiero evitar.

El abuso de las mejores cosas es siempre dañino; yo no desapruuebo sino el uso demasiado frecuente y, repetido de esas figuras y mis colegas comprenderán este vicio cuando se dediquen a copiar fielmente la naturaleza y a pintar sobre la escena las diferentes pasiones con los matices y el colorido que cada una de ellas exige de modo particular.

En mi opinión, las figuras simétricas de derecha a izquierda sólo son soportables en los intermedios, que no tienen ninguna expresión y no dicen nada, y sólo están hechas para que los primeros bailarines tengan tiempo de tomar aliento. Pueden caber en un *ballet* general que termine en una fiesta y aun en pasos de ejecución de cuatro, de seis, etc., aunque a mi entender sea ridículo sacrificar en esos trozos la expresión y el sentimiento a la destreza del cuerpo y la agilidad de las piernas, pero la simetría debe desaparecer ante la naturaleza en las escenas de acción. Un ejemplo, por débil que sea, me hará comprender mejor y bastar para expresar mi sentimiento.

Un grupo de ninfas, ante la aparición imprevista de un grupo de jóvenes faunos, huye con tanta precipitación como espanto; los faunos, por el contrario, persiguen a las ninfas con esa urgencia que da comúnmente la apariencia del placer o bien se detiene para examinar la impresión que les han causado. Estas suspenden al mismo tiempo su carrera y consideran un asilo para su huida que pueda garantizarlas del peligro que las

amenaza. Los dos grupos se reúnen, las ninfas resisten, se defienden y escapan con una destreza igual a su rapidez, etc.

Esto es lo que se llama una escena de acción, en las que la danza debe hablar con fuego y energía, en la que las figuras simétricas y acompasadas no pueden emplearse sin alterar la verdad, sin ser inverosímiles, sin debilitarse la acción ni enfriar el interés, esta es una escena que debe ofrecer un hermoso desorden y en la que el arte del compositor no debe mostrarse sino para embellecer la naturaleza.

Un maestro de baile sin inteligencia y sin gusto tratará este trozo de danza maquinalmente y lo privará de su efecto porque no captar su espíritu. Colocará a los faunos y las ninfas en varias líneas paralelas, exigirá escrupulosamente que todas las ninfas estén colocadas en actitudes uniformes y que los faunos tengan los brazos alzados a la misma altura; se cuidará muy bien de distribuir cinco ninfas a la derecha y siete a la izquierda porque sería pecar contra las antiguas reglas de la ópera, pero hará un ejercicio frío y acompasado con una escena de acción que debe estar llena de fuego.

Algunos críticos de mal humor, que no conocen suficientemente el arte como para poder juzgar sus distintos efectos, dirán que esta escena no debe tener sino dos cuadros: el primero deberá trazar el deseo de los faunos y el temor de las ninfas el otro. ¡Pero cuántos matices cavén en ese deseo y ese temor! ¡Cuántas pinceladas diferentes! ¡Cuántas oposiciones! ¡Cuántas graduaciones y degradaciones para que de esos dos sentimientos resulte una multitud de cuadros a cual más animados!

Las pasiones son las mismas en todos los hombres y no difieren sino en la proporción de sus sensaciones; se graban y ejercen con más o menos fuerza sobre unos que sobre otros y se manifiestan con mayor o menor vehemencia e impetuosidad. Partiendo de este principio, que la naturaleza demuestra todos los días, habrá más realidad, pues, en diversificar las actitudes y multiplicar los matices expresivos, con lo que la acción-pantomima de cada personaje dejar de ser monótona. Será tan fiel imitador como excelente pintor quien ponga variedad en la expresión de las cabezas, ferocidad en algunos de los faunos, menos arrebató en otros, un aire más tierno en los de más allá y en algunos otros, por fin, un carácter voluptuoso que suspenderá o compartirá el temor de las ninfas. El boceto de este cuadro determina, naturalmente, la composición del otro: veo entonces que algunas ninfas flotan entre el placer y el temor y que otras

me asombran por el contraste de sus actitudes y los distintos movimientos que agitan a su alma; algunas son más orgullosas que sus compañeras, otras mezclan a su espanto un sentimiento de curiosidad que torna picante el cuadro. Esa diversidad es mucho más seductora porque es la imagen de la naturaleza. Por tanto, convenid conmigo, señor, que la simetría, hija del arte, será siempre proscrita por la danza en acción.

Pregunto a todos aquellos que tienen prejuicios si hay simetría en una manada de ovejas que quieren escapar de los dientes mortales de los lobos, o en los campesinos que abandonan sus campos y aldeas para evitar el furor del enemigo que les persigue. Es indudable que no, pero el arte consiste en saber disfrazar el arte. No predico de ninguna manera el desorden y la confusión; quiero, por el contrario, que en la misma irregularidad se encuentre la regularidad, pero quiero grupos ingeniosos, situaciones fuertes, pero siempre naturales, y una manera de componer que oculte ante los ojos todo el trabajo del compositor. En cuanto a las figuras, no tienen el derecho de agradar si no están representadas con rapidez y dibujadas con tanto gusto como elegancia.

Vuestro servidor.

AMADO ERASMO ARMAS

IN MEMORIAM

Escultor, dibujante, pintor, caricaturista. Hombre cabal. Amigo incomparable. Padre y hermano de todos. Poeta total.

Nacido en Buenos Aires el 1º de mayo de 1917. Como un símbolo: del trabajo infatigable y gozoso, el que se realiza con apasionado amor, con las manos, con la mente, con la sangre y con el corazón.

En el taller instalado en el fondo de su casa-jardín, árboles, pájaros, sol y cielo, nacían las imágenes. Allí vimos surgir, paso a paso (entre la multitud de obras semejantes) la bellísima Virgen del Santo Rosario que hoy se venera en la céntrica parroquia de San Nicolás de Bari. Y éste es solo un ejemplo: la estatua de Ceferino Namuncurá, plaza de Versalles, el Gallito de Morón, frente a la Catedral de esta localidad, tallas en madera, bajorrelieves, murales cerámicos, bustos de próceres y personajes destacados, salidos de sus manos, enjoyan plazas, escuelas, templos, clubes, instituciones diversas, en diferentes puntos del país, en especial en la Patagonia (Legislatura de Río Gallegos, entre otros), donde sus amados salesianos, a cuyo calor se formó desde muy niño, sembraron la luz de la cultura. Silencioso benefactor de necesitados: lo saben los mapuches, a través de la misión salesiana de la que fue “alma mater”, los chicos de la Fundación del Padre Gras, de quien fue activo colaborador, y donde se encuentra su hermoso Monumento a la Paz.

En 1991 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires lo designó Primer Vecino Solidario, y en 1997 el Gobierno de la Ciudad lo nombró Vecino Ejemplar.

Parte de su obra poética queda recopilada en la preciosa carpeta *Íntimas*, “hojas sueltas” con poemas ilustrados por el autor. Quedan ilustraciones suyas en revistas, libros de lectura, libros técnicos, un *Método para la Enseñanza del dibujo* en fascículos, cuentos, obras de teatro y guiones cinematográficos inéditos...

Queda el emblema del barrio de Versalles (ganador del concurso municipal de 1989), en este barrio donde formó su hogar con la dulce Chichí, donde nacieron sus tres hijos.

Aquí queda también otra dilecta “hija” suya: la Casa de Cultura de Versalles que, con un grupo de destacados convecinos, fundó el 11 de mayo de 1985, y de la que fue Presidente desde su fundación hasta el 13 de enero de 2000, día en que alzó el vuelo hacia la Gloria de Dios.

Con todo el corazón

María Emilia Pérez

POESÍA

VEJENTUD

*No, no temas, pues a pesar de todo
eludiendo al reloj y al calendario,
de mi tiempo y espacio propietario
mi vejez voy forjando yo a mi modo.*

*Deambulando entre espinos, miasma y lodo
cada cual lleva a cuestras su calvario,
con mi rol iré actuando en mi escenario
junto a Dios, dialogando codo a codo.*

*No, no temas, mi edad ya está signada,
mi tiempo vivo a pleno, alegremente.
Sólo ruego que al fin de la jornada*

*compartiendo mi dicha con la gente
yo retorne a la nada con mi nada
y el aval de tu amor, eternamente...*

Amado Armas
enero 1998

(publicado por la Casa de Cultura de Versalles)

AÑO 2000 EN CLAVE DE FUTURO

*¿Nos hemos preguntado, acaso,
qué podremos construir en el 2000,
cómo salvaguardar el sol de la alegría
y los trebolares de la esperanza?
Que en los corazones reunidos se enarbole fraternidad y
una globalización humanista plasmemos.
Que lo trascendente nos movilice
hacia espiritualidades lozanas.
Que alcemos alto consignas de no-violencia.
Por un “sí” alborozado a la vida.
Por un “no” a la cultura de la muerte
y a los fanatismos de oscuros presagios.
Que en hogar ninguno ausentes hayan de estar
el abrigo del amor y el sustento del pan.*

*Que replieguen los misiles sus ojivas nucleares.
Que la homologación racial impere.
Por un “no” a la ecológica degradación.
Por un “sí” vigilante de la planetaria salud.
Que se tracen surcos de opulencia campesina.
Que se colmen los cántaros de claras aguas.
Sean los bosques por noble madera bendecidos.
Que se troquen en evanescencias los rencores.
Año 2000, bienvenido seas...
Te saludan campanas y bengalas.
Como un poeta antaño expresara:
coloquemos “veinte centavos en la ranura”
y así podremos mirar señalizado en azul,
el advenido año 2000 por nosotros a transitar.*

María Isabel Plorutti

PARA ENRIQUE CADÍCAMO

*Te fuiste, Enrique,
con la eterna pasión de enhebrar tangos,
y viajaste colgado de una estrella
a rimar las auroras del cansancio
con las palomas frías de la noche,
que tiñeron de azul tu dos por cuatro.*

*Aquí quedaron
los milongueros coros de fantasmas,
que desflecan sudarios neblinosos
en las voces gastadas de nostalgia.
Te fuiste, Enrique, con la eterna letra,
que Dios ya está cantando en su Galaxia.*

Zahira Ketzelman
9 -XII- 1999

JORGE NEWBERY

*Estás en el espacio, engrandecido,
junto al cóndor andino en la distancia,
y tus alas aspiran la fragancia
que en infinito amor se hace latido.*

*Un sueño de motor te dio sonido
para subir al cielo con prestancia;
tu estampa de piloto fue elegancia,
tu arrojo fue el valor de un elegido.*

*Vida breve y ardiente en la porfía,
fue Newbery aviador y deportista
cabal, vibrante en genio y energía.*

*Con un brillo de nubes en la vista,
surcador de horizontes, eres guía
que asciende hacia la luz, y la conquista.*

Zahira Ketzelman

TRANSMIGRACIÓN

*Renaceré en la bruma del futuro,
otro rostro, otra voz, otra mirada,
sin embargo, mi ruta transmigrada
me llevará a tu lado, estoy seguro.*

*Se nimbarrá de luz mi sino oscuro
cuando vuelva a encontrarte, sublimada
canción de soledades, evocada,
eternidad de amor, sonido puro.*

*Cantaré mi canción adormecida,
vibrante de pasión, en la otra vida,
apoteosis de notas tendrá el canto.*

*A través de los tiempos florecida,
esta canción de amor, recién nacida,
tendrá otra voz, pero mi mismo llanto.*

Zahira Keltzman