



IMAGEN

Nº 2

Año II

Revista oficial de la Escuela de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata



Julio de 1945
LA PLATA

Sig. top.

Nº de ent.

16.866

156.5/449
B 5 E 3

I M A G E N

Nº 2

Año II

Revista oficial de la Escuela de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

* * *

SECRETARIOS DE REDACCION:

ANGEL OSVALDO NESSI
I. E. SANCHEZ



LA PLATA (ARGENTINA)

1945

Sig. Topograficos

Instituto

Sig. top.
H 7 (05)
I 5
2

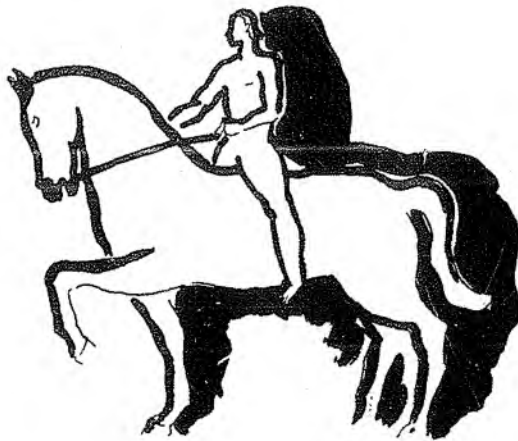
Nº de ent.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE: Dr. Alfredo D. Calcagno. **VICEPRESIDENTE:** Ing. Aquiles Martínez Civelli. **CONSEJO SUPERIOR:** Facultad de Agronomía: Ing. Agr. Salomón Horovitz, e Ing. Agr. Antonio E. Marino. Facultad de Ciencias Físico-matemáticas: Ing. Aquiles Martínez Civelli, e Ing. Carlos S. Bianchi. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales: Dr. José Peco y Dr. Eduardo F. Giuffra. Facultad de Química y Farmacia: Dr. Antonio G. Pepe y Dr. José G. Ursini. Facultad de Ciencias Médicas: Dr. Manuel Cieza Rodríguez y Dr. Vicente Ruiz. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Prof. Ernesto L. Figueroa y Dr. Fernando Márquez Miranda. Facultad de Medicina Veterinaria: Delegado interventor, Dr. Coradino Sbariggi. Instituto del Museo: Dr. Joaquín Frenguelli, Instituto del Observatorio Astronómico: Ing. Virginio Manganiello. **SECRETARIO GENERAL Y DEL CONSEJO SUPERIOR:** Dr. Bernardo Rocha.

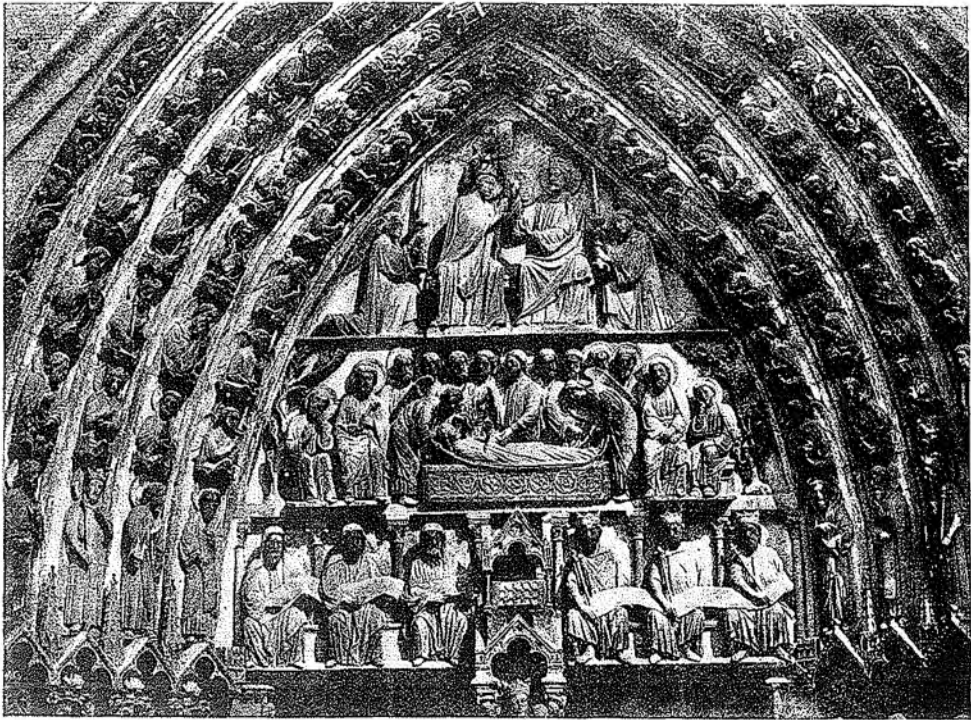
S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
El arte, fuente viva de la Humanidad, por <i>César Sforza</i>	5
Eduardo. El sillón rojo, óleos de <i>Emilio A. Centurión</i>	15-16
Alrededor del Cubismo. El ejemplo de Juan Gris, por <i>Rodolfo Franco</i>	17
Guía para el estudio de obras pictóricas, por <i>Jorge Romero Brest</i>	38
Anatomía artística, por <i>Carlos Aragon</i>	49
La composición artística, por <i>José A. Merediz</i>	59
Camino de una plástica argentina, por <i>Néstor R. Picado</i>	63
El coro universitario de La Plata, por <i>Emilio Azzarini</i>	73
Canción de la Escuela de Bellas Artes, por <i>Elsa B. Dattoli</i>	83
Estadística	88



ESCUELA DE BELLAS ARTES

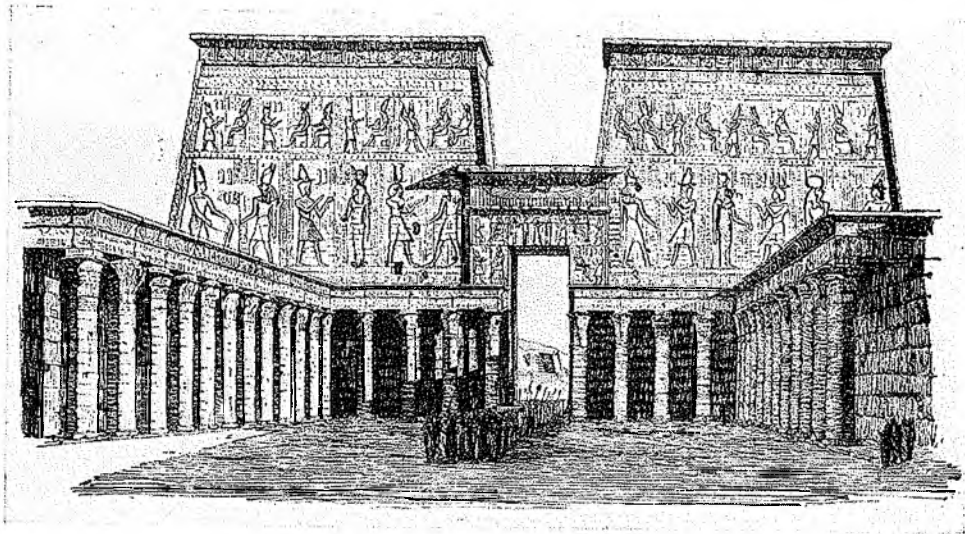
DIRECTOR: Gilardo Gilardi. **VICEDIRECTOR:** César Sforza. **SECRETARIO:** José Díaz Peña. **PROFESORES:** a) **Cursos superiores (Plástica):** "Composición", José A. Merediz; "Dibujo de taller", Francisco Vecchioli; "Escenografía" y "Grabado", Rodolfo Franco; "Escultura", César Sforza; "Historia del Arte", Fernán Félix de Amador; "Pintura", Emilio A. Centurión; "Pintura al aire libre", Guillermo Martínez Solimán; b) **Cursos superiores (Música):** "Armonía", Carlos López Buchardo; "Canto individual", Brígida Frías de López Buchardo; "Canto (individual y coral)", Aquiles Zacarías; "Composición" y "Contrapunto", Gilardo Gilardi; "Conjunto de cámara y orquestal", Adolfo Morpurgo; "Historia de la música" y "Metodología especial", Lola Juliáñez Islas; "Piano", María Isabel Curubeto Godoy; "Piano complementario", María E. López Merino de Monteagudo Tejedor; "Teoría y solfeo", Rafael L. Peacan del Sar. **PROFESORES AUXILIARES:** Matilde Quijano, Abraham Jurafsky, Rosa Giuliano y José M. Ayllon. c) **Escuela de dibujo:** "Anatomía artística", Ernesto Riccio; "Caligrafía y composición caligráfica", Pío Guardia; "Composición decorativa" y "Dibujo artístico", Ricardo Sánchez; "Dibujo arquitectónico", Arq. Julio Gazarri; "Dibujo cartográfico", Alejandro Buchonville; "Dibujo" (cursos nocturnos), Rufino A. Ogando, Víctor J. B. Martínez y Manuel Penido; "Dibujo de figura", Cleto Ciocchini; "Dibujo de máquinas", Ing. Edgardo Luis Lima; "Dibujo del yeso", Roberto J. Capurro; "Dibujo" (Objetos del natural y manufacturados), Francisco A. de Santo; "Dibujo (Objetos del natural y ornato)", Salvador Calabrese; "Elementos de matemáticas", José Díaz Peña; "Elementos de topografía", Dr. Fausto I. Toranzos; "Geometría aplicada", Rufino A. Ogando; "Historia del arte", Jorge Romero Brest; "Perspectiva" y "Descriptiva", Arq. Ricardo Gabricci (inter.); "Pintura" (aire libre), Guillermo Martínez Solimán.



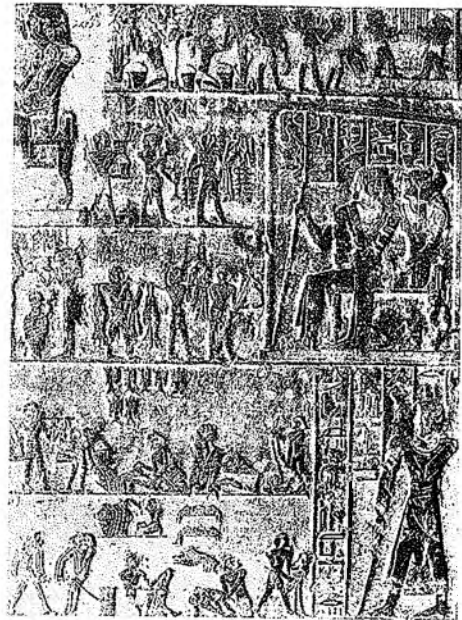
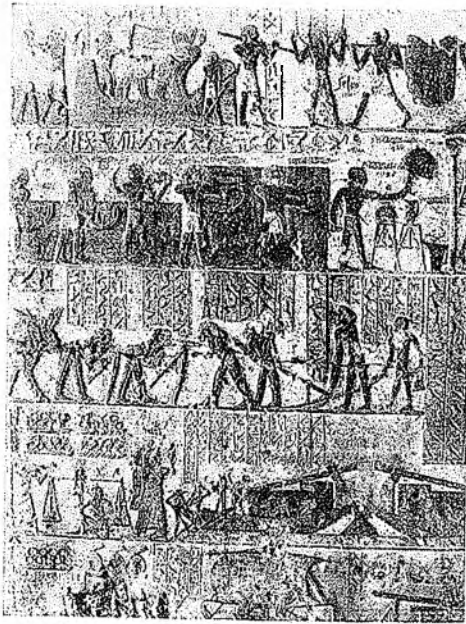
EL ARTE, FUENTE VIVA DE LA HUMANIDAD

por CÉSAR SFORZA

A pesar de que en diversas partes del mundo antiguo, por la acción del tiempo o por obra de la misma naturaleza, han quedado sepultados los templos y monumentos que expresan con elocuencia el grado de civilización de cada pueblo, y por la acción destructora de la guerra, que apareció siempre sedienta de sangre y ensañándose con la obra del hombre, en cualquier tiempo ha surgido el mensaje espiritual del arte sobre todo el universo, enseñando a la doliente humanidad, con sus bellezas de formas, de colores y sonidos, que la vida vale la pena de vivirla, pese a todo, y que todo lo que sea bueno y bello nunca se pierde: la madre tierra, al guardar en sus entrañas la obra magnífica del hombre, la conserva, para devolverla en todo su esplendor a la contemplación de las generaciones venideras.



Egipto. — *Templo de oro en Edfu. Reconstrucción del frente interior*



Egipto. — *Bajorrelieves*

Tan así es, que los investigadores del origen del mundo atribuyen gran importancia a los primeros dibujos del hombre de las cavernas. Este elocuente documento nos habla bien claro de que el hombre, al tomar los elementos de sus adornos y útiles de vida del medio ambiente que lo rodeaba, no sólo los comprendió, sino que los interpretó en sus diversos aspectos reales y fantásticos, por anhelo espiritual de copiar plásticamente los hechos sensibles del mundo que lo rodea. De lo que se deduce que la humanidad sintió la necesidad de manifestar en alguna forma sus aspiraciones y creencias religiosas.

La obra de arte, que fué siempre inspirada en la fuente pura de la naturaleza, expresará la verdadera historia del mundo que ha de guiarnos remontando su curso, a través del tiempo y el espacio, en donde refrescaremos nuestra alma, como en un hermoso sueño, al unísono de las grandes civilizaciones antiguas.

Y veremos a los egipcios con sus formidables ejércitos de hombres construyendo los templos y las pirámides, las esfinges y los colosos de piedra tallados en la montaña, compitiendo con ésta su impresionante elocuencia muda; símbolos espirituales de la supervivencia llena de misterios litúrgicos, que aún resisten a la acción del tiempo.

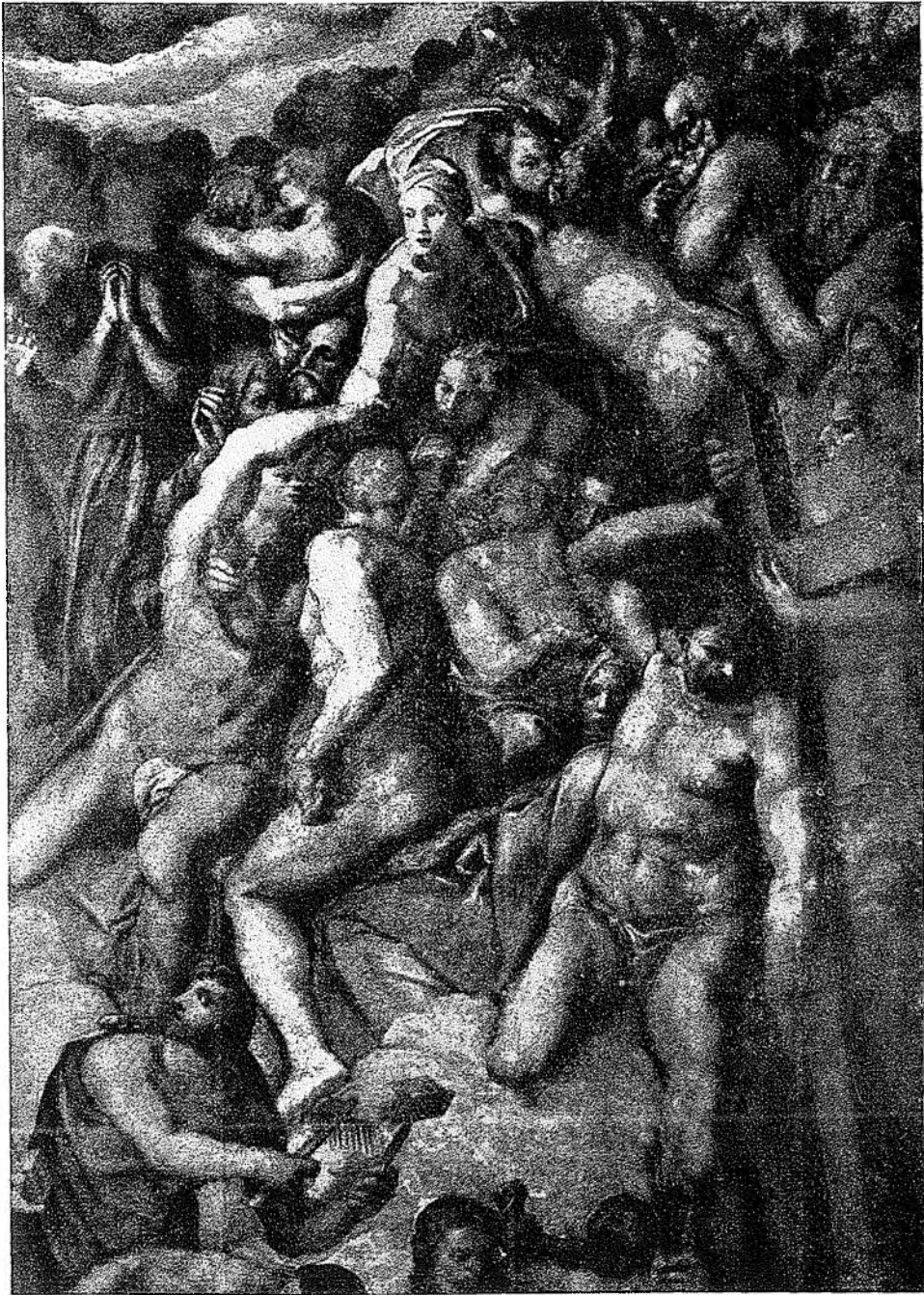
Los relieves, con el fuerte simbolismo representativo de sus dioses, así como los elementos de la naturaleza: el dios del agua policromado con líneas azules, y el dios de la Tierra, con dorados granos de trigo. Los diversos aspectos de las escenas de la vida diaria, en donde vemos hombres y mujeres trabajando, haciendo música y bailando; recolectando uva, cazando aves y pescando; el sacrificio de los bueyes, el trabajo y manipuleo del trigo; la armadura de los barcos y otros que con sus velas al viento navegan entre las matas de papiro del Nilo, entre animales que pululan a su alrededor, trabajados con una fuerte síntesis de habilidad artística.

La poesía que encierra el sentido plástico de la decoración egipcia, todavía nos está enseñando la eternidad de su estilo.

Y prosigamos nuestro paseo a través de la Grecia inmortal, cuyos artistas llenaron una gran misión social, como nadie en el mundo civilizado, elevando su gran arte para la superación del alma humana.

¡Qué gloria, qué dicha eterna para este maravilloso pueblo, que aun a través de tantos siglos la humanidad moderna siga bebiendo la fresca agua de sus viejas fuentes de sabiduría!

Woerman dijo: "Verdad, Libertad, Belleza, son los conceptos que acuden a nuestros labios cuando tratamos de señalar las cualidades a que debe el arte griego su soberanía". Bella síntesis expresan esas palabras del gran historiador.



MICHELANGELO. — *El juicio final* (detalle)

Sabemos muy bien que la formación del arte griego se debe a esos dos caminos espirituales que lo estimularon: el ideal imaginativo, que tanto se popularizó en la mente del pueblo: los poemas homéricos — donde actúan sus numerosos dioses y héroes, culminando en la tragedia, llena de sentimientos emotivos — y el arte realista, que fué inspirado directamente por las grandes reuniones públicas.

El gran motivo de inspiración de estos artistas fueron los juegos olímpicos, en donde la belleza del cuerpo humano era motivo de estudio en todos sus movimientos; la fuerza y la agilidad culminaban con el triunfo de los mejores atletas; así se veía en los estadios poses llenas de sólida flexibilidad, a hermosos jóvenes desnudos o en traje de combate, en ejercicios de lanzamiento del disco o el dardo, la lucha violenta de rudos campeones, las excitantes carreras de veloces carros, etc.

Estas fiestas populares, que duraban cinco días, eran inauguradas con procesiones y sacrificios y terminaban con la coronación de los campeones, a quienes los artistas representaban elevando sus estatuas; de esta manera los artistas griegos se immortalizan, llegando a tal perfección que encuentran la proporción numérica entre las distintas partes del cuerpo humano, o sea el canon.

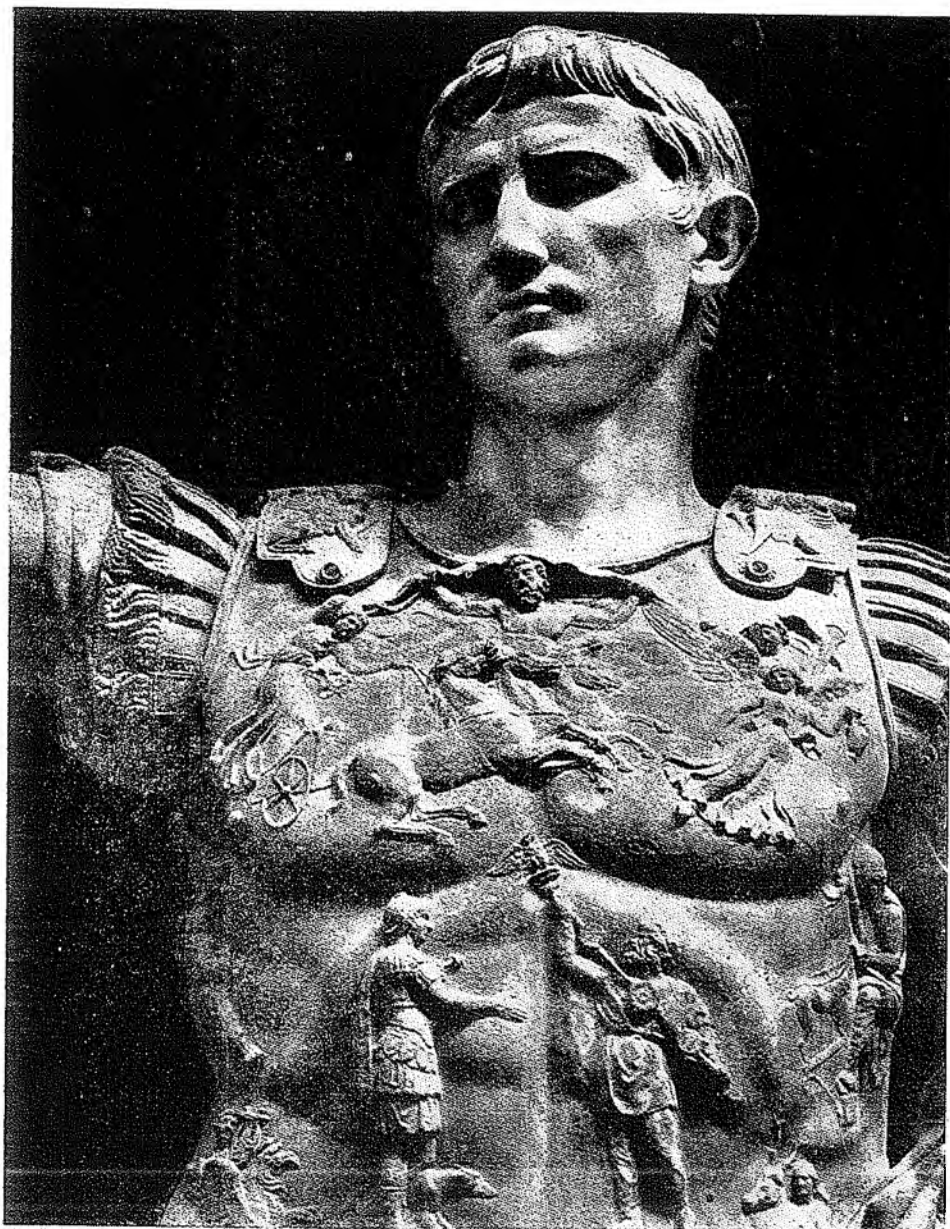
Pero, junto a estas fiestas del pueblo meditaremos la fuerte exaltación de los sentimientos humanos en el teatro, la doliente fatalidad del hombre y su destino, o la vida en juego de sátira, haciendo participar el hermoso fondo de la naturaleza como telón viviente de la escena.

Ya se dijo que el arte griego es tan nacional, que cualquier profano lo distingue sin vacilación.

Y admiraremos el elevado sentido de las proporciones en las columnas cuyas órdenes siguen ennobleciendo la arquitectura moderna; síntesis de la lógica, cuya exaltación mayor será el Partenón, ejemplar triunfo de masas plásticas en el espacio en sus ligeras curvas.

El descubrimiento de la Venus de Milo hacía decir a Paul de Saint Victor: "Bendito sea el campesino griego, cuya hacha desenterró a la diosa sepultada hace dos mil años en un campo de trigo. Gracias a él la idea de la belleza se ha elevado a una altura sublime y el mundo plástico ha encontrado a su reina".

Sin duda que el milagro de esta obra expresa todo el ordenamiento, la proporción y la inteligencia de esta raza elegida; en el movimiento cadencioso de la Venus, parecería que en el desplazamiento de la pelvis, que sostiene el hermoso vientre, hubiera acunado a todos los dioses griegos. El claroscuro de su amplio modelado, con sus planos que huyen y se vuelven a abrazar, revela toda la sensibilidad y la sabiduría del glorioso artista que la creó. La tranquilidad de la pose está resuelta en la plenitud



AUGUSTO. — Museo Vaticano

rítmica del movimiento ondulante de su eje. Por el avance del torso, la cabeza de la diosa surge en tres cuartos y en su mirada hay un vago gesto de sereno triunfo, con la seguridad de que es el homenaje más

grande que se haya hecho al reino de la mujer. De haberla conocido, Miguel Angel la habría adorado.

Y veremos sobre la proa de una nave a la otra hermana, pero esta



RAFAEL. — Retrato de León X

Esta nueva fe prepara el gran taller del Renacimiento en un milagroso conjunto excepcional, para el arte en donde el contenido espiritual del cristianismo logrará su fusión con la belleza corporal del paganismo de todos sus artistas plásticos, músicos y poetas. La gloria va a otorgar sus honores a varios gigantes del arte plástico que, con sus obras, deslumbrarán al mundo. La forma y el colorido serán sus armas, elevando el concepto de la vida, y surgirá la dulce y divina *Gioconda*, bajo la mirada de los dioses de la Biblia; se debatirán las pasiones humanas en el techo de la Capilla Sixtina y en la *Divina Comedia*; surgirá el Moisés enseñando al pueblo que la ley es fuerza y dirección sobre la Tierra; los retratos subyugarán por la penetrante realidad, y se profundizará el conocimiento del cuerpo humano y la ciencia de la perspectiva. Todo esto estimulado por gobiernos inteligentes que rivalizaban en tener los mejores artistas en un libre ambiente creador.

La existencia real de la humanidad es comprendida a través de los artistas, y en relación al medio que los impulsa, de tal modo que nos ilumina el sendero; tomemos el retrato, por ejemplo: ¿Cuál sería el documento más precioso de los personajes de tiempos pasados, si no fuera la obra de los artistas?

Y en nuestra América todavía se hallan presentes los testigos mudos, pero elocuentes, de lo que fueron aquellas curiosas civilizaciones de los mayas, los aztecas y los incas, en cuyas piedras monumentales leemos el conocimiento que tenían de la fuerza grandiosa de la naturaleza, ya que todas sus concepciones simbólicas fueron dedicadas al Sol, a la Luna, a todo el firmamento y a la impresionante estilización de los animales, en figuras y jeroglíficos con un sentido plástico arquitectónico tan personalísimo. Su estilización geométrica parecería ya el anuncio del cubismo.

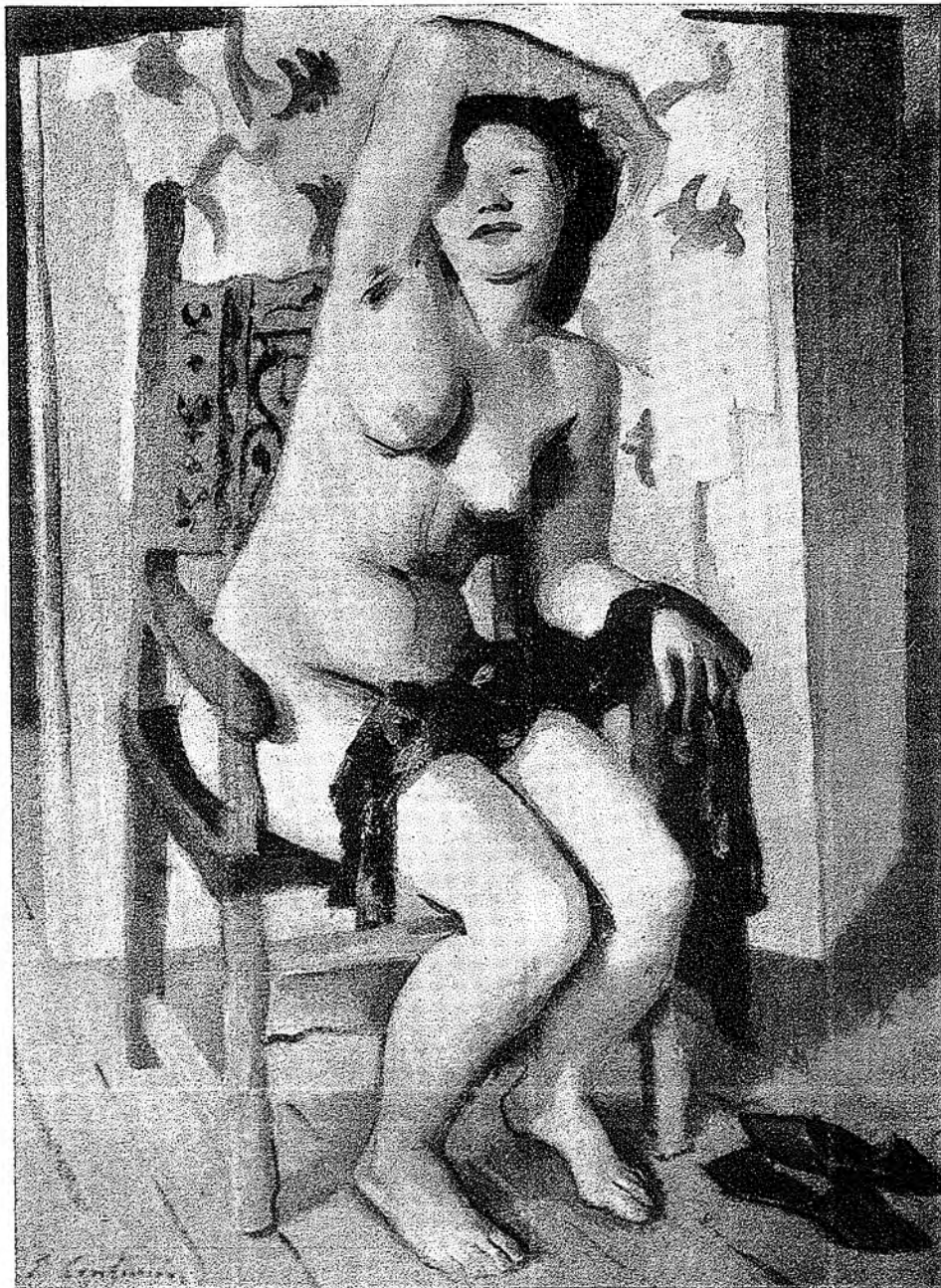
Ya sabemos cómo por el arte determinamos cualquier época del mundo.

Cuando el artista moderno amplía el horizonte con la dinámica de todo el mundo que nos rodea, ahondando su espíritu emocional, conquista con plena libertad la luz y la atmósfera paralelamente con la plástica contemporánea, el gran drama lírico, la renovación musical y teatral por medio del arte cinematográfico en sus infinitos horizontes.

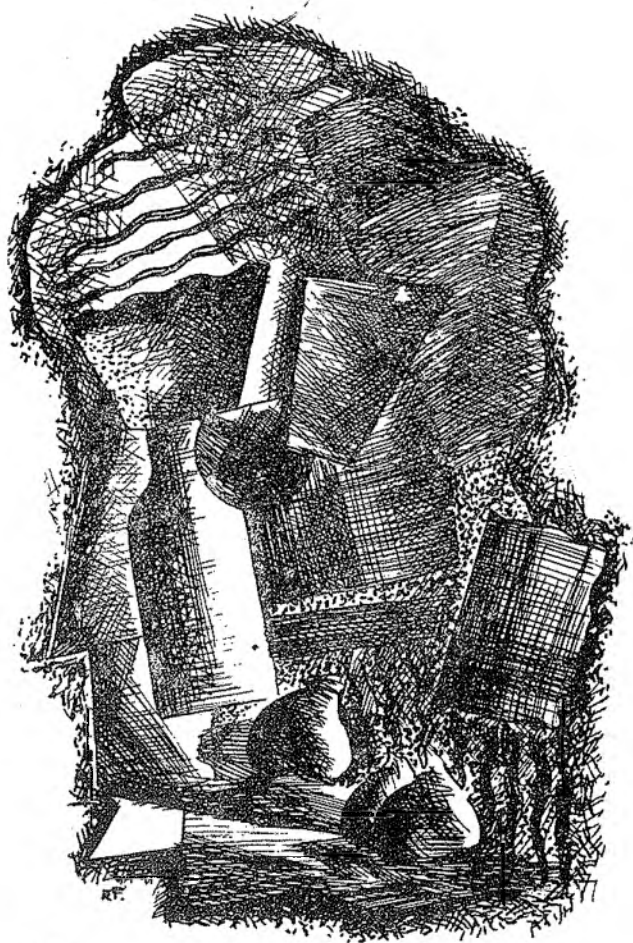
¿Qué son en realidad el arte y los artistas?, nos hemos preguntado muchas veces, y se ha dicho: "El intérprete siempre personal, siempre renovado, que ve a través del ventanal luminoso de la emoción y del pensamiento. De ahí que agreguemos: para juzgar una obra de arte, no solamente debe sentirse, sino razonarse. Porque el artista, al condensar la vida en el ser imaginario de su obra, aproxima a los otros seres, ensanchando la existencia plena en ansias de eterno vínculo entre todos los distintos pueblos que forman la humanidad".



Eduardo. — Oleo de Emilio A. Centurión



El sillón rojo. — Oleo de E. A. Centurión



ALREDEDOR DEL CUBISMO

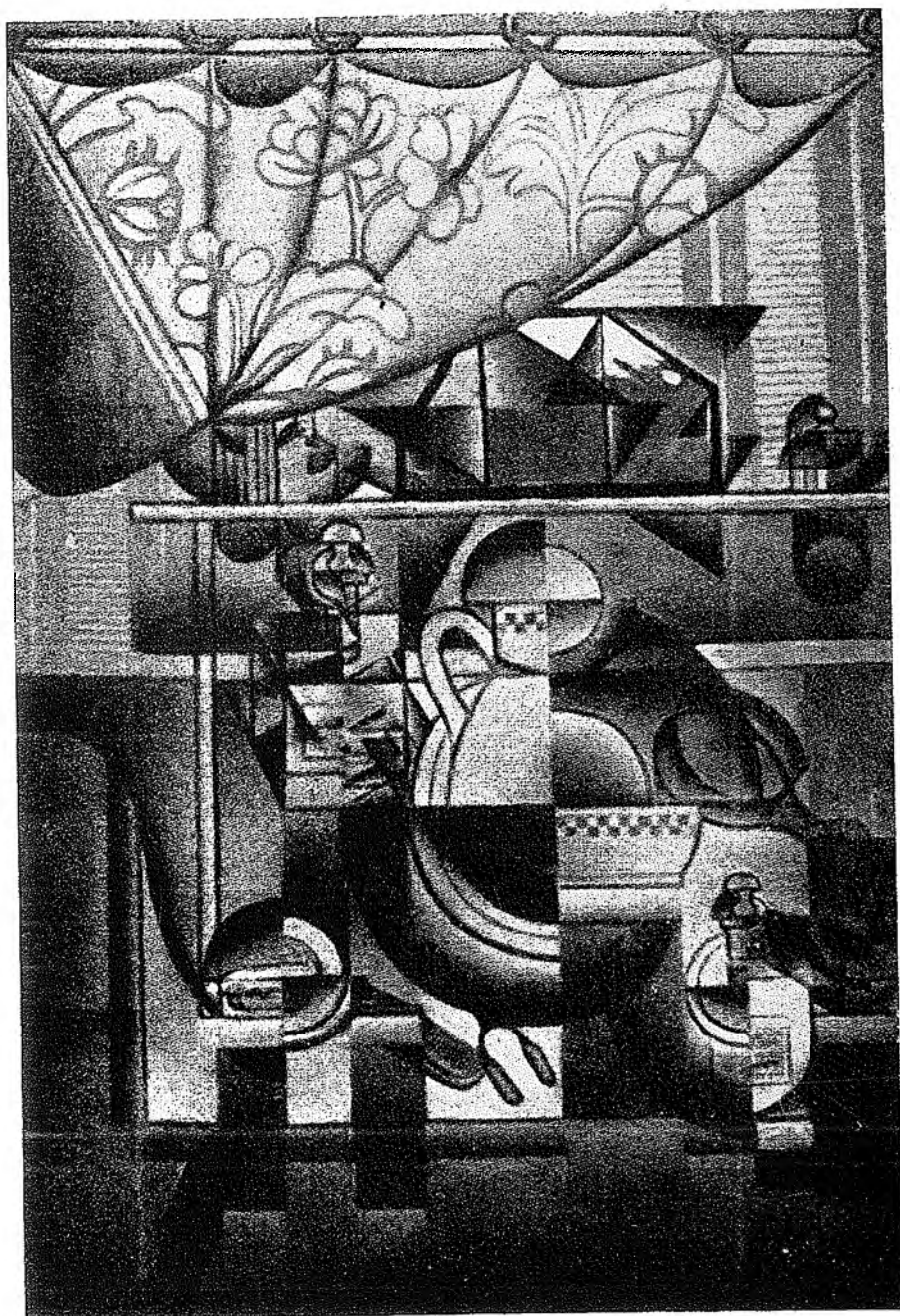
EL EJEMPLO DE JUAN GRIS

por
RODOLFO
FRANCO

CLARO está que al escribir estas breves consideraciones sobre el movimiento llamado de los cubistas y de algunos de sus contemporáneos, no os voy a revelar nada realmente nuevo que valga la pena de vuestra atención; todo ello está muy cerca de nosotros para juzgarlo históricamente, pero creo útil, no obstante, recordar algunos hechos y cosas de aquel momento, cuya virtud principal reside en su

constante actualidad, por la evolución de sus formas materiales, así como por sus estudios y búsquedas, realizados mediante un trabajo serio y paciente, que le apartan semejanzas de conveniencia, de malicia o aquellas convenciones de la moda, de caprichos y muchas veces por exigencias de elementos ajenos a la profesión misma.

Dilatada perspectiva nos ofrece la pintura mediante su lenguaje grá-



El lábaro. — 1912.

fico, puesto que el artista "inventa belleza y utiliza sus recursos técnicos para corporizarla", haciendo lo de aquel ciego del refrán que dice... ;que soñaba que veía y así soñaba lo que quería!

Lo engañoso se presenta en los años iniciales, en aquellos en los que el torbellino de la juventud impide salvar las tentaciones artificiosas. Luego, con la madurez, viene la medida y el mejor discernimiento para apartar la hojarasca, para recobrase en la mejor substancia de sí mismo, para valorar justo, para orientarse y engranar en las transformaciones que se afirman al fin, como destino en el arte.

Valorar justo es saber cuál es el racionalismo naturalista, es comprender por qué los cubistas escapan de la realidad, es meterse sin temor de contagio en ese mundo ideal, heroico y vacío que ha creado el academismo, es tasar en su justo precio a algunos cuyo fin es trasvasar teorías ajenas y servir las como propias, o a los que a fuerza de frotarse en la sombra de "otros" se deslizan en la vida como fantasmas.

También aprenderemos cómo es de tornadizo el destino; más de una vez lo hemos de sufrir en carne propia, cuando desviados del camino, será únicamente nuestra obstinación la que logrará mantenernos dentro de los ideales y del trabajo que hemos preferido.

Cuanto se relacione con el proceso formativo del cubismo está com-

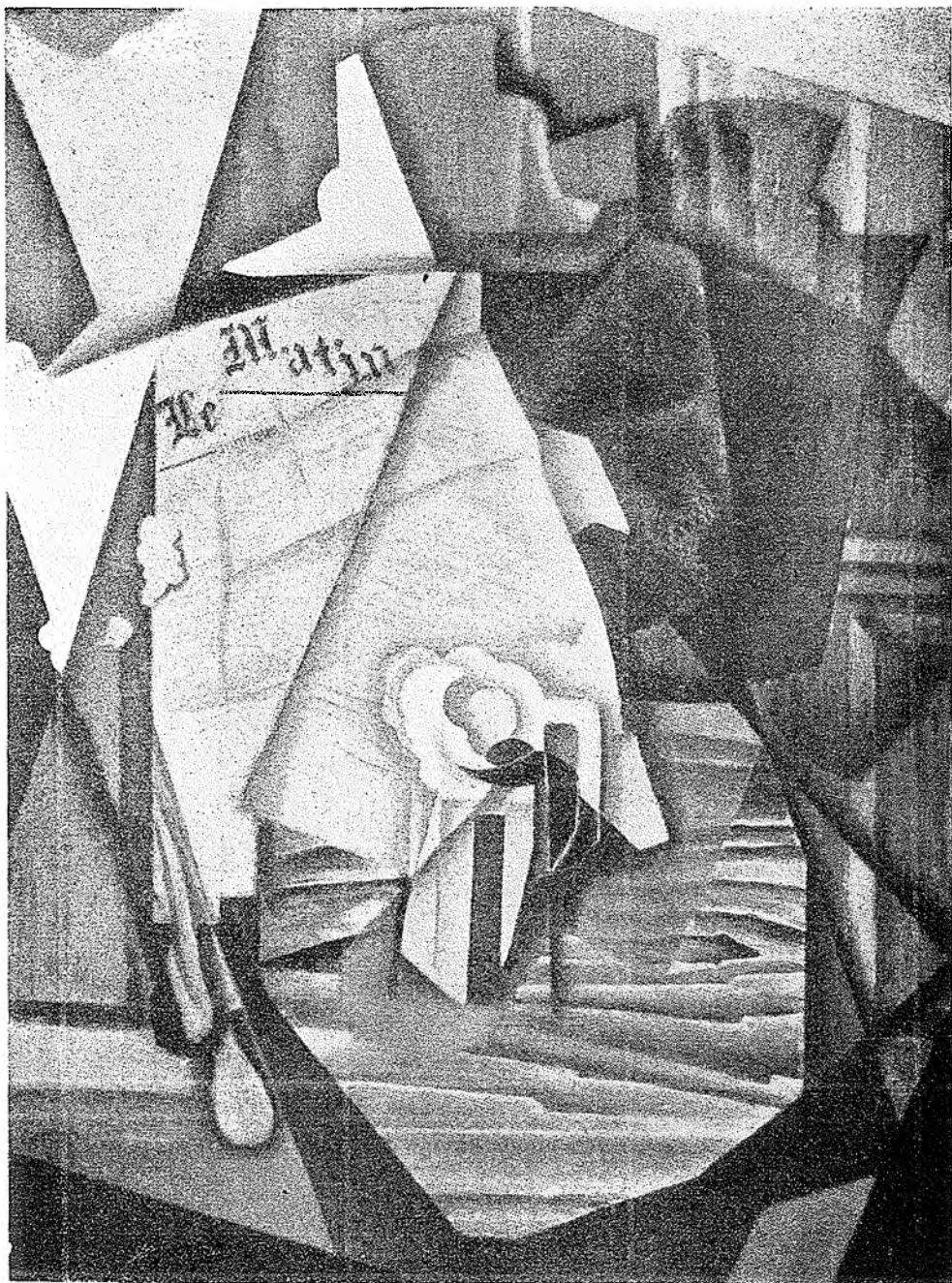
prendido entre los años 1908 al 1918. La acción que han desarrollado y las luchas que han librado sus principales personalidades, son signos inequívocos de su vitalidad.

Significaba un sentido nuevo, el que, mediante el estudio y la armonización de formas geométricas sobre una superficie plana, sintetizaban la naturaleza o la fantasía. Fuera de la rutina, libre de dogmatismos, era su pensamiento esencial, buscar movimiento de convención cuyas imágenes o líneas vivientes daban forma material al equilibrio de la obra.

"Debíase representar formas utilizando elementos de corporeidad pictórica, lo que vale decir, puramente plásticos, sin fantasías ni frivolidades. Estas premisas señalaban el término del cuadro hueco que por tradición tenía que representar un paisaje o una figura, reemplazándolo por el cuadro hecho por el estudio del arabesco de la composición, razonado y analizado en sus planos y en su ritmo."

Era menester poner una valla al impresionismo, que había arrasado con el claroscuro que venía de los pintores del Renacimiento, pero que a su vez desordenaba el dibujo y la pintura, limitando su acción a la reproducción de objetos, impregnándoles una sensación viviente, carente de espiritualidad, que coartaba la imaginación del artista y lo empujaba a la pequeñez.

Fernando Leger proclama que descienden de Cézanne, puesto que

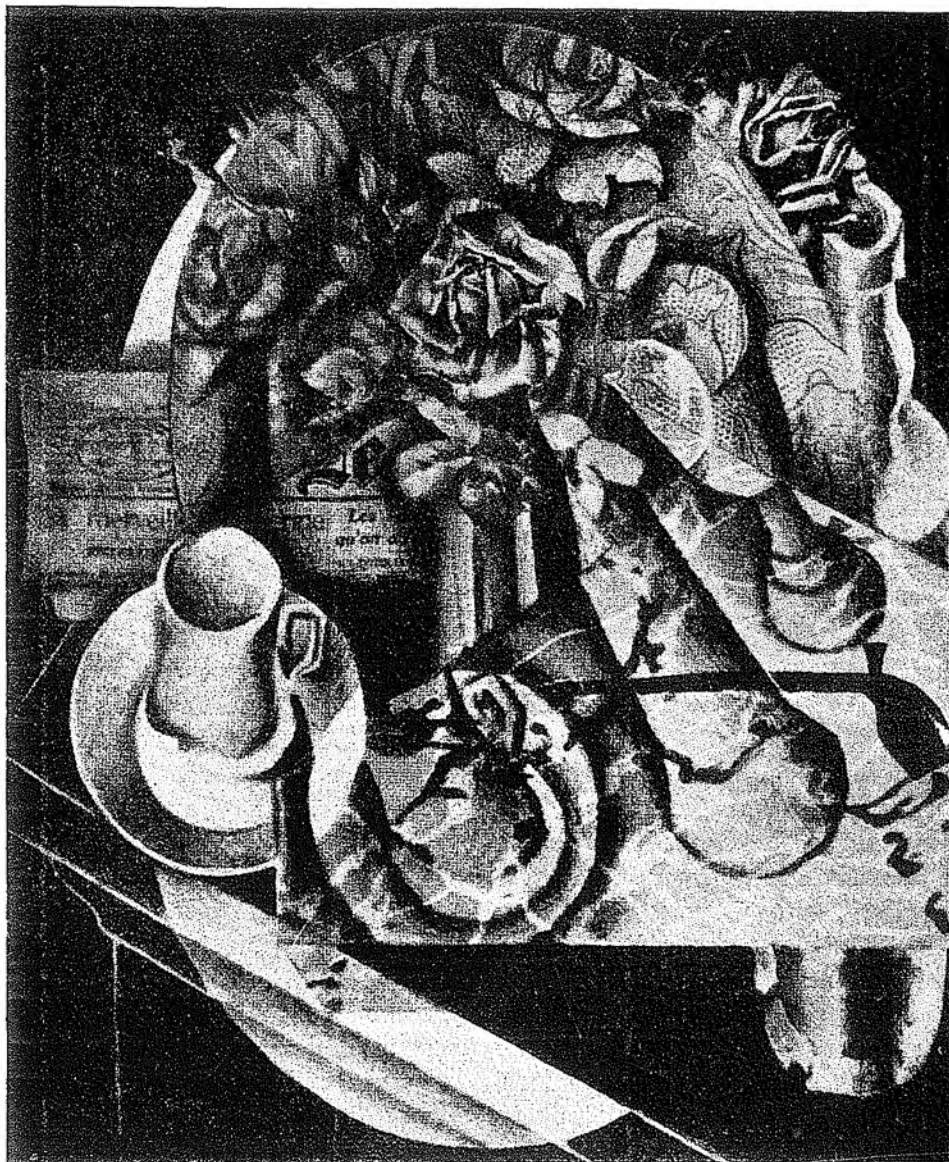


es el maestro de Aix quien había incorporado la forma a la pintura, por eso aun ahora se habla de la forma de su color, del volumen de su color, alguien dijo "hace formas de color, constantes, si se quiere, eternas".

La diferencia que existe con los impresionistas es que, en ellos, todo es relación, captación de un instante, es un estado de belleza fugitivo. En otras palabras, es color sólo, puro color.

Albert Gleizes, en su estudio sobre la pintura y sus leyes, reduce el papel de Cézanne al de un orientador solamente, pero lo real y verdadero es que se respira la atmósfera que el expresionismo aporta y cuyos puntos iniciales serían Gauguin y Van Gogh, cuyos estilos pictóricos derivan la habilidad del artista a la pintura pura. El zarandeo que produce la forma abstracta de considerar la pintura, es motivo más que suficiente para distraer la atención de público y artistas, y durante un período rico en contradicciones al doblar el recodo de la primera decena del 1900. Braque y Picasso buscan la revolución en la manera de organizar el cuadro: líneas, planos, arabescos, curvas en movimiento que se independizan en un determinado ritmo, sin que por ello pierdan la trabazón ni la forma. A esto se suman las preocupaciones de pintor de cada uno, que se fortalecen para el primero con Cézanne y para el segundo, con los fetiches melancólicos. Pero la afirmación de esta ma-

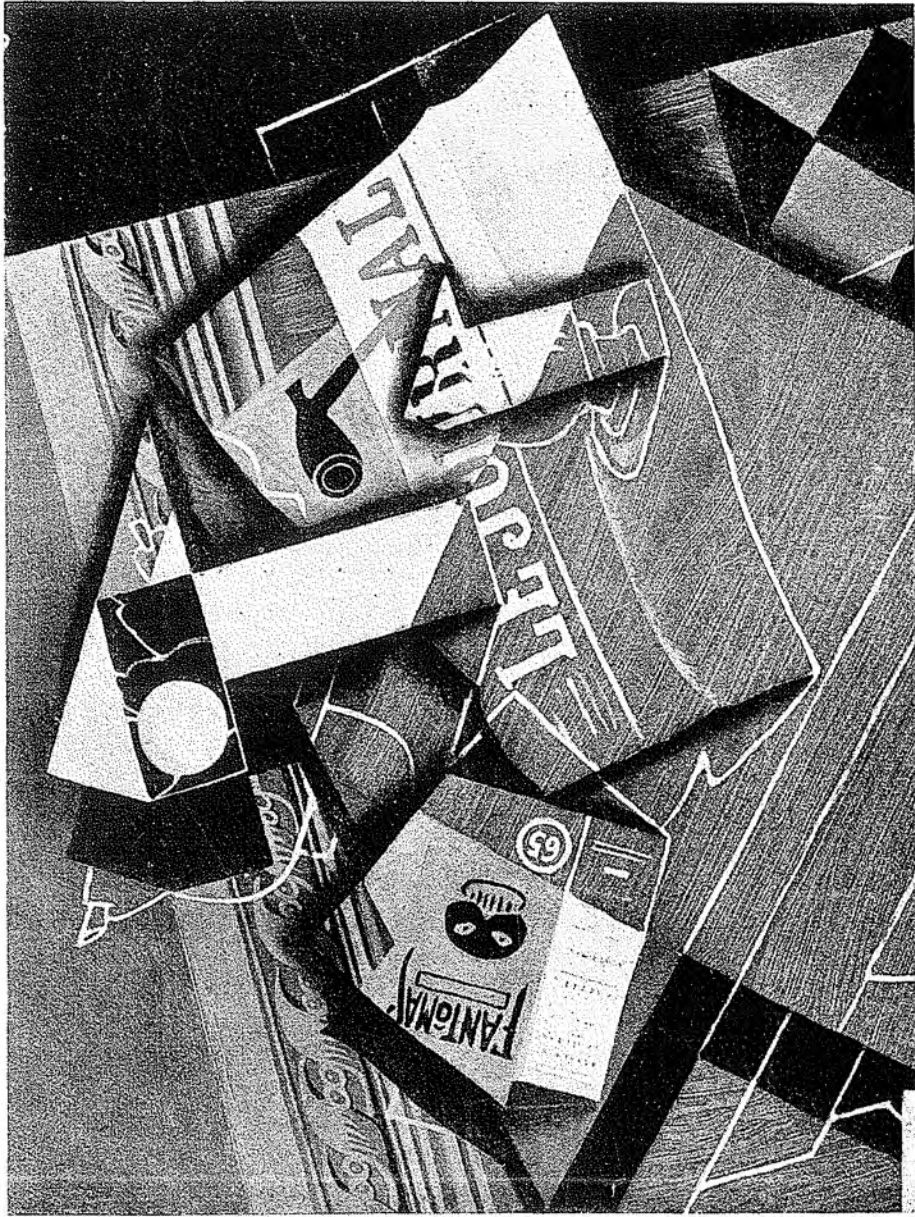
nera o de esta escuela agrupa en torno a sus adalides, a pintores y escritores, Gleizes, Leger, Metzinger, Juan Gris, Guillaume Apollinaire, Maurice Raynal, Ozenfant, Jeanerret, que serán sus apologistas. Los ahoga la calma que los rodea, los aflige la honda indiferencia de los más; por los problemas del arte, se puntualiza una especie de realismo, que emana del impresionismo, que lo inunda todo, salones, galerías, "marchands", a lo que se contraponen por reacción el cubismo, con su sentido esquemático, que percibe la materia humana o la naturaleza en sus formas primordiales; es el otro extremo, y allá en Montparnasse es donde han sentado sus reales sus iniciadores. Se presiente la lucha, hay voluntad de chocar por lo menos con todo lo que hay de rancio y de fastidioso que sale de las aulas académicas. Se proponen hacer surgir una pureza estructural los más tibios, volviendo también al dibujo del contorno y la composición basada en la geometría y en la sección dorada. Pero el grupo que capitanea Picasso quiere una relación más precisa, entre los principios éticos y los estéticos, quiere rigurosamente que la realidad del objeto y del espacio sean una creación; la idea del cuadro entonces desaparece para hacer lugar a la escena, al juego de planos y colores que producen un efecto atrayente y expresivo. Combaten desde la calle hasta que Berthe Weill los alberga en su pequeña galería de la calle Victor Mas-



1914

sé y que luego traslada a la de Taitbout. Mi recuerdo de esta Weill merecerá alguna vez un capítulo aparte; esta pequeña mujer que

se entromete entre Vollard, Druet y los Bernheim es extraordinaria; mientras ellos se enriquecen aparte; esta pequeña mujer que



1915

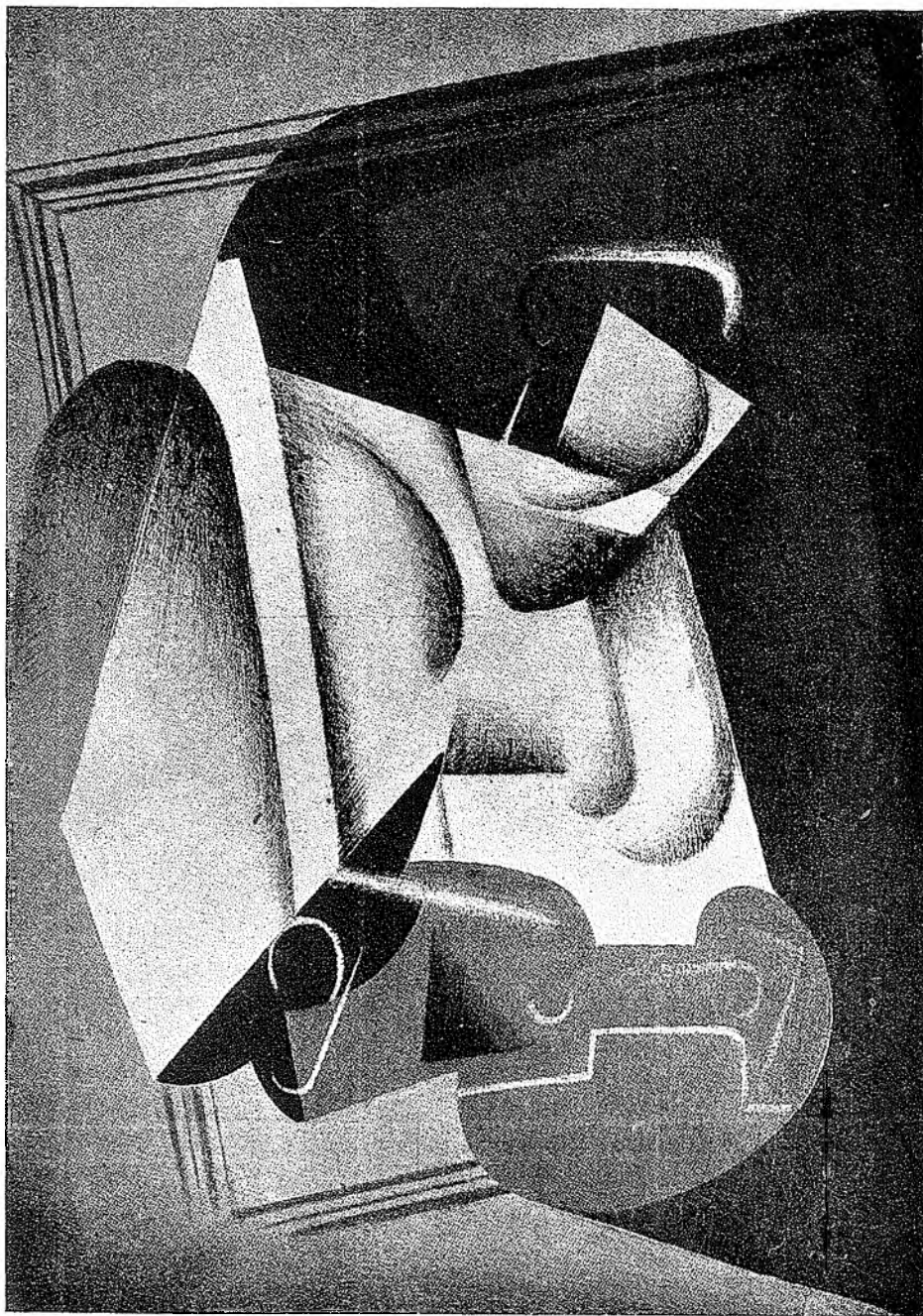
gura y sustanciosa, ella se esfuerza de la élite de la escuela moderna por imponer a un grupo de jóvenes francesa, y en ello pone dignidad, desconocidos que formarán más tar- entusiasmo e ideal. No la arredran



1916

las dificultades que a veces se tocan con la miseria; su exaltación inquieta a sus amigos, no usa frases hermosas, ni tiradas filosóficas, pero

es tenaz, y cuando sus pequeños ojos miran con fijeza a través de unos vidrios enormes para analizar una obra que es de su gusto, se refleja





en su cara, trasmutada y embellecida por su ideal en el cual ha puesto su alma y su vida.

Podía verse constantemente en la "cimaise" de su galería, a todo valor desconocido de aquella época, Picasso, Van Dongen, Raoul Dufy, Matisse, Lhote, Leger, Rouault, Metzinger, Luce, Juan Gris, Utrillo, Modigliani, Pascin, Vlaminck, codeándose con algún Van Gogh, Seurat o Nonell.

Nació ese pequeño comercio en el momento de transición de la pintura impresionista; vale decir, que ésta había transpuesto los dinteles de los grandes "*marchands* cuando declinaba para desaparecer el Père Tanguy". Mujer alerta y artista supo llevar su "boîte" y servir con decoro en la dolorosa iniciación a muchas celebridades de hoy, proporcionándoles los medios, aunque modestos, con los cuales les fué posible capear muchos temporales.

Era la época de la otra guerra, la conciencia humilde de artista había perdido su sentido real, la acción de las armas dejaba tras de sí (menos que ahora) oleadas de destrucción. En la maraña de las ciudades los hombres se agitaban en tensión; la lucha era por los dos extremos, la izquierda y la derecha de la política del mundo... (tal como hoy). En aquella transformación de sentimientos planeaban la inquietud y el dolor. En el misterio espiritualizado que es el arte, se alzaba como una esperanza ideal de un mundo mejor.

Era el cubismo una novísima es-

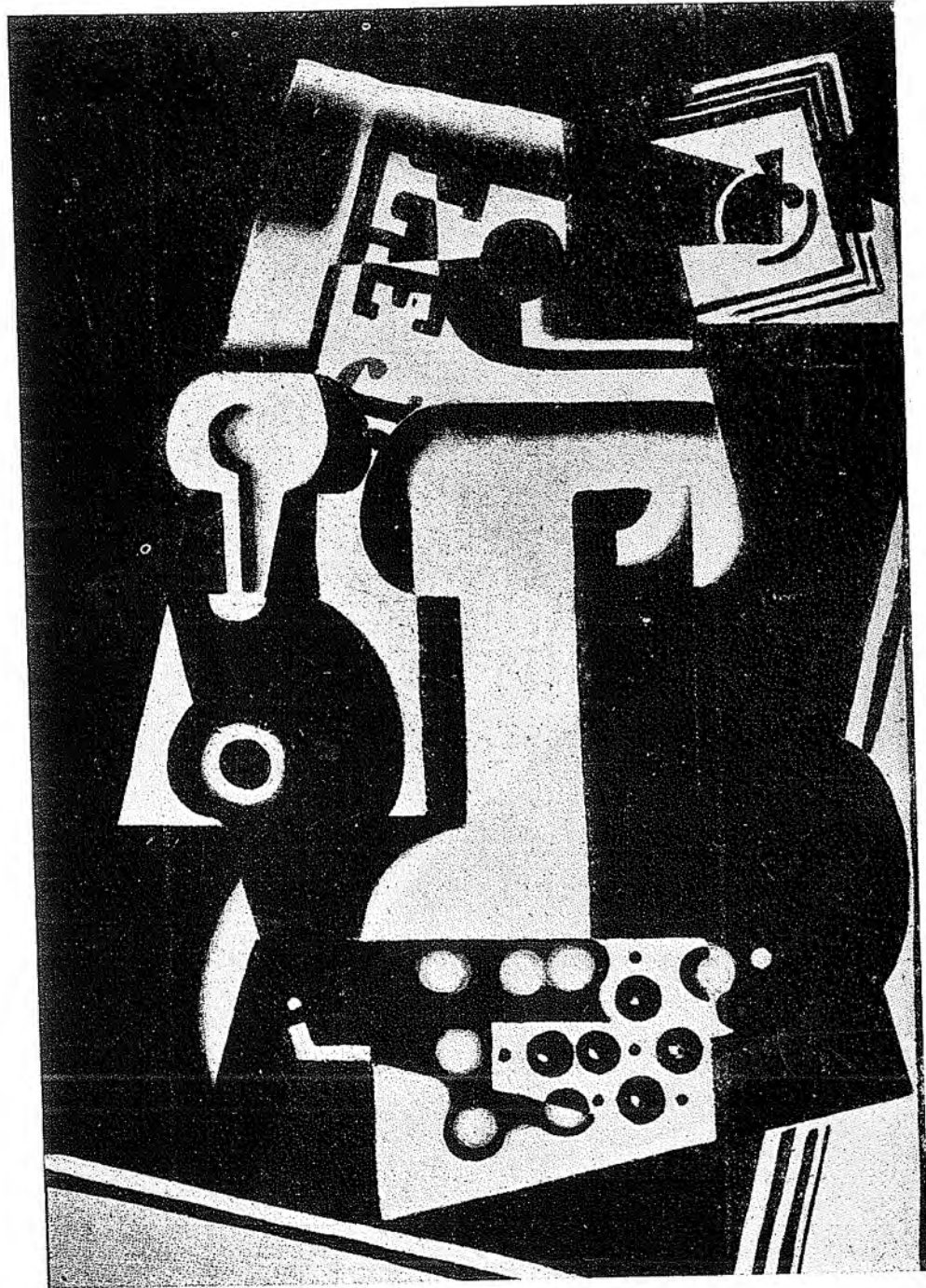
cuela donde se comenzaba por depurar métodos rutinarios y principalmente por abandonar los cánones estéticos en boga, con cuyos elementos de plástica y de color atrapaban a muchos que caían insensiblemente en la red de sus extravagantes designios.

Lo esencial es que se encaminaban tal como lo proclama Juan Gris "a la síntesis por la expresión de las relaciones con los objetos mismos"; no bastaba ya la armonización de planos, ni la original distribución del color, ni la invención del arabesco, sino que, como lo declara Metzinger, el cuadro "no es una representación de la naturaleza física, sino una serie de imágenes sacadas de ésta y utilizadas libremente para suscitar la idea de aquélla".

Pero hay en todos estos enunciados la presencia del pasado, que ha preparado el porvenir. El arte se adapta siempre al presente, aun en los casos en que la pureza del pensamiento lucha con una insuficiente explicación plástica.

André Lothe asegura que es, sobre todo, una reacción técnica, puesto que el cubismo sería el continuador del impresionismo, pero en otro plano.

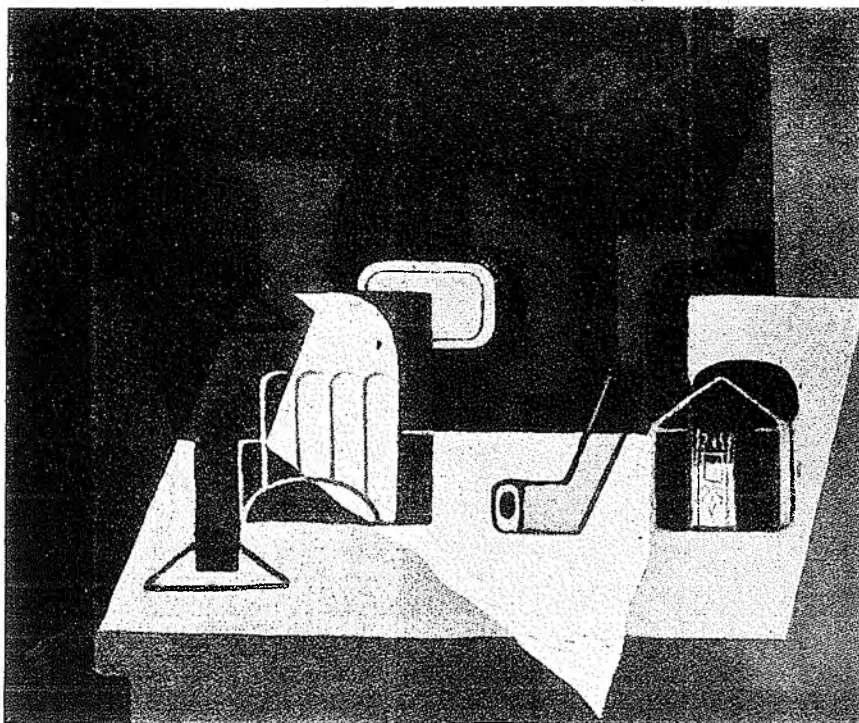
No significaba en realidad una reacción contra el impresionismo, sino que querían abolir las recetas y rozamientos de estilo, ya que éste por el año 1908 se sentía invertido, puesto que Renoir y Monet evolucionaban hacia un naturalismo subjetivo, con sus hermosos desnu-



1918



1919



1920

dos el primero y con sus aguas irisadas el segundo.

La insistencia de una forma puede ser producida por una sensación o un recuerdo; Gris se aplicó con entusiasmo a realizar ese cubismo conceptual, descomponiendo las formas, convirtiendo las curvas en triángulos, para combinarlos según su capricho. Pero lo imprevisto lo aporta Henri Matisse con una técnica personal y con un afinado gusto que campea en sus obras. Es "su arte, equilibrado, puro y tranquilo" (son sus palabras), sin sujeto que lo preocupe. Meditación y humildad. "Cada vez que me encuentro frente

a una tela, dice, me parece que es la primera vez que voy a pintar". En 1907 expuso en los Independientes aquella ronda, hoy famosa; tratábase de un arabesco de figuras rojizas sobre fondo azul con cuyo ritmo de danza alargan una elipse, formas abstractas que envuelven el contorno y el color. Introducía una variación en la concepción del cuadro, al reducir las formas o el motivo a algunas indicaciones sumarias.

Pero esto en la pintura puede conducirnos a la pérdida del control en la composición o en el dibujo, al abandonar la mano a la línea sinuo-



1921

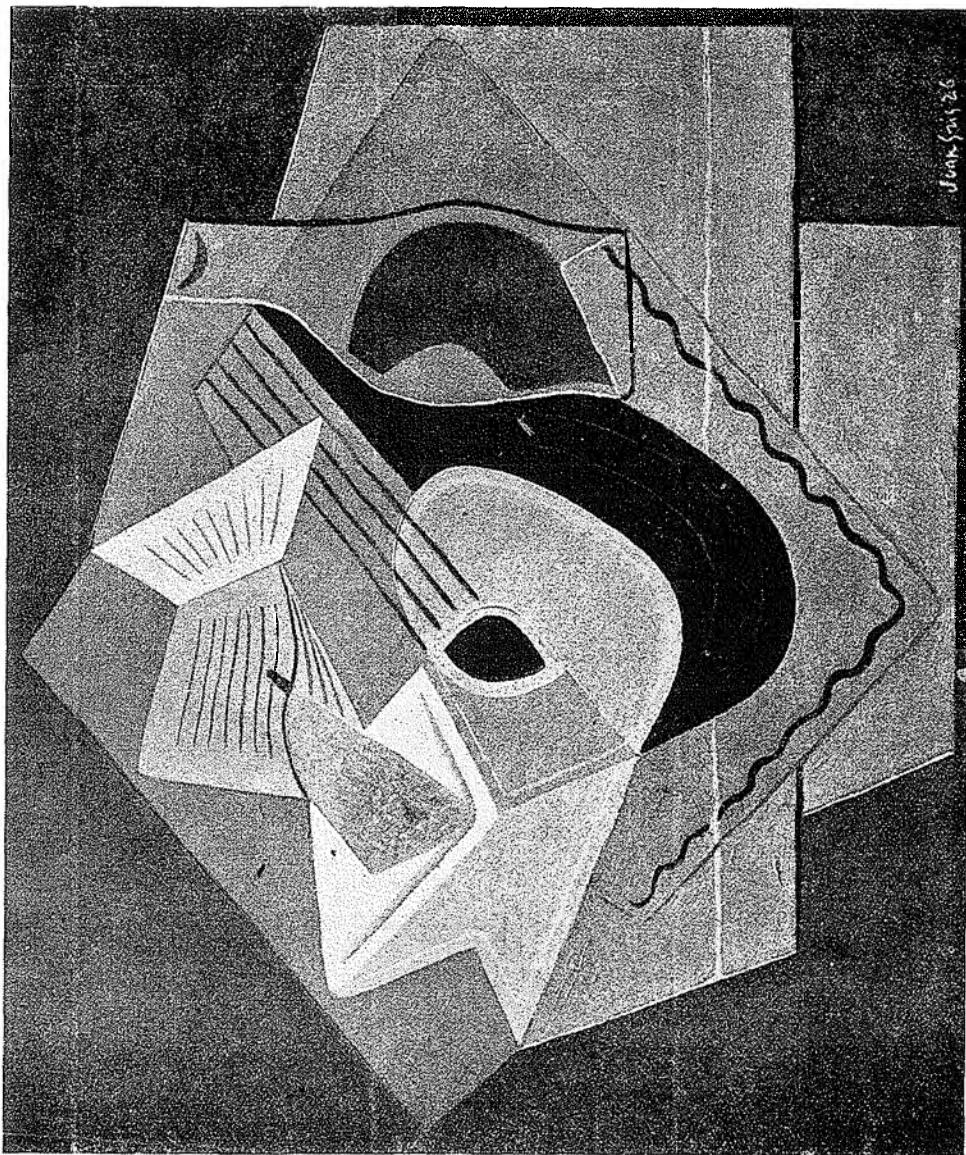
sa sin tratar de dominarla. No quiere significar que sólo es posible la obra por voluntad de creación, porque tenemos por sabido que el generador es el temperamento, y que el sentimiento de belleza es innato en el hombre; ya nos lo dice su prodigiosa historia: el arte por exce-



1924

lencia ha dominado todos los acen-
tos del alma humana sin preocupar-
se de su utilidad ni de sus dimen-
siones. Lo esencial en la pintura es

traducir sentimientos o ideas, evo-
car algo que hemos vivido o imagi-
nado, es también inventar la fábula
o la poesía que lo define en su cali-



1926

dad de artista. Saber conciliar los medios técnicos, ordenando la composición de los elementos del cuadro, luego equilibrar el color y la luz,

ajustar el claroscuro en la infinita variedad de las formas humanas o animales que el artista percibe de manera perfecta.

Singularmente lo que el cubismo afirmaba con sus búsquedas era que "en espíritu se comenzaba por una descripción, por un análisis, por una clasificación, antes de dar forma plástica al tema o idea". Estas palabras son de Juan Gris, el más brillante de sus adeptos, el que con más medios técnicos se aplicó al estudio y solución de los problemas, porque, dentro de las teorías cubistas, él halló una típica expresión más constructiva, vale decir, más directa, menos artificiosa. Fué un buscador y un constructor, que silenciosamente en su taller de la Butte de Montmartre trabajó afanosamente para fijar en sus composiciones, mediante una técnica de apariencia visual, formas que sustituyeran el gesto o los movimientos por el razonamiento de sus planos.

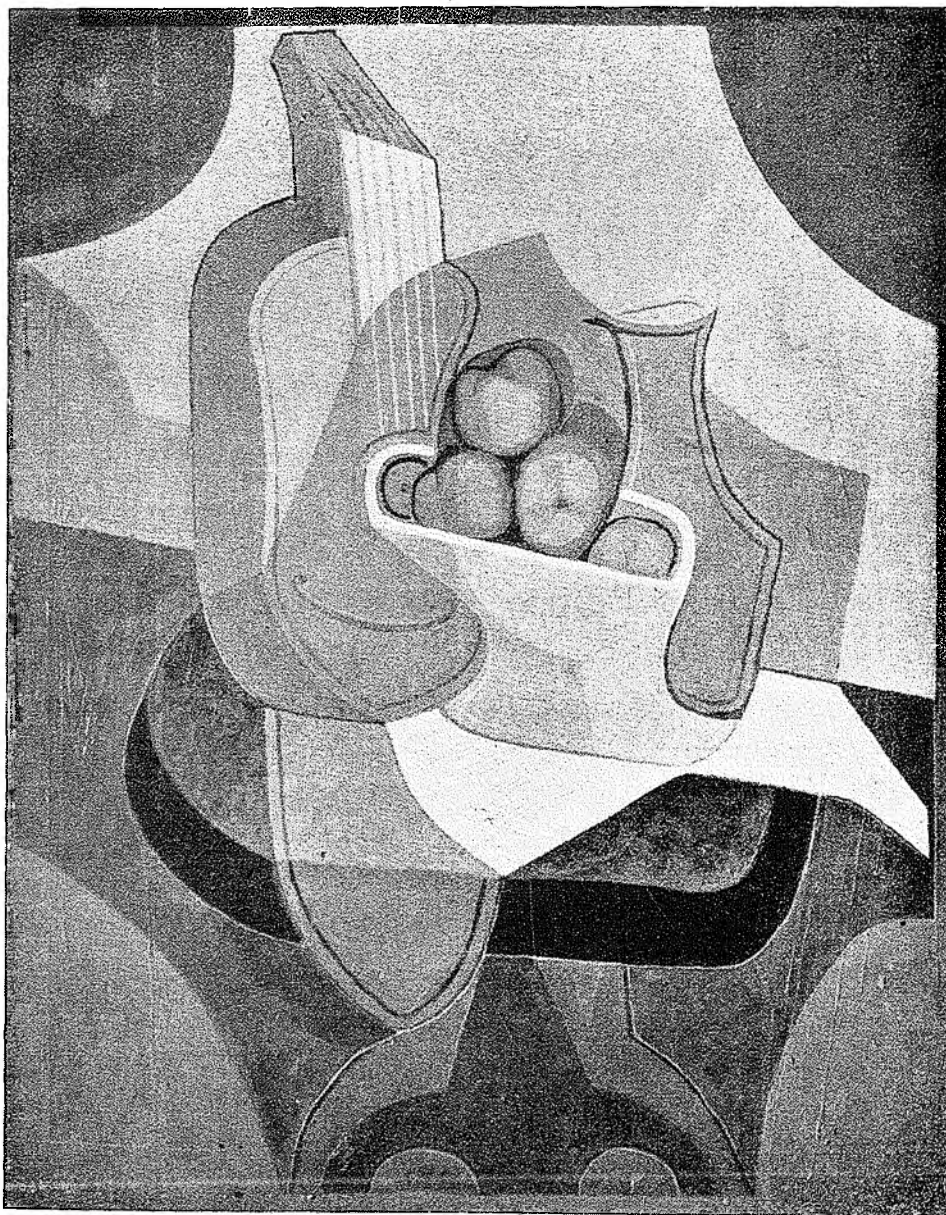
Guillaume Apollinaire nos dice que "su pintura se aleja de la música", es decir, que trata de acercarse a la realidad científica. Mas todo es sustancia que le ofrece su aptitud creadora, que vivifica con gran libertad, pródigo en la concepción, desde el punto de vista del pintor, con fantasía, fértil en invenciones, que es lo que le permite hacer surgir de la profundidad de su tela una obra pletórica de plasticidad; de Picasso conservó un dibujo ligeramente geometrizado, que él estilizó en sus grandes planos, agregando una sabia disposición en la superficie del cuadro. Renunció a la imitación del objeto por el objeto mismo; persiguió llegar a su interpretación

o representación, pues había descubierto un orden perfecto en las palabras de Cézanne, que decía: "que había de pintar la imagen que vemos, olvidando todo lo que antes se había hecho".

"El cubismo, ha dicho Picasso, no es distinto de las escuelas habituales, los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas. El cubismo no es una simiente o un arte en gestación, sino un estudio de formas primarias. Se ha explicado el cubismo por las matemáticas o por la geometría; es pura literatura. Tiene sus fines plásticos, sólo vemos en él un medio para expresar lo que nuestros ojos y espíritu perciben con toda la posibilidad que poseen en sus cualidades propias, el dibujo y color".

Juan Gris siguió preocupado "por un cubismo de reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas. Entonces se quiso buscar en los objetos destinados a ser representados, elementos menos inestables. Y se eligió esa categoría de elementos que quedan en el espíritu por el conocimiento y que no se modifican a todas horas. A la apariencia visual de una forma se substituyó lo que se consideró la calidad misma de esta forma. Pero esto conducía a una representación puramente descriptiva y analítica, pues sólo existen relaciones de comprensión del pintor con los objetos, pero nunca relaciones entre los objetos mismos".

Sería todo esto una reacción pu-



1926

ramente de conceptos de un expresionismo analítico, o sencillamente lenguaje de pintores que juegan con las formas componiendo y descomponiendo macizos de extraños arabescos. A Picasso lo conocemos in-

EXTRACTADO DE UNA CONFERENCIA DE JUAN GRIS

Para hacer pintura hay que conocer las posibilidades de la pintura.

No es suficiente tomar la tela, pinceles y colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, unas cacerolas que brillen, triángulos o cuadrados, pero no se "hará pintura si la idea de hacer una pintura no existe a priori". Es menester saber en qué consiste la pintura y cuál es su fuente.

Todo el mundo conoce ese estado de contemplación delante de un espectáculo, que constituye el orgullo del burgués en paseo dominguero.

Se pueden distinguir tres categorías de contempladores.

En la primera, aquellos cuyo estado emotivo es el mismo delante del espectáculo de la naturaleza o de la industria, o el que es debido al arte.

La segunda, aquella cuya emoción es intensa delante de una manifestación de arte.

En la tercera categoría, la que pueden sentir la misma emoción intensa delante del espectáculo de la naturaleza, de la industria o que emana de una manifestación de arte. Esta última categoría de espectadores experimenta, entonces, delante de un espectáculo que no es artístico, una emoción igual a la que sentiría un espectador de la segunda categoría ante uno artístico. Mas como el espectáculo no ha cambiado en sí, es el espectador quien lo ha modificado durante su contemplación.

Como ejemplo yo diría que un espectáculo es como un juego de naipes. Estos son los elementos que componen el espectáculo.

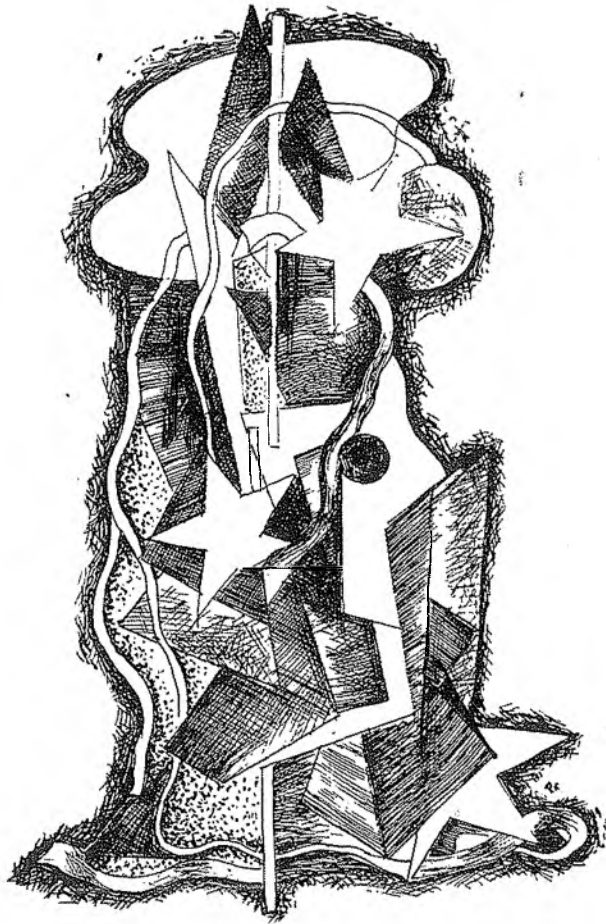
El que se emociona delante del espectáculo, es porque ha modificado para él la disposición de los naipes, es decir, les ha dado una nueva ordenación. Ha mezclado las cartas y las ha visto presentadas en una forma nueva.

Evidentemente, para que una emoción sea pictórica es menester que sea provocada por un conjunto de elementos pictóricos, es decir, que pertenecen al mundo de la pintura. Puesto que todo espectáculo miran, aquellos debidos al arte pueden ser considerados diferentemente.

Un objeto es espectáculo, desde el momento que hay un espectador para considerarlo.

Pueden considerar este objeto de diferentes mane-

ras. Puesto que mesa puede ser considerada por una ama de casa desde un punto de vista más o menos utilitario, un carpintero se fijaría en la manera cómo está hecha y en la calidad de la madera que se ha empleado en su fabricación. Un poeta, un mal poeta, imaginará todo alrededor de la olla de la felicidad del hogar. Para un pintor será un conjunto



de formas planas coloreadas. Y yo insisto en estas formas planas, pues considerar en un mundo especial, sería más vale asunto de un escultor.

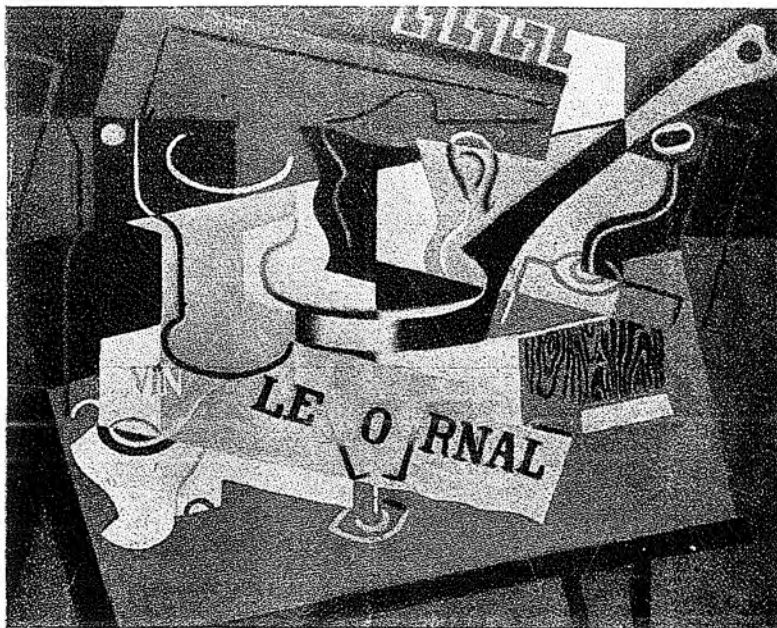
Así, pues, cada objeto puede ofrecer aspectos profesionales variados.

quieto y preciso en sus manifestaciones de arte; Gris, desde su conversión se desprende de toda la pintura actualizante y se dedica por entero a la pintura pura. De ello hablaba constantemente allá en la Butte donde con frecuencia lo encontraríamos: era lo principal de nuestra plática ese momento de la pintura. Me gustaba su carácter y la claridad con que planteaba los problemas, se explicaba con facilidad, sus razonamientos dejaban ver al hombre nervioso y espiritual, conocía el juego de muchos cenáculos donde se hacían y deshacían reputaciones, por ello, se mantenía alejado en la tranquilidad de Montmartre donde tenía su taller.

Y así, mientras buscaba razonar

los temas para sus nuevas obras, puesto que el arte es, ante todo, producto del pensamiento, el sentido de la nueva escuela corría hacia todas partes, y su nombre al pie de sus arlequines, de sus retratos o de sus figuras abstractas, lo señalaban como uno de sus más brillantes cultores.

Nosotros seguimos pensando que a través de tanto tiempo sigue siendo lo mejor del arte su emoción y su fe, por las que el hombre se eleva en el prodigio de sus conocimientos por encima de la vida misma, que es también lo que le permite con amor y humildad hacer su obra, perfeccionarla y, al mismo tiempo, ennoblecerse por la senda del bien y de la verdad.



GUIA PARA EL ESTUDIO DE OBRAS PICTORICAS

POR JORGE ROMERO BREST ⁽¹⁾

LAS mayores dificultades para emitir juicios correctos sobre las obras de arte, provienen de la falta de método en la apreciación crítica. Los espectadores de obras pictóricas se limitan a dejarse llevar por la emoción que ellas les producen — y a menudo no es más que placer visual —, y sólo en casos excepcionales ensayan un análisis de las mismas, conforme a esquemas por demás simplistas. La emoción es sin duda necesaria — sin ese vínculo emotivo entre la obra y el espectador no hay manera de estimarla —, pero ella puede conducir a engañosas conclusiones si no es severamente controlada por elementos de juicio que sólo pueden proporcionar la más ahincada e inteligente observación. Creo por eso que habrá de tener alguna utilidad esta guía que propongo a quienes deseen estudiar obras pictóricas, según un principio metodológico.

1. Consejo ante todo, cuando se trate de estudiar las obras de un pintor, o de un país, o de una época, que se extreme hasta donde sea po-

sible la "información" sobre ellas y sobre la vida del artista o de los artistas, dispuesto el estudioso a inferir puntos de enfoque certeros. Ha de conocerse la estructura política, social y económica, ya que los hombres que crean y los hombres que gozan pertenecen ineludiblemente a ella, y todo cuanto se refiera al estado espiritual de la época que se estudia. Las obras literarias: novelas, ensayos, poesías, memorias, biografías, así como los documentos históricos, pueden aclarar ciertos problemas plásticos como difícilmente podrían comprenderse de otro modo. Puede decirse que la tarea del historiador o del crítico es rondar a las obras para poder descubrir de qué manera ellas expresan o han expresado ese ente que Hegel llamó "espíritu objetivo" y que otros han denominado "espíritu social", "alma de la comunidad", etc.

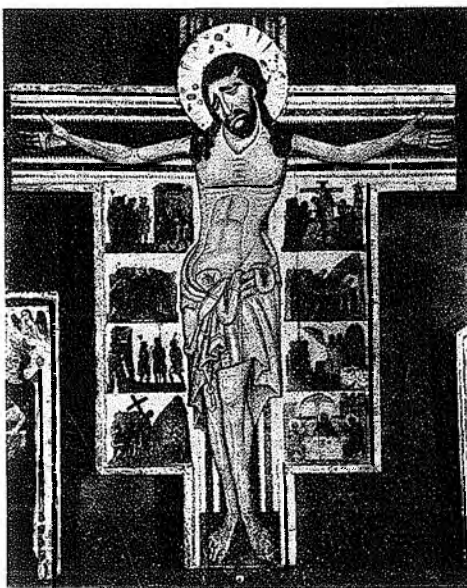
No ha de creerse en los fáciles determinismos. No se trata de establecer una conexión causal entre los

(1) Publico este artículo como un anticipo de un libro en preparación, que publicará próximamente la Editorial Claridad; mayores detalles se encontrarán en él.

fenómenos políticos, sociales, económicos o espirituales, y los artísticos, ni tampoco de deducir los caracteres por esta vía de reflejo mecánico. Todo cuanto el hombre ha creado de valioso en la ya larga vida del universo, lo ha hecho en rebeldía contra el medio y contra las circunstancias, afirmando su integérrima libertad, de modo que el estudio del ambiente en que se ha desarrollado el artista no puede tener los mismos caracteres que posee una investigación científiconatural, que va en busca de conexiones causales para llegar a establecer leyes definitivas y permanentes, sino que ha de tender a crear por vía de intuición y de sugestión un estado de espíritu apto para captar las esencias expresivas de las obras. Un solo ejemplo bastará: la lectura de los poemas homéricos, de Esquilo y de Sófocles, ilustrará más al que desee "comprender" la expresión del arte griego arcaico y el insensible paso hacia las formas clásicas del siglo V, que las pesadas y engorrosas exposiciones detallistas.

Como desgraciadamente toda investigación histórica es coja en nuestro país, a menos que se trate del arte nacional, porque los museos son extremadamente pobres y no es posible la observación directa, quien quiera estudiar debe hacerlo sobre la base de reproducciones. Bien sé que son engañosas y que ningún juicio crítico serio puede ser emitido de tal manera, pero no hay más remedio que valerse de ellas

para formarse una incipiente cultura artística. Para evitar en parte los peligros que derivan de ese falso punto de partida, el estudioso deberá acostumbrarse a juzgar previamente la reproducción fotográfica y a contralorear como le sea posible



*El crucifijo. Anónimo italiano del siglo XIII.
Concepción abstracta inventiva*

mediante las opiniones de críticos autorizados.

Antes de iniciar ninguna tarea "compreensiva" convendrá que realice un inventario de las obras sobre las que basará su estudio. En fichas separadas irá anotando el nombre de cada cuadro, su tamaño, su ubicación y procedencia, e indicará la reproducción o las reproducciones fotográficas que conozca, calificándolas en cada caso. Si se tratara de reproducciones en color, habrá de

extremar las precauciones, pues ellas suelen ser menos fieles que las realizadas en blanco y negro.

2. Hecho el inventario de las obras, comenzará el estudio particular de cada una, ante todo del tema

Resultará un ejercicio penoso pero necesario y fecundo el de describir con toda minuciosidad la anécdota que ha empleado el pintor en cada cuadro: la ubicación de los "objetos" y la clase de los mismos



Los ángeles cantores. Jan y Hubert van Eyck. Siglo xv. (Detalle del Retablo de Gante). Concepción naturalista

que representa. No se deje embaucar el lector por algunas doctrinas polémicas que han tenido su cuarto de hora de popularidad en el período comprendido entre las dos guerras; el "tema" existe siempre en la pintura, y siempre ha tenido y tiene excepcional importancia, pues a través de él se establece la corriente sentimental y emotiva que es menester entre el artista y el espectador.

teniendo en cuenta el propósito narrativo o descriptivo que aquél se haya propuesto. Si se tratara de un cuadro histórico o mitológico, habrán de describirse los personajes y los elementos accesorios de la acción; si se tratara de un paisaje, la distribución de formas vegetales y animales, de cielo y agua, tierra y roca; si se tratara de un retrato, la actitud, el tamaño, la ubicación en el cuadro, los detalles señalados

y todo cuanto lo rodea. El estudio del tema propiamente dicho no se ha de limitar a la mera observación; hace falta conocer el origen o la fuente de inspiración en que ha bebido el artista para comprender la razón de ser del empleo de ciertos "objetos" y de la manera de enlazarlos entre sí. La lectura cuidadosa de ciertos pasajes bíblicos o de los muchos libros piadosos que corrieron de mano en mano en los siglos finales del medioevo, es la única que puede aclarar el sentido a veces esotérico de la pintura de los "primitivos". En las *Vidas paralelas*, de Plutarco, o en las obras de Juan Jacobo Rousseau, se puede encontrar la clave de muchos cuadros del siglo XVIII.

Un paso más en el análisis crítico del tema habrá de dar el estudioso cuando se proponga descubrir el sentido alegórico que tuvo en su época. Un pintor nunca elige, ni ha elegido, un tema por razones exclusivamente personales; siempre está movido por una intención, secreta o manifiesta, de expresar a través del tema una realidad que se supone inexpresable de otra manera: puede ser la exposición de un dogma religioso o de ideas morales, puede ser un estado de lucha política o social, puede ser una exaltación de sentimientos colectivos o individuales, etcétera. Solamente cuando se ha llegado a descubrir por qué razón el pintor eligió tal tema y cuáles fueron los motivos que tuvo para desarrollarlo de tal manera, el estu-

dioso puede empezar a creer que comienza a comprender el cuadro.

3. El pintor siempre se propone, cuando es artista, expresar la realidad espiritual en la que vive sumergido, más como lo espiritual rehusa a dejarse representar, quizás porque es lo único universal y eter-



Cabeza de estudio. Rafael. Siglo XVI. Concepción clásica

no, sólo puede realizar su faena valiéndose de objetos concretos: árboles, animales, frutas, ríos, mares, nubes, hombres. La investigación sobre el tema debe alcanzar, pues, a la clasificación de los "objetos" de que se ha valido el pintor. Sin entrar en la menuda discriminación que, de manera excelente, ha realizado Teodoro Meyer Greene ⁽¹⁾, ha-

(1) Theodore Meyer Greene. *The Arts and the art of Criticism*. Princeton University Press. 1940. Somera exposición de la teoría de mi libro *Introducción a la historia de las artes plásticas*, Editorial Poseidón, 1945, cap. V.

brá de establecer el estudioso una diferencia esencial entre los "objetos" universales y los individuales, caracterizados según la existencia o no existencia de cualidades dependientes de las circunstancias geográficas, sociales o históricas. Las montañas, los ríos, las plantas, los



Cabeza de estudio. Leonardo. Siglo XVI. Concepción clásica

animales, los colores, las relaciones de distancia y ubicación de los objetos en el cuadro, el movimiento o la quietud, no son elementos característicos de determinados lugares y por eso son universales; pero los rasgos fisonómicos y aun morfológicos del hombre, los trajes pintorescos, un florero o un tapiz, ciertas formas vegetales o animales que no abundan sino en determinadas regiones, etc., pueden ser "objetos" particulares o individuales.

"Sin duda lo específico del arte

no reside en esta utilización de elementos universales e individuales, sino en la peculiar intuición que el artista es capaz de realizar frente a ellos en el momento de la creación práctica; pero la existencia de esa base física es la que permite construir categorías formales que introduzcan en la enorme producción artística del pasado y del presente un principio de ordenación histórica" — he escrito — (1). El historiador, en efecto, no puede ni debe conformarse con ese estudio científico de los "objetos" empleados por el pintor, sino que debe remontarse a la concepción estética del mismo. Si la tendencia del pintor se manifiesta en la reproducción de objetos individuales o particulares, tanto más individuales cuanto mayor sea la cantidad de detalles que anote, la concepción es naturalista; si, por el contrario, se expresa tanto por la elección de los objetos como por la manera de representarlos, mediante formas generales que en definitiva llegan a parecer geométricas, la concepción es geometriza, aunque esta denominación sólo deba ser entendida de manera metafórica, ya que el artista nunca geometriza como el geómetra, sino que busca de manera intuitiva formas o relaciones que se acerquen al rigor de las geométricas. Un momento de equilibrio entre ambas concepciones origina las formas clásicas, que son naturalistas por una parte y tam-

(1) Exposición sobre el problema de las categorías en la Historia del Arte, en mi libro aludido, cap. V.

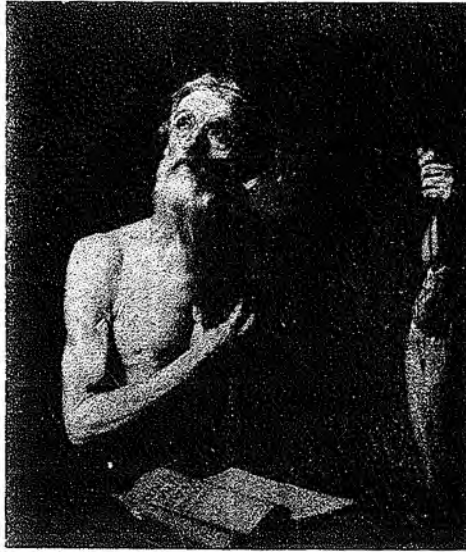
bién rigurosamente esquematizadas según principios geométricos por otra.

No bastará con que se llegue a la ubicación del artista en una de esas tres categorías; hará falta establecer matices dentro de cada una, señalando si hay o no búsqueda del carácter por ejemplo y cómo se lo ha logrado, si existe o no acentuación sentimental y cuáles son los medios de que se ha valido en caso afirmativo. Este análisis más fino de la morfología se impone sobre todo en los períodos románticos — exaltación de la sentimentalidad —, pues, como los artistas han sido incapaces de crear formas durante ellos, lo característico de la expresión surge de las acentuaciones (1).

4. Recién cuando el estudioso se ha formado por intuición y análisis formal un concepto claro de lo que el pintor ha querido expresar, en relación con los ideales colectivos o de época y los ideales individuales, recién entonces el estudio analítico de los elementos plásticos puede ser fecundo, porque cada uno de éstos se presentará en su espíritu animado por un sentimiento y sustentado por una idea. Ya no será el estudio frío de las líneas, los planos, los colores, etc., sino el descubrimiento de cómo ellos se han ido adecuando a la idea y al sentimiento del pintor.

Como el estudio de la anatomía humana comienza con el esqueleto,

el de las formas pictóricas comienza con el dibujo, porque éste les otorga su armazón. La observación se dirigirá ante todo al empleo de líneas rectas — horizontales o verticales — como ejes, que indican reposo y serenidad, y al de las oblicuas, que indican movimiento e inquietud;



San Andrés, patrono de los pescadores. Ribera. Siglo XVII. Concepción naturalista sentimental

hacia las líneas rectas o curvas — éstas indican emoción sentimental y sensualidad — como límites de las formas. Cuando la observación es demorada, el estudioso puede descubrir los más inesperados matices de expresión a través de los trazos. Ella le llevará a distinguir también entre el dibujo que se extiende sobre el plano como si fuese una caligrafía y el que indica profundidad mediante las sugerencias del modelado producidas simplemente por el trazo.

(1) Idem.

El análisis estructural de la forma dibujada permitirá establecer dos posibilidades esenciales: o las figuras aparecen encerradas absolutamente entre líneas (dibujo cerrado), respondan ellas a concepciones naturalistas, clásicas o geométristas, o las figuras carecen de límites (dibujo abierto), en cuyo caso es necesario descubrir el dibujo como fina trama por debajo del color o del claroscuro y establecer las maneras cómo ha sido rota la forma, si hay "pasajes" de luz y sombra o de color, si hay trazos sueltos, si es el color mismo el que la dibuja. En ambos casos ha de ser motivo de predominante atención el de las "deformaciones", pues mediante ellas se acentúa lo característico. Las formas clásicas nunca parecen deformadas, aunque sí conformadas según un criterio racional que solamente puede ser humano, porque el pintor huye en ellas de todo lo que sea individual o característico, a diferencia de las acentuaciones barrocas o románticas localizadas precisamente en las deformaciones; sólo las formas naturalistas no parecen ni conformadas ni deformadas, como si ellas respondieran exactamente a la verdad natural, pero esta correspondencia es ilusoria. Claro está, habrá que distinguir además entre la deformación exagerada de los pintores expresionistas (p. ej., el *Greco* o *Van Gogh*); la deformación menos evidente y más lírica de los impresionistas (p. ej., *Monet* o *Reygos*); la deformación con violen-

cia satírica de los caricaturistas (p. ej., *Hogarth* o *Daumier*); la deformación imperceptible de los naturalistas (p. ej., *Ghirlandajo* o *Courbet*), y encontrarle a cada una su justificación emotiva.

No hay pintura que no sea objetivamente estática, pero tampoco hay pintura que no exprese de alguna manera el movimiento. Es necesario descubrirla, bien sea que el movimiento se exprese por el estado de tensión previo a la iniciación del mismo, en las figuras por ejemplo, bien sea por el estado de relajación que se produce cuando termina o por el intento de representar su trayectoria. Resulta imposible aquí ni siquiera ensayar las múltiples posibilidades de expresión del movimiento; sólo cabe destacar, como guía para el investigador, que por estática que parezca una forma siempre hay en ella un indicio de dinamismo. Una adecuada observación le permitirá comprobar que donde hay movimiento, éste se apoya representativamente en el dibujo. Y no hará falta insistir en las múltiples correspondencias emotivas que se pueden deducir de cada una de aquellas posibilidades.

En las pinturas monocromas o que casi parecen serlo, el juego de la luz y de la sombra incide directamente sobre la expresión del trazo, de modo que convendrá en cada caso descubrir las variaciones que el sombreado (plumeado, sombra homogénea, puntos, etc.) establece, en especial a causa de su intensidad



Madame Roulin y su hijo. Van Gogh. Siglo XIX.
Concepción expresionista

(sombra espesa, suave, penumbra, estudio del color, queda otro elemento de expresión dibujística: el etcétera).

Y todavía, antes de comenzar el arabesco, trazo continuado de emo-

ción que el pintor establece uniendo las formas entre sí, independientemente de toda consideración individual de las mismas. Analícese un cuadro de Daumier o de Matisse y se comprenderá cómo hay una línea melódica sostenida que enlaza las imágenes y sirve de esqueleto a falta de una estructura más rigurosa.

5. He de limitarme a señalar muy escuetamente los problemas referentes al estudio del color:

a) Clase de vehículo utilizado: óleo, temple, acuarela, etc., ya que cada procedimiento tiene sus posibilidades propias de expresión.

b) Análisis de los colores puros (saturados) si los hay: establecer cómo están dosificados en el cuadro, si hay o no combinaciones de colores complementarios o si el artista ha intentado otros enlaces, así como las oposiciones entre colores cálidos y fríos.

c) Partiendo de una justa diferenciación entre color y tono, indicar las variaciones tonales que existen en el cuadro, el empleo de los grises en relaciones con los colores puros, el blanco y el negro, y las relaciones de "valores" producidas por aquellas variaciones tonales.

d) Se puede afirmar que en toda pintura, por primitiva o ingenua que parezca, hay representación ilusoria de la profundidad. La investigación ha de ceñirse a los diversos procedimientos para lograrla, teniendo en cuenta los tres que pueden ser considerados básicos: la perspectiva

ingenua, la perspectiva aérea y la perspectiva geométrica. Pero también cobran una extremada importancia, desde el punto de vista interpretativo, los esfuerzos que han realizado pintores de diferentes épocas para evitar la profundidad, de modo que resultará un complemento obligado la investigación de los medios de que se han valido para burlar la objetividad esencial de la pintura.

e) En el estudio del modelado habrá que prestar el mayor interés al papel del trazo y de las sombras como elementos fundamentales de la expresión "en redondo" de las formas, como decía Ingres, al examen de los tonos "hechos" y de los tonos yuxtapuestos, a las relaciones que se establecen entre el tono local y la atmósfera, ya que aquél puede mantenerse en algunos casos o diluirse en la segunda otras veces.

f) Independientemente del papel que desempeñan las sombras en el modelado de las formas, cuando aquéllas se oponen con mayor o menor violencia a las luces, cobran en el claroscuro un papel expresivo autónomo. Será menester estudiar el papel que desempeña el claroscuro como elemento de la composición, anotando en cada caso la dosificación entre luces y sombras, si ellas se resuelven en contrastes o se diluyen en suaves penumbras, si hay una melodía apoyada sobre las primeras o sobre las segundas, etc. Y así como se ha hablado de las sombras dibujadas, corresponderá estudiar las sombras pintadas, las som-

bras reflejadas y los reflejos de luz, bien sea que se hayan obtenido las primeras mediante negros y grises, bien sea con colores y con qué clase

sumen de todas las observaciones anteriores, realizadas aisladamente. Es quizás el más difícil y delicado, no sólo por las infinitas variaciones



Rugby. André Lhote. Siglo XX. Concepción
geometrista

de colores, bien sean que ellas estén opuestas con violencia o que se establezcan "pasajes" — de la luz a la sombra, del objeto al fondo, de los tonos cálidos a los fríos —, los cuales pueden haberse obtenido no sólo por relaciones tonales, sino también por relaciones cromáticas.

6. El estudio de la composición del cuadro surge siempre como re-

que caben, a tenor de las más opuestas concepciones pictóricas, sino por la dificultad de reducirla a leyes, salvo en los períodos clásicos o preclásicos. Únicamente cuando el pintor se propone crear una estructura ordenada de elementos plásticos, la composición cobra singular importancia; entonces se puede descubrir en el cuadro una composición simé-

trica o aproximadamente simétrica — que se revelan en la disposición de los ejes —, o una composición geometrizada por la perspectiva, cuando las formas se adecúan rigurosamente a los trazados reguladores, así como establecer si la composición es rectangular o cuadrangular, octogonal o no, si es triangular o piramidal, circular, esférica o en espiral, aunque en estos tres últimos casos ya se manifieste un evidente deseo de romper los esquemas clásicos demasiado rigurosos. Pero en los períodos barrocos o románticos, cuando el pintor se liberó de las trabas intelectualistas, voluntariamente no compuso sus cuadros de acuerdo con reglas, de modo que el investigador debe tratar de intuir en cada caso los factores emotivos que han determinado la disposición de las formas en el cuadro.

En todos los casos, al estudiar los problemas de composición del cuadro, debe mantener constantemente presente la totalidad de la obra, tratando de encontrar las maneras como se ensamblan en ella las líneas, los planos, los colores, los tonos, los "pasajes", etc. Y no sólo habrá de buscar los principios ordenativos, sino que, además, dará preferente atención a las rupturas, deliberadas o no, de esos mismos principios ordenativos, pues las obras de algunos pintores no se definen de manera afirmativa, sino

de manera negativa por sus violaciones.

7º Esta engorrosa investigación de elementos, quizás cuanto más analítica y minuciosa sea, tanto más puede alejar de la verdadera comprensión de la pintura. El investigador nunca debe creer que con el análisis ha terminado su faena; él no debe servirle más que como un poderoso auxiliar de su intuición emotiva, para apuntalarla, para dar las razones de su existencia, para señalar los posibles errores de enfoque o los posibles engaños, ya que en definitiva, aunque pueda parecer descorazonante al lector demasiado intelectualizado, es con los sentimientos que se estima y se juzga el arte.

El estudio de todos los factores "climáticos", pudiera llamárselos así, es decir, exteriores a la obra misma, a los que he aludido al comienzo de este artículo, así como el de los factores objetivos, técnicos, que intervienen en la factura de aquélla, no quedará totalmente realizado sino cuando el estudioso resume ese conjunto de notas para intentar la expresión del valor simbólico de las formas estudiadas, cuando logra, en definitiva, que las obras realizadas con un material cobren nueva vida, más ordenada y más clara, puesto que responde entonces a un esfuerzo de ordenación, con el material que es propio del historiador y del escritor: la palabra.

ANATOMIA ARTISTICA

por CARLOS ARAGON

Te aconsejo aprender la anatomía de los músculos, tendones y huesos; sin este conocimiento no harás gran cosa, y si dibujas del natural tu modelo carecerá de buenos músculos en el movimiento que buscas, y no tendrás buenos desnudos y no podrás copiar jamás: mejor y más útil será para ti tener en la práctica y en el espíritu la habilidad necesaria.

LEONARDO.

Conceptos fundamentales

LA transformación del hombre comienza allí donde el pulgar modelador de Dios se detiene, permitiendo así la continuación de una obra inconclusa, como si dejara al alma de una de sus criaturas elevarse a El por sus propias fuerzas. Parecería que edificó su cuerpo para que la finitud de la ciencia lo penetre y para que la infinitud del arte lo recree. Penetración y recreación, he ahí la premisa con que el artista ha de salvar la aparente aridez de una materia fundamental en los estudios plásticos.

El estudio de la máquina humana no es sólo la adquisición de un conocimiento más, sino el principio

categorico del equilibrio orgánico en lo estático y funcional, idea que expresamos simbólicamente con la palabra *arquitectura*. La anatomía artística, al superar al conocimiento escolástico, alcanza esencias fundamentales que ayudarán al recreador de formas a aproximarse a la verdad, a su verdad, es decir que cuando las investigaciones en anatomía artística no conducen a soluciones plásticas, el esfuerzo es estéril. Por ello la acción del profesor debe tender a despertar en el alumno la conciencia trascendental de los asuntos que se plantean en la materia, comprendiendo que aquella parte sistematizada, tan cómoda como arbitra-

ria, se pierde las más de las veces en la deficiencia de la memoria; que repetir, es distraer la mente de la especulación intelectual, cohartar las ideas e inmovilizar las manos, malogrando así los factores que conducen a la creación.

El cuerpo humano no puede ser comprendido artísticamente en el cadáver, en el libro o en la lámina, sino en su función vital, en su acción externa o interna, orgánica o psicológica. El actual despedazamiento de los comienzos quizá sea superado y llegará el momento en que la anatomía artística se inicie con nociones más vivas, es decir, con un criterio en que prime el concepto de la unidad indivisible del Hombre. El artista, entonces, no almacenará convencionalismos, sino formas vivas que afirmarán sus representaciones, ora en la construcción naturalista, ora en la idealista y aun en la abstracción de las formas, dado que para transformar la materia es necesario conocerla en su estado formal. Ello nos conduce a la conclusión de que la anatomía artística no reconoce escuelas, ni tendencias, puesto que para que una cosa sea valedera ha de estar construída, y construcción es estructura en función, es decir, anatomía.

En las más avanzadas corrientes modernas, aun en aquellas que bucean en el rigor de la lógica mental o en las flúidas profundidades del subconsciente, rigen elementos anatómicos; como superrealidades en unos y en los otros como estados

larvales. Es que el hombre sólo crea cuando construye, y es ésta la más grande de las enseñanzas de la anatomía: mantener latente en los iniciados el sentido arquitectónico de la Creación.

El Hombre nace de un barro ya perfecto que alumbra a su distante perfección en continuas oscilaciones; pero el alma del artista posee la misma fuerza creadora desde el

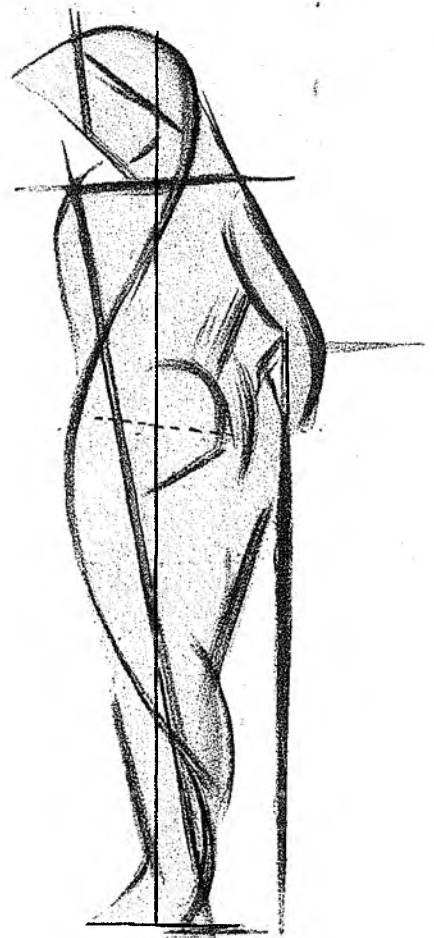


Fig. 1. — Planteo inicial. Gravedad de arabesco lineal

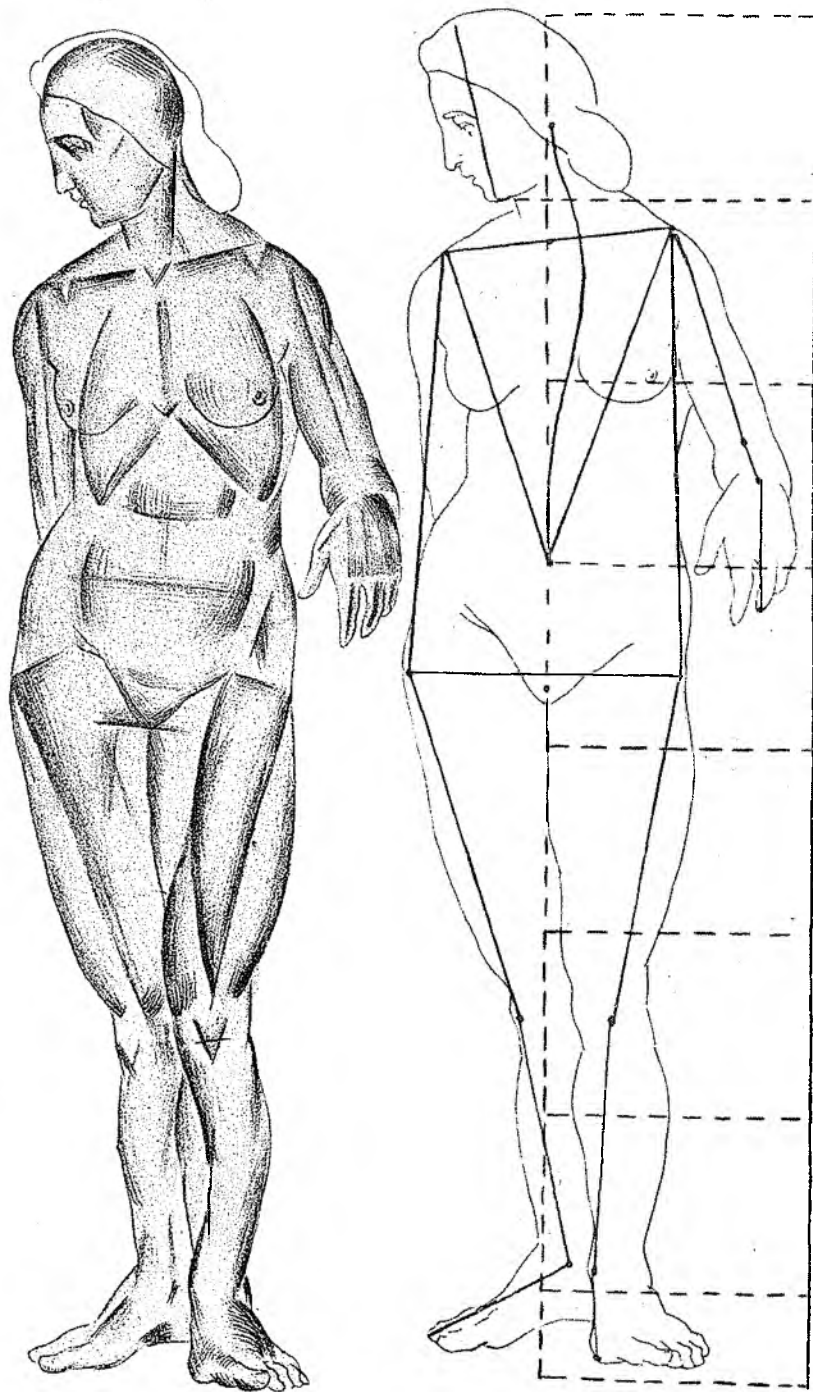


Fig. 2. — Planteo anatómico. Proporción y relación. Volúmenes

fondo tibio de las cavernas y más allá del tiempo recrea para siempre las formas que desaparecen.

Adaptación a las concepciones estéticas

Las tres formas de la evolución plástica: naturalismo, idealismo y abstracción, señalan también el camino para las conclusiones anatómicas de su estudio y de su aplicación.

En el *naturalismo* la anatomía obedece a las apariencias objetivas del modelo, una dependencia aparente de la estructura sobre la servidumbre de la copia. Es el naturalismo la gran escuela del iniciado, donde puede estar o no su producción futura; allí aprende a ver al hombre como es, más allá de la cordedad del realismo ingenuo, condición previa para el ingreso a concepciones de vuelo intelectual; pero el naturalismo alcanza por sí solo, a través de la grandeza de un alma, las cumbres supremas de la expresión humana; bastan la dramática vida cotidiana de un Rembrandt, o la postura noble nimbada de fatalismo ante los hombres y los hechos de un Velázquez, para inmortalizar el cuerpo de una simple mujer de formas vulgares, o el de un modelo paciente que posa para un Hijo del Hombre que agoniza.

Es que el naturalismo no es sólo la cosa ante el espejo, sino ante la

vida, y más aún, ante la vida personal. La personalidad se forja allí, en la lucha con los elementos vitales, donde el artista domina y es dominado en continuo aprendizaje. En el caso del hombre desnudo, el secreto de su armonía psicofísica está en él mismo, y la revelación la halla quien más penetre en él con la constancia de todos los días. Esta es la misión de la anatomía artística, enseñar a ver el Hombre en el modelo, no creando arquetipos, sino comprendiendo seres humanos. El modelo vivo es, pues, el primer material en la cátedra de la materia.

Mas llega un momento, para ciertos temperamentos, en que el modelo vivo no satisface las inquietudes de su sensibilidad y sus representaciones exceden a la lógica orgánica al pretender amoldarla a una idea. Estos intentos son peligrosos, pues sólo un talento robusto es capaz de someter a transformación elementos constituidos sin que éstos pierdan su natural cohesión. Un *Greco* idealiza sus imágenes arrasando cánones, hasta parecer desconocerlos, empero, lo que sucede es que el canon formal ha sido superado — y no negado — por un canon espiritual; la fiebre creadora evoluciona, o mejor dicho revoluciona los órdenes, pero jamás se aparta de ellos. Por eso en las más atrevidas creaciones de artistas de gran talla sentimental, Rodin, pongamos por caso, la medida sigue rigiendo a la obra, y cada impulso de la inspiración denuncia la pro-

fundidad del conocimiento evidenciada en la contracción nerviosa de un músculo o la oportuna presencia de la dureza de un hueso. De ahí que

la inspiración en la construcción de un desnudo para que no caiga en la arbitrariedad de un capricho, ha de respaldarse en el saber anatómico,

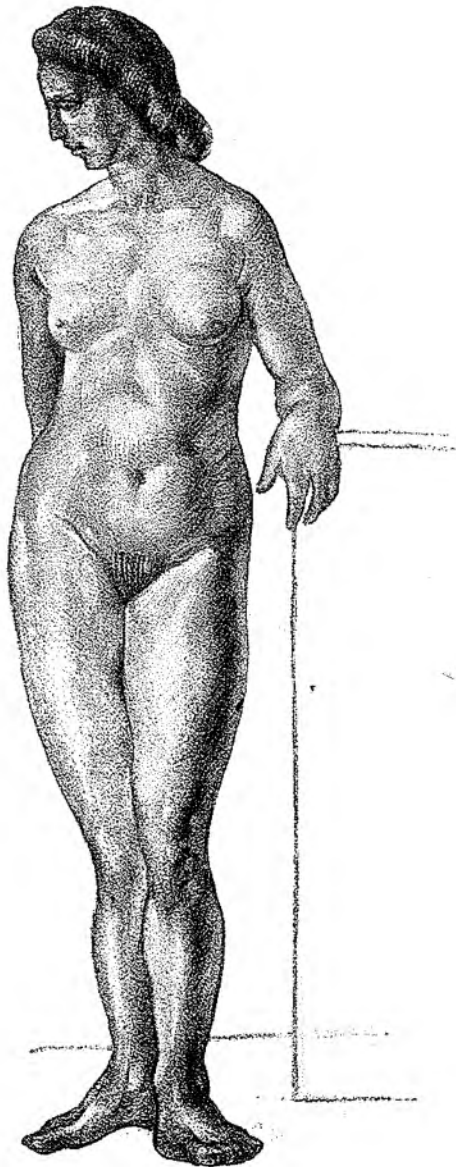


Fig. 3. — Visión sensorial

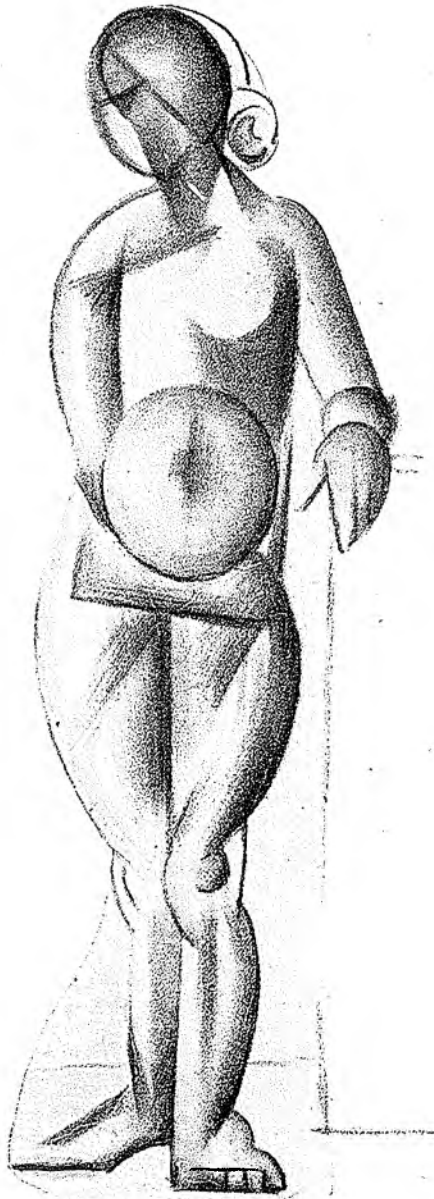


Fig. 4. — Visión mental. Abstracción

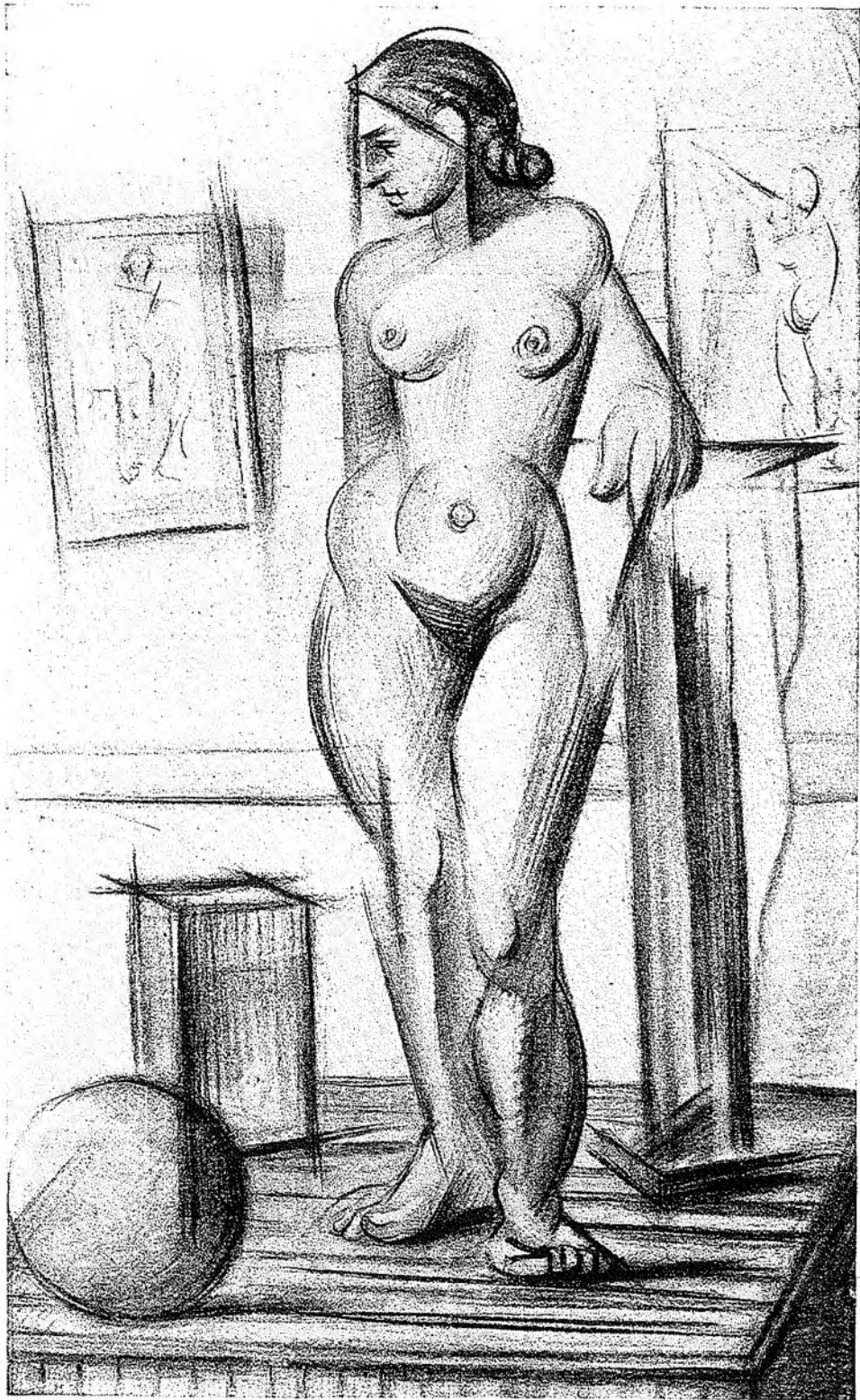


Fig. 5. — Desnudo dentro de un estudio de composición

es decir, en una conciencia estructural.

El *idealismo* en la forma humana es una búsqueda milenaria que oscila entre los llamados de los sentimientos y los de la razón, búsqueda en que caben por lo mismo todos los afanes humanos, de los cuales uno de ellos ha de ocupar lugar especial en el estudio del anatomista, esto es, el desnudo griego. Lección imperecedera de laboriosidad mental hacia un perfeccionamiento físico y espiritual. Los desnudos griegos, en toda su evolución representan claramente la lucha del hombre con su propia forma hasta vencerla, para recrearla. Teoremas hechos estatuas, ideas revestidas en mármol o en bronce con formas de hombre; allí el idealismo ha superado a sus mismos creadores, por eso los atletas y las Venus griegas se nos aparecen sobrehumanos.

Y de esa perfección abrumante el cerebro del artista desea y cree librarse dos mil años después, y alejándose de la apariencia orgánica y sensible se esfuerza en alcanzar una representación que surgiendo de lo incognoscible de la mentalidad crea formas puras, apareciendo el hombre desprovisto de su apariencia biológica, plásticamente puro, su imagen se reduce a expresiones abstractas hasta donde "el sueño de la razón crea monstruos"...

Parecería que en este arte, tan reñido con lo simplemente visual, el estudio de las cosas fuese ocioso, pero el artista sinceramente moder-

no no se equivoca y es consciente de la responsabilidad de su modernismo al construir un desnudo orientándose en las difíciles sendas de la abstracción por las leyes inconmovibles que rigen la morfología humana. Sabe que ese torso que ejecuta es el mismo que se modeló en la prehistoria o en la edad media, que su sensibilidad y que su mentalidad redescubren en aquellas fuentes eternas que la naturaleza ofrece siempre renovadas a su avidez.

La abstracción anatómica sólo puede alcanzarse dominando al cuerpo en su aspecto objetivo y en sus principios geométricos, en el plano y en el espacio, es decir, que en cualquier momento las piezas de ese cuerpo utilizadas a voluntad en la obra de arte, como símbolos de representaciones mentales, por ejemplo, pueden encuadrarse dentro de los preceptos elementales del equilibrio y de la unidad. La abstracción de la forma humana no es simple invención, sino transformación, evolución creadora, donde las leyes se tornan cada vez más severas de guardar, donde se exige una ética plástica que se eleva por encima de los afanes mezquinos de originalidad. En la abstracción, la carne y los huesos dejan de ser tales para aparecer como representaciones mentales de las dimensiones espaciales o de la fuga de la luz y de las sombras. Trabajo cerebral éste producto de la experiencia y de la comprensión última de las cosas.

Ejecución académica

El planteo académico de un desnudo ha de encararse dentro de los aspectos opuestos de la línea; en el rigorismo de la recta y en la elasticidad de las curvas organizadas

reducido a términos geométricos, constituye el aspecto rectilíneo del cuerpo; por él se determinan las relaciones y las proporciones del mismo. En su aspecto de apariencia irregular se presentan todas las direcciones de ejes y diversidad de

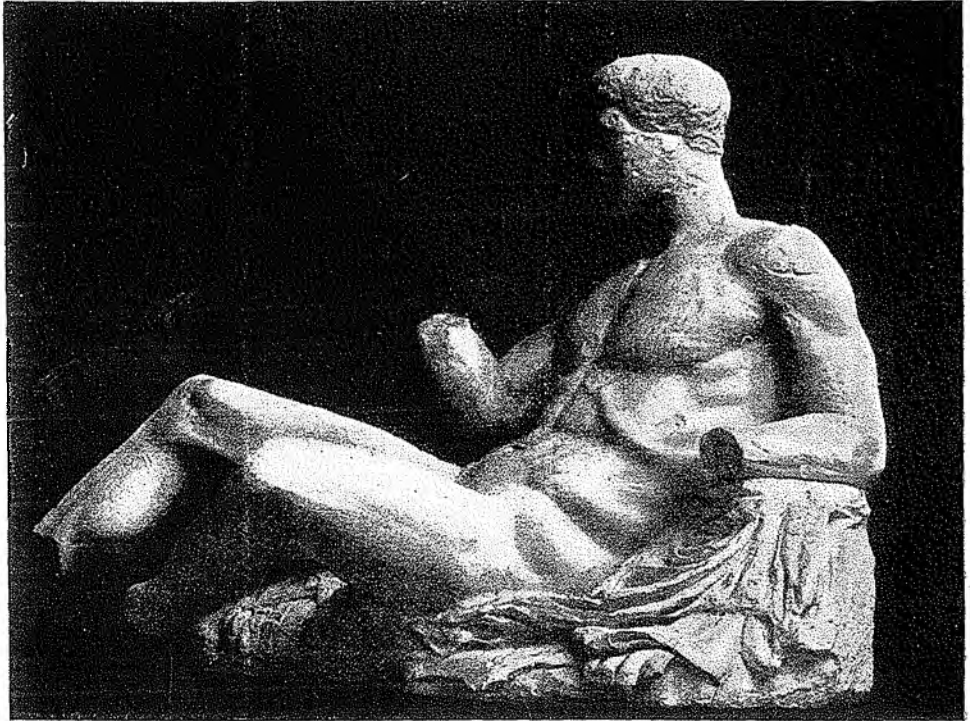


Fig. 6. — FIDIAS. *Dionisos*

bajo las leyes de la gravedad, del equilibrio y del ritmo.

Estos elementos distribuidos en el espacio, es decir, en la sucesión de los planos, se encuentran en el esqueleto, las materias blandas y las envolturas del cuerpo humano.

El esqueleto es un armazón que,

ángulos que puede presentar la máquina humana en acción; los puntos de referencia permanecen inmutables, facilitando así la guía imprescindible en los más arduos problemas. El estudio de ese maravilloso andamiaje deja una inolvidable lección al artista plástico, y es aquella de que nada se improvisa sin un

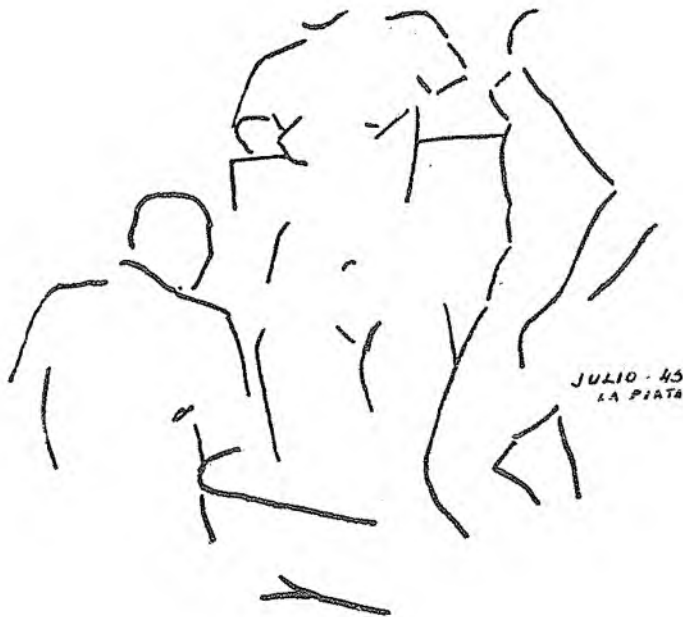


RODIN. — *El Pensador*

principio de ejes directrices y de puntos que se relacionan de continuo en la forma y en el espacio, obediendo a leyes que liberan cuando se sabe acatarlas en su espíritu inmortal.

Las materias blandas cubren al esqueleto, caracterizándose por su ritmo curvilíneo; las masas musculares y las materias grasas son sostenidas y fortalecidas por tendones y aponeurosis en un juego insuperable de cuerdas y fibras nucleadas que se sostienen y se contraen armoniosamente. Así como el esqueleto es el elemento tectónico o estático, las materias blandas constituyen el elemento motor o dinámico. En el equilibrio de estas dos funciones reside el éxito de una buena construcción y principalmente en su adecuada diferenciación; por una parte las columnas erectas del templo y por la otra los componentes que se desenvuelven en torno a ellas

comunicándoles su propio movimiento. Las envolturas y en última instancia la piel, ocultan el mecanismo que parecería no existir. Exaltan las formas que vienen desde adentro buscando la armonía de las rectas con las curvas en una lucha que se resuelve al fin en la elasticidad de una aponeurosis o en la tersura de la piel. Así es como el aspecto físico del hombre desnudo se resuelve en la rítmica oposición de las rectas y de las curvas, en volúmenes cúbicos y esféricos fundiéndose unos en otros y en pequeñas superficies que evolucionan hacia grandes planos, todo ello en un conjunto complejo de formas que se suman para alcanzar la unidad final.



LA COMPOSICION ARTISTICA

por J O S E M E R E D I Z

AL PINTOR ERNESTO RICCIO

EN 1939 fuimos llamados a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, por su entonces director, para dictar la materia que nos sirve de epígrafe a los alumnos del curso superior.

La composición había sido tema de nuestras preocupaciones artísticas y, puedo añadir, cuando en 1926 aparece en París el libro de Matyla Ghika, sobreviene a punto de vulgarización necesaria de su contextura oculta, aun, si se quiere, de ampliación de los conocimientos que le conciernen, pero no inicia a numerosos artistas a quienes el problema incitaba desde tiempo atrás.

En lo que a nosotros se refiere, fué por 1907 cuando el poeta francés Max Jacob nos dijera en con-

versación: "El cuadro, en su equilibrio plástico, es consecuencia del rectángulo que lo limita".

Los lectores, en su hora editorial de revistas francesas de arte, tales como *L'amour de l'art* o *L'Esprit Nouveau*, o el libro de Severini, *Du Cubisme au Classicisme* (1921), por lo menos, dirán que por entonces sabían, se iniciaron o se acucieron por esos problemas, dilucidados también oscuramente, con sentido práctico, como lógicamente debió ser o debe serlo el sistema de composición esotérico en las academias libres de dibujo y pintura parisien- ses, con anterioridad al conflicto de 1914.

Nuestras convicciones quedaron cristalizadas en nuestro libro *La transformación española del "Greco"*

(Madrid, 1930), donde decimos, página 67: "Estos sistemas que tienden a proporcionalizar las masas o siluetas que contenga el cuadro, según los rectángulos proporcionales o armónicos, o de relación única (es necesario que el cuadro tenga una "razón" proporcional constante) en que se divide su superficie, me parecen las circunstancias que impiden apreciar, a menós de un detenido examen, las libertades de dibujo que se han permitido los grandes maestros". Conclusión que hemos tenido el gusto de leer refrendándonos en Funk-Heller, en su libro *Les oeuvres peintes de la Renaissance Italienne: Le nombre d'or* (París, 1932), donde dice, página 54: "La acción de la *Regla de oro* tiende a armonizar el trabajo ya concretado, a fin de que cada parte se encuentre en acorde armónico con su colindante y éstas con el todo; lo cual representa la definición exacta de la "sección dorada". Esta armonización ha consistido con frecuencia en rectificaciones imperceptibles, con objeto de que las masas ópticas, las masas claras y las oscuras, las líneas de separación, los salientes, etc., obedecieran las imposiciones de la *proporcionalidad*".

Fuimos, pues, a la cátedra, con criterio formado en cuanto a la composición se refiere, tanto en el aspecto que en cualquier tratado artístico se encuentra fácilmente, como en ese otro que, no por esotérico, contiene la verdad tradicional

de lo que se entiende por composición plástica. Nuestro criterio provenía de lecturas y de dilucidaciones verbales, no siendo entre éstas las menos importantes aquellas mantenidas, en 1928, con el maestro francés Emilio Bernard, a raíz de las cuales me hiciera éste el presente, con dedicatoria autógrafa, de su libro *L'Esthétique fondamentale et traditionnelle d'après les Maîtres de tous les temps*. Emilio Bernard fué el amigo de Gauguin y de Van Gogh, que le dirigió una serie de cartas tan famosas, por lo menos, como las escritas a su propio hermano Theo. Bernard escribe sobre Cézanne, después de visitarlo en Aix, no mucho antes de su fallecimiento, y es su libro el relato más justo de la personalidad del maestro.

El criterio a que aludimos nos indujo a impartir la materia, para los cuatro cursos, divididos de la siguiente manera: *Primer curso: El color en su condición física*; abarca desde el fenómeno del espectro solar hasta los equilibrios cromáticos asimétricos, dilucidando *las sensaciones, los contrastes y las analogías*. Curso teórico cimentado en Chevreul, Young, Rood, Rosenthal y Oswald, en su libro *Introducción a la ciencia del colorido*. *El segundo curso comprende el aspecto estético y artístico del color*, analizándolo según el contraste simultáneo, trabajo práctico de láminas, que luego permitieran la unidad armónica. En el *tercero* iniciamos el es-

tudio de la *proporcionalidad plástica*, introduciendo en los ámbitos del cuadro la *sección dorada*, deducida desde sus orígenes remotos, o sea desde la comparación de los números clasificados en *definidos e indefinidos*. Establecemos el problema de Pitágoras, que da fuerza de ley a la diagonal, conduciéndonos a la subdivisión de la superficie del cuadro en un número *n* de rectángulos armónicos o proporcionales entre sí, cuyas divisiones nos permiten situar nuestras masas, *refrendadas con ejemplos de las obras pictóricas de épocas fehacientes cualesquiera sean ellas*. Una vez este aspecto de la enseñanza asimilado, *el alumno debe observar la vida cotidiana y componer con ella sus bocetos (dibujos) que la concreten*, trabajos que una vez corregidos y comparados con el aspecto espontáneo educan paulatinamente su sentido de observación personal.

Durante el *cuarto curso* se estudió el *ritmo plástico*, que no ha de confundirse con el arabesco lineal. *El ritmo* es una compensación de tiempo y medida (equilibrio) que transmuta la obra de arte espacial en la de arte temporal. Es un sistema que normalizan las espirales originadas en un mismo punto del cuadro, pun-

to elegido voluntariamente, que fenecce en sus bordes. No olvidemos que un rectángulo es base de una ininterminable serie de figuras de la misma especie, cuya línea envolvente es una espiral; la espiral es, pues, el lugar geométrico proporcional del rectángulo que la encierra. Esta serie de espirales al entrecruzarse nos proporcionan la serie de los elementos de interés del cuadro *según una objetividad creadora*, que no siendo la objetividad directa del natural, le es profundamente concordante y suscita *un nuevo entendimiento de valores*, que robustece la plástica pictórica. Con esta doctrina se coloran los trabajos personales del año precedente y, a más, el alumno ilustra un libro argentino, trabajo que testimonia la enseñanza impartida y la asimilada.

Hemos sintetizado la enseñanza establecida a la manera paulatina de una educación especial, sobre la cual deben coincidir los conocimientos instructivos y culturales del alumno; en lo referente al profesor, éste debe asumir a más el carácter de animador de los esfuerzos incipientes.

NOTA: Se reproduce en estas páginas el dibujo de Emilio Bernard, aparecido en la célebre revista literaria francesa *Mercure de France* (1895), para que se aprecie cuánto le debe también la contemporaneidad, que lo silencia, a sus inquietudes.



EMILIO BERNARD. — *Dibujo*

Camino de una Plástica Argentina

por NESTOR RAUL PICADO (1)

EL estudio de nuestra historia tal como ella fué vivida, carecerá siempre de un contenido que permita abarcar las esferas de su acción —ya sea en el ámbito de lo útil, lo moral, el pensamiento o la belleza—, cuando el juicio histórico se ejercite fragmentariamente o a partir de un determinado momento. Por eso, una historia del arte argentino deberá iluminar resueltamente hasta los más oscuros orígenes, a fin de sorprender su nacimiento y las fuerzas probables que orientaron su desarrollo.

Antes del Descubrimiento y Conquista, vivían en América pueblos que habían logrado un desarrollo cultural que, en muchos casos, superaba en diversas manifestaciones al de los mismos conquistadores.

Por lo que al arte respecta, la existencia de las diversas culturas indígenas ha sido reconocida y clasificada en su geografía y en su dimensión cronológica. Así, siguiendo acaso el rumbo de las antiguas migraciones, hallamos en el pueblo Tolteca la más importante cultura que aparece en el norte, considera-

da también como la más antigua. Sobre la cultura Tolteca, se superpone la azteca o mexicana, además de existir en México otras bien caracterizadas como las de los Totonacas, que dejó esas bellas hachas ceremoniales y esas graciosas cabezas rientes; la de los Tarascas, cuya cerámica de formas antropomorfas y zoomorfas recuerda la del norte del litoral peruano, y la de los zapotecas, que dejó los famosos palacios de Mitla.

Hacia el sur, el Yucatán y Centroamérica, guardan los restos de las culturas maya y maya-quiché, la más brillante sin duda de América. Sus vestigios son tan importantes como numerosos, no obstante hallarse muchas de sus ruinas sepultadas en la espesura de los bosques.

Dejando de lado los aborígenes de las Antillas, sin mayores expresiones artísticas, se encuentran en nuestro camino hacia el sur, los pueblos Chibchas, que ocuparon las costas del noroeste de la América Meridional. Pero no es entre ellos donde encontramos manifestaciones

(1) Profesor de escultura graduado en 1944.

superiores de arte, sino en las tierras del antiguo Perú, en las que se distinguen diversas cultu-



ras no exentas de arduos problemas arqueológicos. Para estudiar su arte se las divide en culturas de la Costa y de la Sierra.

Entre las consideradas de la Costa, se distinguen las artes de Chimu y Nasca; y entre las de la Sierra, Tiahuanaco, Chaví y Recuay, que, como las anteriores, son preincaicas. En tanto que el arte incaico se extiende desde el Ecuador al centro de Chile; hasta donde las armas imperiales llevaron su influencia.

Referente a Tiahuanaco, a cuyas ruinas el profesor Posnasky asigna una antigüedad de más de tres mil años, contó con una zona de influencia que abarcaba desde el territorio de Arizona por el norte, hasta los valles calchaquíes de la Argentina por el sur.

Infortunadamente, el conquistador codicioso secundado por el monje intolerante, no se contenta con someter un pueblo desarmado y pacífico, con trocar su independencia por la esclavitud; quiere también suplantar sus dioses y destruye, por el martillo o por el fuego, toda imagen labrada o pintada, librándola maliciosamente al exterminio, como representación del demonio. Así parece la escultura y la pintura, de las que no quedan sino rastros informes. La arquitectura, más sólida y resistente requiere para su desaparición la acción mancomunada del cataclismo telúrico, de la lluvia y el viento milenarios, y, sobre todo, el furor y la incuria de los hombres.



“Cieza de León, en 1540, alcanza todavía en pie grandes murallas y paredes”.

Con las piedras labradas se construyen iglesias y casas para los habitantes; durante años enteros se transportan los materiales preciosos a la ciudad de La Paz.

El padre Joseph Arriaga, en su *Extirpación de la idolatría en el Perú*, enumera centenares de ídolos, miles de imágenes destruidas, y dice:

“Todo lo que se puede quemar se quema, lo demás se hace pedazos”.

El único trozo de conjunto que se conserva en la actualidad, es el que se denomina la Puerta del Sol. Hemos podido estudiar sus relieves en la copia existente en el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de La Plata. Esta puerta, de reducidas proporciones, no es un motivo de arquitectura sino de ornato, y en tal concepto, no es sino un precioso modelo de decoración estilizada, que no se aparta de las más felices normas consagradas y basta y sobra para atestiguar el genio artístico de Tiahuanaco.

Así, por breve y sintética que sea esta reseña, no podemos prescindir de una obligada referencia a Tiahuanaco, que con Cuzco y México constituyen los tres grandes grupos de arte precolombino, cuya lamentada devastación y prematura ruina si bien no permite apreciar el grandioso resultado alcanzado, por lo menos atestigua que aquellas viejas civilizaciones habían evolucionado noblemente y florecido a la par de las que afirman en la

historia la inteligencia y el sentido estético de los pueblos.

En tanto esto ocurre, el conquistador afirmado en América, reconstruida a la española la arruinada

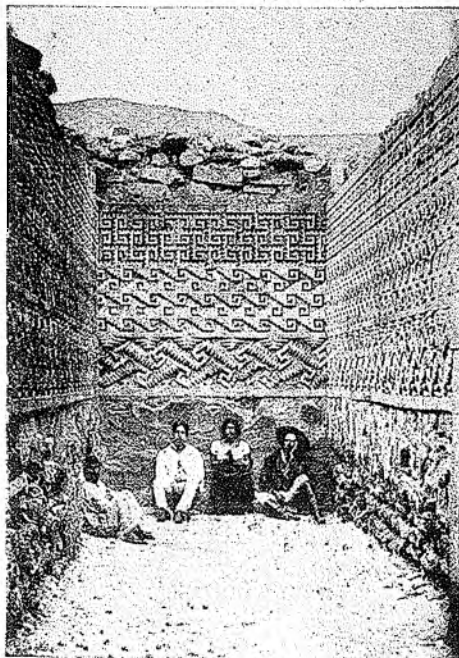


Coatlícue. — Deidad de la tierra

ciudad de México, se extiende sobre ella como sobre Lima y el Cuzco, la solicitud de la metrópoli, pues, que es más fácil prolongar lo existente que crear de la nada, y, sobre todo, porque la fabulosa riqueza en metales y piedras preciosas de aquellos reinos ofrecía un poderoso aliado a la ambición colonizadora.

“En el séquito de Cortés, iba

Rodrigo de Cifuentes, natural de Córdoba, que en 1523 estableció, en unión del monje flamenco Pedro de Gante, la primera escuela de pintura en el Nuevo Mundo. A estos

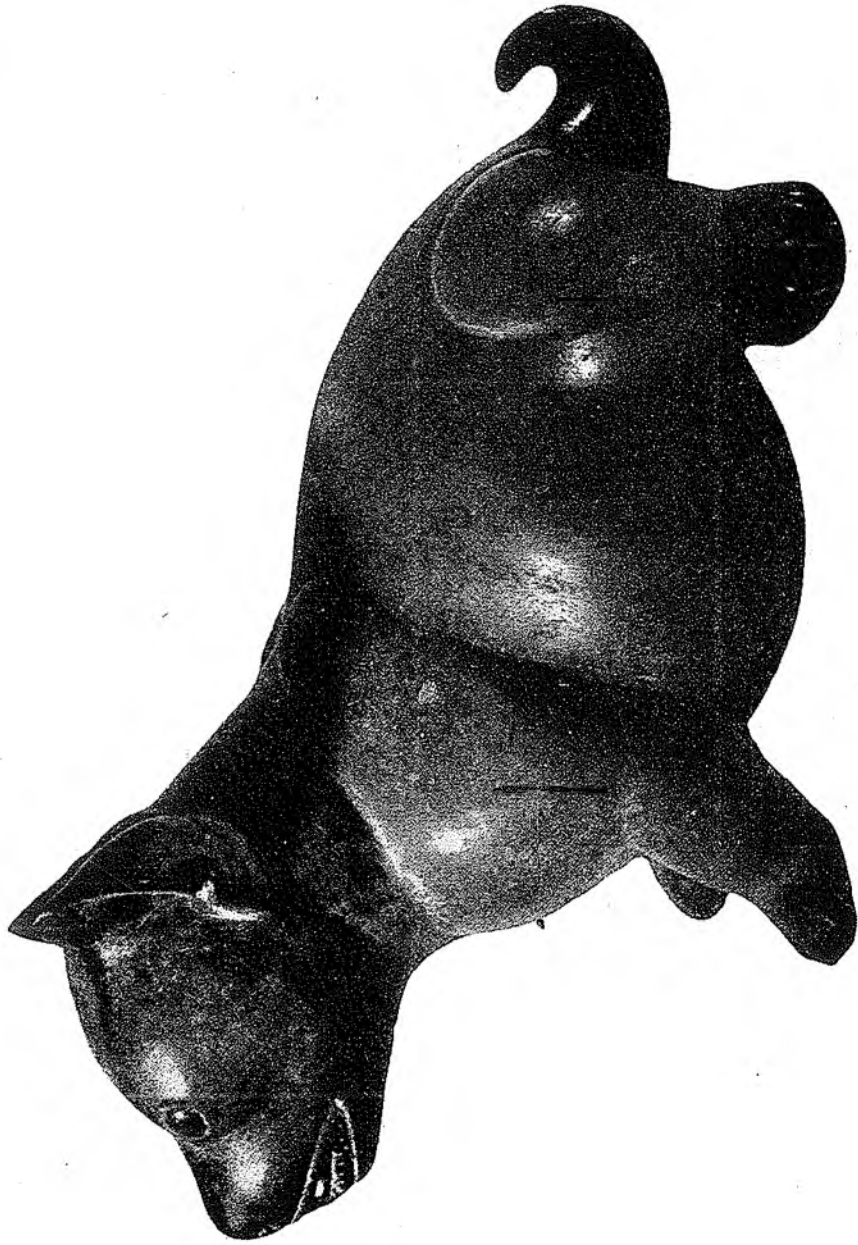


dos siguieron poco después otro español, Andrés Pereyus; Alonso Vázquez, quien con buena doctrina formó después muchos discípulos; Sebastián de Arteaga, español que estudió en Italia, y Baltasar de Echave (1610), natural de Vizcaya, fundador de la escuela de pintores mexicanos. Echave preparó el advenimiento del más popular de los pintores mexicanos, el indio Zapoteca, Miguel Cabrera, que vivió en el siglo xvii”.

Hacia 1783, Carlos III funda en México la Academia de San Carlos,

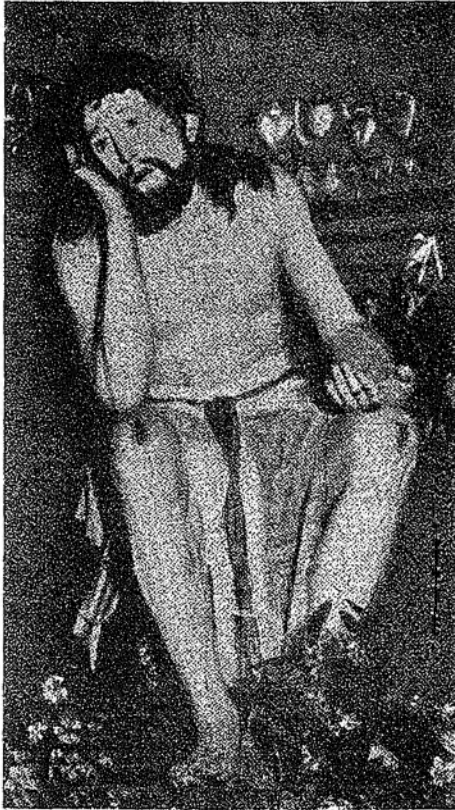
y no sólo existían allí artistas españoles, sino que se hablaba de escuela de pintura mexicana. La Academia da sus frutos. Jimeno, decora la Catedral de México. Sobrado, ejecuta una obra maestra de pintura religiosa, y Ramírez realiza pintura nacional reflejando en el paisaje la naturaleza mexicana.

En Chile, como en la Argentina, es nula la influencia artística de la Colonia, y así vemos cómo en el resumen de los vestigios monumentales de aquellas civilizaciones que ilustraron el pasado de América, la región platense no ha tenido cabida. Demasiado alejada de los focos de Cuzco y Tiahuanaco, apenas llegaron muy atenuadas a los valles calchaquíes las ondas de influencia de la cultura incaica. Anforas y urnas de barro cocido, de forma elegante, vistosamente policromadas; finos tejidos de apretada trama ingeniosamente combinados, con hondo sentido decorativo, ataviando las momias; discos de bronce ornamentados; pedruzcos toscamente labrados; algunas urnas antropomorfas que no alcanzan a la belleza de los vasos peruanos o mexicanos; pequeñas esculturas, tazas y escudillas de barro análogas a las arcaicas de origen griego, es todo cuanto surge del antiguo suelo, donde vivieron libres nuestros antepasados hasta la llegada de los españoles. Lo que más abunda es la urna funeraria, tan semejante a las troyanas en el acentuado arco superciliar del buho, destinada a encerrar los res-



tos de criaturas para impetrar la lluvia.

Otras vastas regiones del inmenso territorio pobladas de verdura, regadas de manantiales, atravesadas



de caudalosos ríos, no han dejado más testimonio de la existencia humana que hachas de piedra, bolas arrojadizas, mientras los calchaquies hicieron florecer en el yermo natal la nobleza del arte.

La modesta Gobernación de Buenos Aires, dependiente del Virreinato del Perú, que recién en 1776 llegó a ser la capital del Virreinato del Río de la Plata, era en realidad,

por un conjunto de razones, la Cenicienta de las colonias españolas.

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado, como el que habitaba Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, del que solamente un grupo tenía noticias de las ideas al través de las gacetas retardadas, hubiera necesitado más que ningún otro, quien se preocupara en despertarlo de su virginidad al amor del arte y la belleza. Pero el abandono era completo.

La Pampa no tenía bosques naturales ni minas de ninguna especie. Sus pastos, no azotados sino mecidos por su propio viento, el pampero, nutricional, vigorizante y fecundo, estaba demasiado a la vista para ofrecer atracción. Abarcada en conjunto, sólo ofrecía soledad y pobreza para el ojo ávido del conquistador. La Argentina constituía un estorbo para la Corona. Estos llanos del indomable Catriel y del rebelde Lautaro constituían un mal negocio para la España dominadora. Ni la escultura ni la pintura prosperan en el Río de la Plata, si exceptuamos las misiones guaraníes, centro casi único de la primera de dichas artes, y de la creación arquitectural de los cabildos. La inmensidad, el indio, la sequía, las alimañas del campo, todo conspiró contra el frágil destino de la ciudad naciente. Pero Buenos Aires "avanzaba como las estrellas, sin prisa pero sin pausa".

Los contados escultores que conocemos proceden de España y Portugal. En la segunda mitad del siglo xvii figura Manuel Couto, autor de un Cristo que se veneraba en la Catedral y un San Miguel que labró para el Fuerte. Casi cien años más tarde apareció otro escultor portugués, Manuel Díaz, y en los últimos años del siglo xviii figura Juan Antonio Gaspar Hernández, primer director de la Academia de Dibujo creada por el Consulado de Buenos Aires. Las esculturas coloniales que se conservan en Buenos Aires proceden en su mayor parte de las misiones guaraníes. De allí era el indio José, que en 1780 talló el Señor de la humildad y la paciencia que existe en la iglesia de la Merced. El indio José, como los maestros atenienses, no tenía apellido.

Así, en estas menguadas condiciones, nace el arte en la República Argentina. Desde entonces hasta nuestros días, así como en materia política y económica, nuestra patria, como un enorme diapasón, ha recogido todas las vibraciones del orbe. Buenos Aires, pulso de la Argentina, pero no medula de la argentinidad, ha centralizado en su conformismo cosmopolita el cultivo de la estética occidental; educados a la europea, con la vista vuelta hacia la metrópoli en el campo y hacia París en la capital, los argentinos, más deseosos de conocer los paisajes de otro suelo que nuestras propias fuentes de belleza, hemos

resultado fértil tierra de trasplante para los brotes de añosas culturas, los narradores de antiguas leyendas. Con menos bríos para entonar las lánguidas canciones de nuestra tierra que la música sincopada, "renga de sentido moral".

Y en ese clima, nuestros artistas han reproducido sin crear. Las raras excepciones surgen adocenadas, faltas de contenido trascendente. Y es que el sentido de lo trascendente se obtiene cuando se sabe lo que se quiere. Dice al respecto Carlos Astrada:

"Para saber qué somos y qué queremos ser, debemos, antes que nada, esforzarnos por indagar y precisar la forma peculiar de existencia del hombre pampeano. Es decir, tenemos que hacer un análisis del ser del hombre argentino, y mediante este análisis inferir el horizonte y la proyección de una metafísica de la Pampa misma. Nuestra tarea, entonces, no es rastrear una génesis ni perfilar un impulso histórico evolutivo, sino iluminar una presencia — o una ausencia —, una intención humana; ver al trasluz de un ser, vale decir, un ademán ontológico con sus raíces telúricas, si las tiene, consignando a su órbita peculiar y con su posible proyección temporal..."

"Más aún que un problema inquietante, es una incisión abierta en nuestro destino en ciernes, el que se siente y se sabe vacilante en la encrucijada de las posibilidades y la decisión. Es una acusosa oportuni-

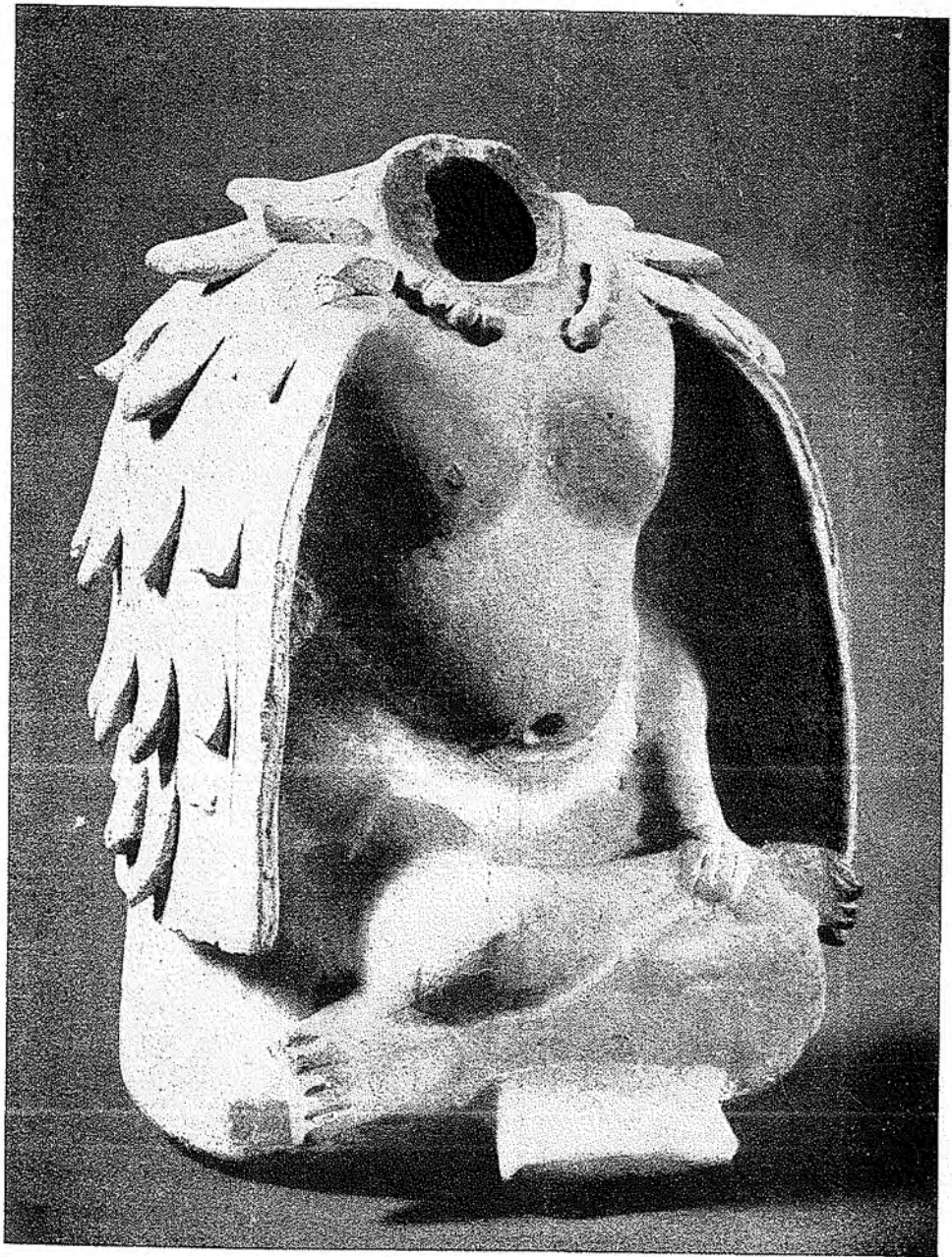


Figura desnuda masculina. — Civilización maya

dad existencial, de la que, según como la afrontemos y absolvamos depende el rumbo de nuestras realizaciones y de todos nuestros contenidos vitales, como asimismo el de las expresiones culturales propias de nuestra humanidad histórica, en trance de acceso a la universalidad”.

Cosa que aun no se han propuesto nuestros artistas y a la que sólo circunstancialmente se han referido nuestros críticos. Porque esa oquedad espiritual está determinada, a nuestro entender, por la carencia de un resorte que no es de detalle en la conformación de sus espíritus: la cultura.

Creemos que los artistas, como la flor del cardo, tienen asignada la función evangélica del sembrador. Pero para siembra tan sutil es menester una conciencia clara de su destino. Y así como la flor del cardo está en función de la pampa que le da vida, el artista argentino debiera estar en comunión con el suelo que le brinda las grandiosas posibilidades de América, nervio del porvenir. Porque, como dice Pérez Aznar en la introducción al folleto publicado por la Universidad de La Plata, al crear el Instituto Iberoamericano, “hay en América una tradición popular que nos aglutina, así como hay una tradición popular que nos divide: una gran parte de la libertad que conquistamos unidos en el empeño de «ser lo que debíamos ser» nos la hicieron malograr nuestro talento

en la copia y el desprecio por el sentido espiritual de nuestros pueblos, savia de toda auténtica cultura: el monstruoso afán de «no ser nada»”.

Creemos que ya está cumplida la etapa de divulgación. Ya existe un pueblo preparado que ha entornado sus ojos frente al mundo y comienza a descubrirse por dentro. Y ese pueblo es el mismo que luchó por nuestra independencia. Es el que vemos en las calles enconado e inquieto por los que trafican su libertad.

Hemos dicho que nuestros artistas no se habían propuesto lo que querían ser, y es evidente. Con frecuencia observamos expresiones artísticas que se afanan en representar tipos que, en definitiva, no patentizan sino en forma individual lo representado. Porque es indudable que un “tipo” no lo constituye de manera alguna la representación de un personaje en forma más o menos fiel, si en él no encontramos reflejados su medio, sus vivencias. Es necesario dejar establecido que lo nacional no es lo anecdótico. No se es pintor nacional porque se ilustre un hecho histórico. Si Fulano estuvo en tal o cual posición cuando ocurrió tal hecho, será cuestión interesante para los fríos buceadores de antiguas escrituras, pero en manera alguna constituirá preocupación para el artista. De los hombres, nos interesan sus vidas y sus enseñanzas.

Nuestros artistas debieran pen-

sar que también son parte integrante de ese pueblo que ha llegado a su adolescencia. Que así como se comienza a descubrir que las bellezas de nuestro suelo pueden ser halagadoramente parangonadas con las del orbe, nuestro acervo histórico, nuestra vastedad continental, pueden, en otro sentido, ser el venero de una nueva expresión estética.

Nuestra poesía, al igual que nuestra música, aunque de muy distinto origen, ya han recogido la savia vigorizante que absorben de

nuestro suelo nutrido. Hoy se puede hablar de una música nacional de igual manera que en materia literaria pudiera hablarse de un nuevo acento. Porque lo nacional está, en suma, en el cielo, en el árbol y en los hombres; como en el sentido profundo de la tierra y de la raza.

Ruskin decía que “un arte nacional que no aspira a un sentido universal, es empresa de menestrales y no de artistas”, y añadía que “todo buen arte es la expresión de un pueblo en su época”.



CORO UNIVERSITARIO DE LA PLATA

por *Emilio Azzarini*

I

VIVIMOS tiempos en que la civilización exige a la casi totalidad de los miembros de la sociedad el cumplimiento de tareas y deberes originados por la convivencia en común, como ser instruirse, educarse, trabajar para subsistir y costearse los estudios, ejercer un empleo u oficio en el comercio o la industria. Todo ello presupone, sin duda, una vasta porción de labor rutinaria, impuesta por la inevitable "tiranía" de la organización de la comunidad humana.

Al margen de las absorbentes actividades cotidianas, "impuestas" y forzosamente "aceptadas", queda siempre, no obstante, un residuo nada despreciable de tiempo, llamado de ocio, que juzgamos de vital importancia para el libre juego de la personalidad.

De cómo emplee este remanente, defínese, con rasgos inconfundibles, el individuo. En esos instantes, emancipado y sin ataduras, puede variar de ocupación y volcarse al logro de los más íntimos deseos. Es el fuero de la personalidad, imperio imponderable reservado a lo

puramente vocacional y desinteresado.

En ese territorio, nada le constriñe; todo es voluntario y auténtico. Incluso el poder creador, que muchas veces dormita confuso entre la maraña de las obligaciones rutinarias, se desenvuelve en forma franca y espontánea y se trasmuta en faenas adicionales, que suelen convertirse en raíz y sal de la existencia.

El profesor E. D'Evry, catedrático del Trinity College de Londres, en una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1931, sostenía que en la abrumadora mayoría de los seres, cuanto hay en sus vidas de verdaderamente personal, manifiéstase tan sólo en los momentos de ocio. De cómo se usen esas horas de descanso depende el éxito o el fracaso de cada individualidad. Y añadía: "Si se ha cultivado el sentido de la belleza, si el arte se encuentra allí en una u otra de sus encarnaciones, hará las veces de ángel tutelar y esos instantes de ocio serán otros tantos motivos de dicha y de progreso personal".

Conviene señalar que no aborda-

remos el cautivante problema de la doble vocación tal como se muestra en los casos excepcionales de un Goethe o de un Leonardo, figuras estelares del género humano, donde ciencia y arte se hallan genialmente, hermanados. La cuestión es muchísimo más general: aludimos al ocio productivo.

Tal labor distractiva es capital para el futuro desarrollo de la personalidad. Al respecto, nada más aleccionador que recurrir a los ejemplos que brinda la vida artística en el curso de todos los tiempos.

Recordemos, en especial, algunos testimonios extraídos de la historia de la música.

Borodin, el gran compositor eslavo — autor de tantos bellos trozos mundialmente conocidos —, era médico de profesión, especializado en bioquímica (1). Sus investigaciones comparadas entre los pigmentos respiratorios de las plantas y el de los animales, echaron los cimientos a las modernas concepciones sobre intercambio gaseoso en los seres vivientes. No obstante, cuando los colegas le reprochaban sus producciones en el campo del arte sonoro, que según ellos le apartaban inconvenientemente de las labores científicas, solía responderles en tono “indulgente” que componía música como “distracción dominguera”.

César Cui — integrante con el anterior del famoso grupo de “afi-

cionados” conocidos universalmente con el mote de los “cinco” (2) — era ingeniero. Su tratado sobre *Teoría de las fortificaciones*, es clásico en la materia. Al escuchar la fascinante *Oriental*, ¿quién evoca al científico? Sin embargo, la obra fué compuesta en los ratos desocupados que le consentían las tareas habituales de profesor de fortificaciones en la Academia Militar de San Petersburgo, de cuya labor obtenía el sustento diario (3).

Al hablar de estos asuntos, impensadamente enfrentamos un aspecto fundamental de la vida contemporánea y que preocupa tan hondo a todas aquellas personas

(2) Balakireff, Musorgsky, Rimski-Korsakov, Borodin y Cui. Cuando este famoso grupo hizo irrupción en el escenario musical ruso, las gentes entendidas se mofaban de sus pretensiones artísticas. Llevar al arte sonoro erudito trozos extraídos del cancionero popular era una osadía imperdonable.

A. Habets — en la *Revue de Belgique*, de marzo de 1885 — manifiesta que hallándose en San Petersburgo tuvo una gran decepción. Aprovechando esa feliz circunstancia, quería entrar en conocimiento directo con la nueva escuela musical rusa, de la cual mucho se hablaba ya en el resto de Europa. Grande fué la sorpresa al comprobar que allí casi se la desconocía. En realidad, los “entendidos” y los profesionales menoscababan a este grupo de universitarios y militares, a quienes consideraban como vulgares diletantes. Y refiriéndose a las obras de tan celebrados compositores, cuenta que un conocido aficionado le manifestó: “Estas obras no están traducidas ni al francés ni al alemán; y no lo serán jamás. Por otra parte, no vale la pena de que lo sean nunca”. Y transcribe al respecto un párrafo de una carta de Liszt dirigida a la condesa E. de Mercy-Argenteau, que dice textualmente: “A este propósito recuerdo una frase desconcertante que en 1833 me dijo el Gran Duque Miguel: “Cuando quiero castigar a mis oficiales, los envío a las representaciones de las óperas de Glinka”. No se olvide que Glinka es calificado por los cinco grandes como el padre de la nueva escuela musical rusa y que ellos con orgullo se consideraban sus continuadores y legítimos herederos.”

(3) La música ejerce un gran poder de atracción en los hombres de ciencia, influenciando incluso sus concepciones filosóficas del mundo. Recordemos a Kepler. El famoso matemático en *Armonías del universo* (1619), desenvuelve, en impresionante mezcla, las tres leyes fundamentales de la astronomía moderna, parejamente con otras teorías extravagantes relativas al orden universal. Kepler considera que los planetas son guiados por ángeles, formando en el cielo un conjunto coral, en el cual Saturno y Júpiter ofician de bajos, Marte de tenor, Venus de contralto y Mercurio de falsete.

(1) La tumba de Borodin es singular y significativa. En ella figuran inscriptas las fórmulas químicas de los principales compuestos orgánicos que descubrió y también los temas fundamentales de las obras musicales que compuso.

que dedican sus afanes al porvenir de la juventud.

Se trata, en esencia, del problema de la organización del ocio, únicas horas de que dispone el hombre coetáneo para convertirse libre y espontáneamente en ser culto.

Además, ¿cómo huir del hastío y de la deformación que en la sociedad moderna crea la especialización y la centuplicada división del trabajo? ¿Cómo escapar al tedio producido por la necesaria e inevitable unilateralidad que plantea la creciente "standardización" de la vida?

El alcohol y la cocaína son también formas de escape; mas no fortalecen, sino que debilitan y degeneran. Y es evidente que sólo condiciones desesperadas de vida exigen formas desesperadas de evasión. El hombre sano escapa a sus problemas diarios en forma sana: en la música, el deporte, el *camping*, etc., y vuelve renovado a sus tareas (1).

Y este derecho al ocio debe tener tanto valor universal como el derecho al reposo.

En Inglaterra los nuevos proyectos de ley de educación atienden de modo preferente al aspecto social de la vida juvenil, que consiste en echar mano a los ratos de ocio para

(1) Los lineamientos generales de los diversos proyectos de reformas comprenden, por lo común, cuatro puntos capitales. El cuarto dice textualmente: "Gran variedad de actividades para el ocio: artísticas, científicas, constructivas, contemplativas, recreativas, etc., que animarán y fomentarán en todos el tratar de buscar, y, finalmente, encontrar verdaderos intereses con que llenar el tiempo, ahora y en el futuro".

la formación cultural y la elevación espiritual de la misma (2).

La cultura no puede ser obligatoria; ni imponerse por decretos. Es problema que compete, en gran medida, a la esfera de lo personal; pero puede y debe ser alentada y amparada.

Hasta ahora, tanto el Estado como la Universidad o la familia, sólo se han comedido a vigilar y atender las tareas que señalan los horarios especiales destinados a las labores escolares y académicas. Nadie se ha preocupado orgánicamente en ofrecer a los jóvenes oportunidades y lugares, como clubes, teatros, coros, centros musicales, etc., que les permitan por iniciativa propia, utilizar condignamente sus ratos de ocio, con propósitos de llegar a ser hombres realmente cultos.

Comparado con otros sectores de la población, los jóvenes universitarios son seres privilegiados. Tienen la ventaja de desarrollarse en un

(2) En la biografía escrita por Adolfo Regli, intitulada *Los Mayos — pionners de la medicina moderna y verdaderos revolucionarios de la cirugía —*, leemos los conceptos que transcribimos relativos a estos tres hermanos geniales:

"Amantes de la música, proporcionaron los medios para conciertos públicos y construyeron un pabellón de música en un parque. Trajeron a Rochester, un verano, artistas de la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, y pagaron parte de los gastos.

"El placer que la música producía al doctor Charlie era tan intenso que instaló un órgano en su casa y aprendió a ejecutar bastante cuando tenía más de cincuenta años.

"Una de las últimas obras que los hermanos dieron a Rochester fué la donación del hermoso "Auditorio Cívico Mayo", construido con la suma de 450.000 dólares".

Y al referirse a las improbas labores que tenían que realizar diariamente en el terreno de la medicina, añade a continuación: "Una rutina tan agotadora resultaría excesiva, probablemente, para un hombre de ciudad, sujeto a obligaciones y a un ritmo de vida diferente; pero los Mayos, además de encontrar alegría y felicidad en su profesión, sabían descansar."

medio cultivado y de formarse en un ambiente intelectual superior. Se hallan en contacto más o menos inmediato e íntimo, con todas las magnas corrientes del pensamiento. Pueden, si se lo proponen, estudiar las grandes ideas generales del arte y de cada arte en particular. Tienen, además, la posibilidad de cimentar sus estudios especializados sobre una formación más o menos completa, es decir, sobre el sólido sustento de las culturas universal y nacional (1).

Racionalmente nadie puede exigir que, de buenas a primeras, los jóvenes tomen un arco o un pincel y se lancen a la conquista de lauros artísticos como un Kreisler o un Rafael. Mucho ganan ya al interesarse por las artes.

Alguien sostendrá que los jóvenes no deben distraerse; que han de vivir prendidos a sus tareas espe-

cíficas como la ostra al peñasco. En respuesta a ese modo de pensar, nos permitimos citar unas pocas palabras de Ramón y Cajal — el gran histólogo español — tomadas del famoso libro *Reglas y consejos sobre investigación científica*, quien al referirse a la selección de los colaboradores en la labor de investigación, dice textualmente: "Harto merecedores de predilección serán aquellos un tanto indómitos, desdeñosos de ocupar un alto puesto jerárquico, insensibles al estímulo de la vanidad, que dotados de rica e inquieta fantasía, gastan el sobrante de su actividad en la literatura, el dibujo, la filosofía y todos los deportes del espíritu y del cuerpo. Para quienes los siguen de lejos, parece como si se dispersan o disipan cuando en realidad se encauzan y fortalecen; corazones generosos, poetas a ratos, románticos siempre, estos hombres distraídos poseen dos cualidades de que se suele sacar gran partido: desdén por el lucro y las altas posiciones y espíritu caballeresco enamorado de altos ideales, y no será raro verlos, cansados de laborar sin provecho, en súplica de consejos, de trabajo y de un tema de estudio".

Pero en lo que a nosotros respecta, más significativo que las anteriores consideraciones, es un ejemplo vivo ofrecido por la juventud argentina: nos referimos al coro universitario, creación libre y espontánea del mundo estudiantil platense.

(1) Don Manuel Bartolomé Cosío — ilustre maestro — al inaugurar las misiones pedagógicas implantadas por la República ibérica, expresó: "Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matriculas, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas... Porque el Gobierno de la República, que nos envía, nos ha dicho que vengamos, ante todo, a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis porque estáis siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden y porque nadie hasta ahora ha venido a enseñaroslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirnos. Y nosotros quisiéramos alegraros. Esta escuela recreativa es para todos: chicos y grandes, hombres y mujeres; pero principalmente para los grandes, para los que se pasan la vida en el trabajo, para los que nunca fueron a la escuela y para los que no han vuelto a ella desde niños, lo cual constituye una grave injusticia, ya que los mozos y los viejos de las ciudades, por modestos que sean, tienen ocasiones fáciles de seguir aprendiendo toda la vida y también divirtiéndose, porque están en medio de otros hombres que saben más que ellos, porque viven en sociedades de enseñanza, porque todo lo tienen a mano, porque la instrucción y las diversiones se le entran sin quererlo por ojos y oídos, porque hasta los escaparates de las tiendas se convierten allí en diversión y enseñanza."

Quienes pretenden conocer las modalidades de nuestra masa estudiantosa y no tienen fe en el espíritu creador de la juventud, han califi-

francamente carnavalesco, constituía una fugaz expresión del canto colectivo estudiantil. En las arterias principales de la ciudad podía con-



El famoso compositor brasileño Héctor Villa-Lobos, con los integrantes del coro universitario

cado al acontecimiento de milagroso.

No hay tal cosa. Mas como quiera que ello sea, nos trae a la memoria un juicio de un distinguidísimo humanista europeo, emitido no hace aún mucho tiempo, quien nos expresó su asombro al comprobar que la juventud argentina no cantara.

En realidad, tan cautivante manifestación de la gente moza asumía antes entre nosotros carácter esporádico, por lo general coincidente con el Día del Estudiante. La "farándula" universitaria, de corte

templarse entonces la pintoresca caravana, que pasaba entonando trozos triviales y de innegable mal gusto.

Algunos rasgos de ingenio permitían, a veces, desentrañar la raíz escéptica del bullicioso espectáculo. El descreimiento y la incultura, aunque enmascarados, calaban hondo en el alma del adolescente. Mencionemos, al azar, el carretón de los alumnos de Veterinaria, tirado por lentos y pesados bueyes, que al avanzar por el asfalto a fuerza de picana, ostentaba un gran cartel

en el que se leía: "La ciencia en marcha".

El momento no daba para más.

Los poetas — sensibles antenas de la historia — recogían el tono esencial de la época: un hondo "sentir escéptico y una postura esquiva y pasiva frente a la realidad. Ripa Alberdi — vate universitario — en una hermosa poesía dedicada a la clásica festividad estudiantil, afirma:

Un poco más de farsa prolonga el dulce
[engaño.

.....
Todos hemos gozado, todos hemos reído.
Hemos visto a los hombres haciendo de
[muñecos,
iluminar la vida por medio de embelecos
para dar a las almas un momento de ol-
[vido (1).

Hasta fecha muy reciente, el formar parte de una organización coral exponía al ridículo. Tan peregrino concepto primaba aún en ambientes en apariencia cultos. Sólo personas de edad osaban desafiar al medio y prodigaban sus desvelos a entidades orfeónicas, que, en el mejor de los casos, sólo inspiraban general indiferencia. No ha faltado quien,

(1) Como ejemplo de opinión contraria a la de Ramón y Cajal, citemos la de otro científico español, médico también, el doctor Giménez Díaz, quien en el tomo IV de sus *Lecciones de patología médica*, dice: "Irán ustedes a medios donde les dirán 'no estudie usted tanto que se va a matar, ¿por qué no sale a despejarse?' ¡Como si los hombres debiéramos despejarnos nunca! Hemos nacido para no despejarnos: el hombre que se despeja está perdido".

Al respecto recordaremos un hecho curioso que le ocurrió a Samuel F. Morse, inventor del telégrafo. Testimonió un caso típico de hipertrofia clínica y de limitación mental.

El ilustre físico cultivaba el arte en los ratos desocupados, y era un eminente pintor.

Cierta día le pidió a un médico que contemplara uno de sus cuadros, en el cual representaba a un hombre agonizando.

—¿Qué opina usted? — le preguntó Morse.

—Paludismo — contestó el distinguido galeno, luego de haber observado con atención el lienzo.

en intencionados versos, puntualizara el hecho (2):

Juntos por el mismo desdén de la fama,
estos seres cantan un canto común.

Se han envejecido comentando el drama,
pero no consiguen descansar aún.

Quizá en otro tiempo fueron conocidos
o representaron un papel exiguo;
y hoy sin voz, sin nombre, se ven con-

[fundidos
como los retratos de un álbum antiguo.

Al final del acto, tan lerdos concurren
que se ve que cantan por obligación;
repiten las palabras y después que abu-
[rren,
se alejan zumbando como un moscardón.

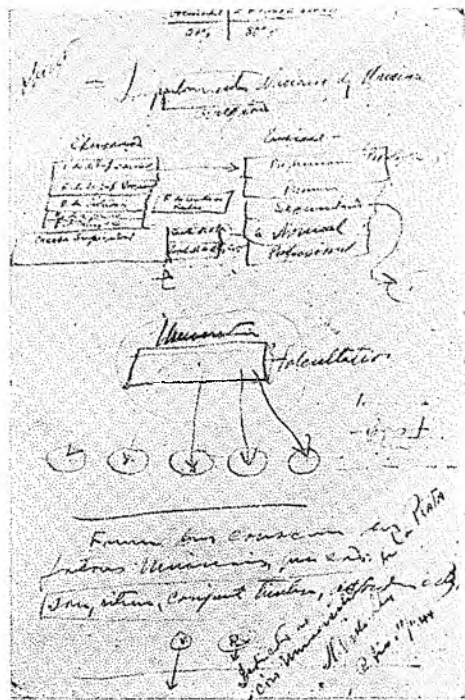
En Europa y en Estados Unidos (3) la tradición coral tiene hondas raíces populares y tales actividades se aprecian de modo distinto. En Rusia, en plena época zarista, el pueblo de San Petersburgo costeó por suscripción pública un monumento fúnebre a la memoria de un corista que daba notas excepcionalmente profundas, de verdadero contrabajo humano.

Hay que reconocer que en el país durante los últimos años este estado de cosas ha variado un poco. Una distinguida solista del teatro Colón de Buenos Aires, al presentarse por pura coincidencia un ensayo del Coro universitario platense,

(2) Henríquez Ureña, en la semblanza publicada en el tomo I de las *Obras* de Ripa Alberdi, al comentar precisamente esta poesía, anotaba: "Ocasión hubo, sin embargo, en que salió de su retiro para cantar, arrastrado por sus compañeros, la canción estrepitosa de la multitud juvenil. Y nunca compuso mejor canción. En el meditabundo poeta del reposo musical se escondía el maestro de los nobles coros populares." Estas palabras de Ureña, escritas en 1926, encierran un presagio: una generación estudiantil enuncia un anhelo y otra lo realiza.

(3) Pedro Miguel Obligado: *El Coro*.

llena de asombro por lo desacostumbrado del espectáculo y luego de pasear atentamente la mirada por el conjunto, como queriendo



convencerse que enfrentaba una realidad, no pudo reprimirse y exclamó: "¡Y son todos jóvenes!"

El juicio fué formulado en marzo de 1944, a los tres años escasos de iniciado el proceso que culmina luego en la creación del actual Coro universitario.

Vale la pena recordarlo.

En julio de 1941, se presentó en La Plata el conjunto vocal del Yale Glee Club, constituido por unos 50 estudiantes de la Universidad del mismo nombre.

La audición se realizó en el tea-

tro Argentino. A pesar de la movilización que efectuaron la Federación Universitaria y los Centros estudiantiles, como asimismo a pesar de la intervención de las propias autoridades de la Universidad, el espectáculo financieramente resultó un fracaso. Los coros no interesaban. La asistencia del público demasiado discreta. En La Plata el monto de las ventas de localidades fué inferior, con mucho, al de todas las otras ciudades del país. Unos pocos centenares de pesos ⁽¹⁾.

(1) Poco antes del estallido del actual conflicto bélico, el doctor Rex Crawford — profesor de Sociología de la Universidad de Filadelfia —, nos decía que los coros universitarios en Estados Unidos se cuentan por centenares. Y añadía que las orquestas integradas por alumnos de las casas de altos estudios excedían el millar, al punto que podía afirmar que el número de universitarios que practicaban música sobrepasaba al de los deportistas. El mismo formaba parte de un conjunto coral integrado exclusivamente por profesores de aquella casa de enseñanza, que solían reunirse los sábados para cantar. Nótese que todo este interesante movimiento artístico estudiantil y académico se inicia y extiende a partir de la crisis económica del año 1930, que como se sabe conmovió hondamente a la sociedad norteamericana.

El movimiento ha adquirido tal amplitud que los mejores músicos estadounidenses componen piezas para estos conjuntos de aficionados. Héctor Villa-Lobos nos manifestó, pocos días antes de emprender su último viaje a aquel país del norte, que llevaba una obra especialmente escrita para el coro estudiantil de la Universidad de Yale.

Según referencias que tenemos, más cerca de nosotros, en Chile, fuera de los coros estudiantiles que actúan en las diversas universidades de la nación hermana, existe un coro de ingenieros dirigido por un profesor de la Facultad de Ingeniería de la Universidad central de Santiago.

El doctor Marshall Bartholomew, director del mencionado conjunto, no se llevó, nos consta, buena impresión de la visita. Ello no obstó para que en el año 1943, en carta dirigida al coro platense, manifestara: "Ha sido gran satisfacción para mí enterarme que han organizado el Coro Universitario como resultado de la visita del Yale Glee Club en 1941. El ejemplar del folleto *Primera jira al interior del país*, el cual muestra que el Coro cuenta ya en sus filas con más de 100 estudiantes y que han llevado ustedes a efecto la primera jira artística por la Argentina, es la mejor prueba del notable éxito alcanzado por esa organización. Y, añadía: "Permítanme aprovechar esta oportunidad para felicitar calurosamente al Coro Universitario de La Plata, en nombre del Yale Glee Club, deseándole continuados éxitos a esa organización y anhelo que en un futuro no lejano podamos elevar unidas nuestras voces."

Hecho curioso: no obstante las circunstancias aparentemente adversas, La Plata funda el primer coro de universitarios argentinos.

No obstante, por aquella época y coincidiendo con la visita del Coro de Yale, el Centro de Estudiantes de Ingeniería se hallaba

La calidad artística de la audición ofrecida por los norteamericanos, impresionó a varios miembros de la *troupe* citada y se les ocurrió



El coro universitario actuando en el teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires, 1944

empeñado en la formación de una *troupe*.

¿Quién no ha oído hablar alguna vez de las *troupes* estudiantiles? Estos conjuntos aportan también su nota musical; pero siempre en “tono menor” y como en “false-te” (1).

(1) Las *troupes* son instituciones típicas de la vida estudiantil platense. Algunas de ellas, como la K-RA-Q, de medicina, vienen actuando continuamente desde hace más de 15 años.

adosarle a la misma un conjunto vocal similar.

Con tal objeto, se abrió un registro de aspirantes. Se consiguió reunir un grupo de jóvenes — hoy muchos de ellos ya profesionales—. Sobrepasaba apenas el número de veinte y de todo pelo y linaje vocal. La gran mayoría sin ninguna clase de conocimientos relacionados con el arte sonoro. Había grados real-

mente inverosímiles de amusicalidad y de antimusicalidad (1).

Pronto, en agosto de 1941, se iniciaron los ensayos.

Al poco tiempo, fué posible contar con los consejos y la colaboración —tan desinteresada siempre— del maestro Rodolfo Kubik (2).

El coro de Estudiantes de Ingeniería sólo llegó a ofrecer una única audición pública el 25 de octubre del mismo año, con motivo del torneo atlético realizado entre los alumnos de la Facultad y los cadetes de la Escuela Naval Militar de Río Santiago.

La obra estaba destinada, sin

(1) La siguiente anécdota evidencia con qué capital humano se contaba para iniciar la labor artística.

Un excelente muchacho, hoy ingeniero, que poseía conocimientos musicales —tocaba el violín—, se encargó de la clasificación de las voces. No podía hablarse aún de selección, ni de cosa que se le pareciera.

Le pregunta a un futuro corista:

—Y vos, ¿qué voz tenés?

—Yo más bien ronca —le contesta el interrogado, queriendo referirse a grave.

Recordemos otro hecho ilustrativo: cuando fuimos a visitar al maestro Kubik por primera vez, aquel buen muchacho recién se dió cuenta que había comenzado mal: el registro central correspondiente a las voces masculinas lo ubicó en el piano una octava más aguda que la real. Y, por supuesto, notaba que las cosas no andaban del todo bien. El maestro Kubik le aclaró el problema.

(2) Rodolfo Kubik nació en Pola, entonces perteneciente al ex imperio austrohúngaro, en el año 1901. Inició sus estudios musicales como autodidacto. Luego los continuó, con gran brillo en el Real Conservatorio Tartini, de Trieste, bajo la dirección del profesor Illesberg, discípulo a su vez del célebre maestro Martucci y del no menos renombrado Torchi.

A poco de concluir sus estudios, en 1921, obtuvo el primer premio y medalla de oro en un concurso coral en que intervinieron elevado número de conjuntos; y poco después, en 1925, fué honrado con igual recompensa en otro certamen de idéntica naturaleza.

Desde los dieciocho años de edad, el maestro Kubik organiza masas corales.

Ha realizado, además, numerosas y valiosísimas armonizaciones del cancionero autóctono argentino y americano, elevando al canto y a la música populares a una categoría superior, lo que le ha valido el elogio de músicos de renombre mundial, como Franco Alfano, Tulio Serafin, Arturo Toscanini, Lauritz Melchior y Héctor Villa-Lobos.

Además es destacado compositor, instrumentador, director de orquesta, enseñante e instrumentista, concidiendo perfectamente su naturaleza con el calificativo de músico nato que en repetidas oportunidades se le ha asignado.

duda, a adquirir mucho mayor vuelo.

La presencia de Kubik, distinguido artista, de origen y mentalidad europea, determinó todo el futuro desarrollo del movimiento coral en el ambiente universitario de La Plata.

Al llegar a la Argentina, en 1928, preocupóse en trabajos en el género musical de sus preferencias. Son incontables las entidades orfeónicas que lleva fundadas entre nosotros. Sólo la recia personalidad de Kubik pudo haber persistido en tan ruda labor. Para imponerse debió luchar con grandes dificultades y toda clase de incomprendiones. Recordemos que nuestro país carece de sólida tradición coral. Pero una cosa cierta puede afirmarse, que para él constituye el más elevado timbre de honor: desde su llegada al país la práctica coral ha cobrado gran impulso. La gran capacidad de trabajo, los hondos conocimientos musicales y el desinterés que demostró atesorar el maestro Kubik, hizo vislumbrar, casi de inmediato, las proyecciones que asumiría una masa coral de magnitud, en la cual no sólo podrían participar los alumnos de una sola dependencia, sino de toda la Universidad.

El nuevo planteamiento creó algunas dificultades. Fué necesario vencer las resistencias por el criterio localista y el celo corporativo de varios miembros, a quienes lastimaba la desaparición del Coro de Ingeniería.

Pero al comenzar el año 1942, se obtuvo felizmente el asentimiento del Centro de estudiantes respectivo, que continuó prestando su apo-

primer coro de universitarios argentinos.

La juventud del país comenzaba, pues, a cantar. "Algunos espíritus



Coro universitario de La Plata y Coro Polifónico de alumnas de la Escuela Normal Rural de Angol (Chile).
Presentación conjunta en el teatro Argentino de La Plata, 1944

yo financiero. En seguida se invitó a varios alumnos de los otros institutos y facultades a engrosar las filas del conjunto. Desde ese momento quedaba, de hecho, fundado el actual Coro Universitario de La Plata.

Y unos pocos meses después, el 19 de septiembre de 1942, en los albores de la primavera y con motivo del Día del Estudiante, La Plata tuvo oportunidad de contemplar atónita un espectáculo inusitado, de nueva significación artística y cultural: la presentación inicial del

alborozados saludaron el acontecimiento efusivamente. Y la eclosión del novel organismo que de modo tan pujante irrumpía en la escena musical de la nación, concitaba el comentario consagratorio de la "estupenda revelación".

Hasta aquí los primeros pasos del Coro. En un próximo artículo expondremos los fines artísticos y los fundamentos de la organización y todos los otros problemas relacionados con su existencia y con la misión que se propone realizar.

LA CANCIÓN DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

por ELSA B. DATTOLI

EN todos los países de elevada cultura existe una evidente preocupación por las enseñanzas y prácticas artísticas, como la música, el canto, la declamación y la danza. A pesar de sus pocos años, nuestro país no se ha mostrado indiferente a las manifestaciones de índole artística, lo que constituye un digno exponente de su vasta cultura, y merced a su carácter cosmopolita ha ido absorbiendo en el transcurso de los años y asimilando provechosamente las distintas modalidades e inclinaciones estéticas que iban surgiendo a medida que nuevas corrientes se expandían por nuestro suelo.

Es que todas esas actividades que expresan la belleza, estimulan en el espíritu humano una sensible tendencia a la perfección y principalmente en el individuo joven que aun está en trance de ser educado. Así el canto, por ejemplo, mediante ideas nobles e imágenes bellas que despierta su letra y juntamente con el ritmo melodioso de la música, ahoga las penas y produce alegrías, sofoca el desaliento y arrastra al optimismo, purifica los sentimientos apasionados, induce al culto de la naturaleza, hincha el espíritu de la

noble aspiración a lo bueno y a lo hermoso. Por ello aparece ya en épocas muy remotas. En la antigua Grecia existían cantadores y cantatrices considerados notables en su arte. Los griegos calificaban de ignorante a toda persona que no supiese cantar. Los acontecimientos de la historia de este país fueron transmitidos, según Aristóteles, por medio del canto. También cantaban en sus ceremonias, ya sean religiosas o fúnebres, los chinos, egipcios, hebreos e indios. En Roma tuvieron un gran valor los cantos anacreónicos y en la España Goda se dió al canto suma importancia, y más aún cuando los árabes dominaron el suelo español, se ocuparon en difundir en su mayor amplitud la música como así también el canto, a punto tal que se crearon escuelas en esas tierras y fueron protegidas por los reyes árabes.

Lo mismo en las épocas primitivas que en las que le siguieron, la canción fué la expresión más ingenua de la índole del pueblo, de su modo de vivir y de sentir. No es una obra frívola la canción. El poeta canta, es decir, poetiza un afecto, una idea moral, un sentimiento colectivo; el músico, se ha dicho, expresa en so-

Canção de la Escuela de Bellas Artes

Letra de José R. Domínguez Música de Gilardo Gilardi

Marchal y jocundo

Piano

Canto

mf
 A source mos to - dos can - tan - do can - tan - do las al - mas her - chu - das de a -
 So - mos un en - sue - ño gi - ran - do gi - ran - do un ju - bi - lo im - men - so que a -

Canto

p
 - ro sa - lu - sión tiem - plo de lo ver - de de la pri - ma - ve - ra, me lo - di - a
 lien - ta a vi - vir na - da a - pa - ga ri - a nues - tra a - sio - so bri - o, ju - ga de es - pe -

Canto

mf
 de a - guas nues - tro co - ra - zón Ver - gel de co - lo - res cre - an nues - tros sue - ños vi -
 ran. O - ras ha - cia el por - ve - nur Ya sto - dos sa - be - mos que el ca - mi - ño es lar - go pu -

Canto

- vi - mos se - ñen - tos de a - zul cla - ri - dad - pas - tra - les her - ma - nos e - bri - jos de fu -
 jan - tea - ve - ba - to se - ra - nues - tra a - fan - las men - tes go - zo - sas so - bre el li - brea -

Canto

mf
 tu - ro fe - xi - vos a man - tes de la e - ter - ni - dad A - la - do, li - ge - ro ue - la
 mi - go fiel a las lec - cio - nes que los li - bros dan

Canto

nues - tros pi - ri - tu, an - he lan - do siem - pre más mas i lu - sión a - ni - lar a -

Canto

ru - ba can - tan - do can - tan - do has - ta las es - tre - llas - en rai - da a cen - sión

Avancemos todos cantando, cantando,
las almas henchidas de airosa ilusión;
tiemblo de lo verde de la primavera,
melodía de aguas nuestro corazón.

Vergel de colores crean nuestros sueños,
vivimos sedientos de azul claridad;
astrales hermanos ebrios de futuro,
férvidos amantes de la eternidad.

Alado, ligero vuela nuestro espíritu,
anhelando siempre más, más ilusión;
arriba, arriba cantando, cantando,
hasta las estrellas en rauda ascensión.

(CORO)

Somos un sueño girando, girando,
un júbilo inmenso que alienta a vivir;
nada apagaría nuestro ansioso brío,
fuga de esperanzas hacia el porvenir.

Ya todos sabemos que el camino es largo,
pujante arrebató será nuestro afán;
las mentes gozosas sobre el libro amigo,
fiel a las lecciones que los libros dan.

(CORO)

Alado, ligero vuela nuestro espíritu,
anhelando siempre más, más ilusión;
arriba, arriba cantando, cantando,
hasta las estrellas en rauda ascensión.

Letra de: JOSÉ R. DESTÉFANO.

Música de: GILARDO GILARDI.

nidos el pensamiento del poeta; la voz humana da animación y energía con sus acentos; la canción aparece puesta al servicio del amor y la patria, alimentando el entusiasmo por la libertad o encendiendo las almas en el fuego de las virtudes heroicas. Se ha considerado que el principal título de la gloria de Moore se vincula a sus *Melodías Irlandesas*; las melodías de Burns son populares en Escocia, y Goethe y Schiller no han desdeñado el renombre de cancioneros. Los brasileños tienen sus *modinhas*; los peruanos sus yaravíes, tiernos y melancólicos. El yaraví, la vidalita, el triste, expresiones del alma popular, magníficas de sentimiento que conmueven nuestras fibras más íntimas, transformaron el arte.

Echeverría quería que el canto popular se cantase, y de ahí proviene seguramente, según Rojas, la afición de Echeverría por el octosílabo y por la guitarra, de cuyas cuerdas hacía brotar admirables arpeggios y que le diera prestigio entre los gauchos de la campaña de Buenos Aires.

El hombre ha cantado siempre y canta durante toda su vida. Pero es curioso observar cómo existe especial predisposición por hacer de la práctica del canto una exclusividad de la escuela primaria. Con menor intensidad se realiza esta enseñanza en la secundaria y decrece notablemente en el ciclo superior.

Por ello, animado de un alto propósito el ex presidente de nuestra alta casa de estudios, ingeniero Castiñeiras, expresó en cierta oportunidad que era necesario crear canciones que caracterizaran las distintas disciplinas que se enseñan en la Universidad. Haciéndose eco de esta brillante sugestión, el entonces interventor en la Escuela de Bellas Artes, doctor Juan E. Cassani, pensó que la misma podía ser dotada de una canción propia. Con tal motivo resolvió solicitar al ex profesor de la institución don José R. Destéfano, que pusiese letra a la canción cuya música sería compuesta por el maestro Gilardo Gilardi, actual director de la escuela. Con vivo agrado y entusiasmo llevaron a cabo esa gustosa tarea los profesores nombrados y tuvieron entonces los jóvenes que estudian las bellas artes una canción de vuelo musical gracioso y juvenil, estimulante del optimismo y de la acción.

Una canción estudiantil siempre resulta agradable y substituye al impulso de gritar que sienten los grupos jóvenes cuando desean expresar sus sentimientos. No constituye solamente una expresión de alegría y una manifestación espiritual, sino que también sus efectos morales son de una importancia incalculable. Alguien ha dicho con razón: "Como el agua cava la piedra, cantando la idea moral ahonda, a golpe de armonía en la conciencia de la juventud y orienta sus actividades."

ESCUELA DE BELLAS ARTES

INSCRIPCION 1945

<i>Cursos superiores</i>	Argentinos 71	Provincia de Buenos Aires 49	
		Capital Federal 15	
		Córdoba 1	
		Entre Ríos 2	
		Santiago del Estero 2	
	Extranjeros 4	Catamarca 1	
		Misiones 1	
		Brasil 1	
		Bolivia 1	
		España 1	
Francia 1			
<i>Profesores de dibujo</i>	Argentinos 127	Provincia de Buenos Aires 108	
		Capital Federal 8	
		Santa Fe 1	
		Córdoba 2	
		Corrientes 1	
		San Juan 3	
		Salta 1	
		La Pampa 2	
		Chubut 1	
		Extranjeros 5	Chile 1
España 1			
Italia 2			
Polonia 1			
<i>Cursos nocturnos para obreros y empleados</i>	Argentinos 178	Provincia de Buenos Aires 132	
		Capital Federal 21	
		Santa Fe 12	
		Córdoba 6	
		Entre Ríos 1	
		Mendoza 1	
		Jujuy 1	
		Río Negro 1	
		La Pampa 1	
		Extranjeros 21	España 11
Italia 9			
Polonia 1			
<i>Extensión universitaria</i>	Argentinos 185	Provincia de Buenos Aires 160	
		Capital Federal 13	
		Córdoba 9	
		La Rioja 5	
		Misiones 1	
		La Pampa 1	
		Chubut 1	
		Los Andes 1	
		Extranjeros 12	Chile 1
			Bolivia 1
Perú 1			
España 2			
Italia 3			
Francia 2			
Alemania 1			
Polonia 1			
Checoslovaquia 1			

