



# IMAGEN

Nº 3

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



Octubre de 1946  
LA PLATA

11 E. 5 / 1949  
B

# I M A G E N

N° 3

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)

N° Entrada..... 1949-10-01  
Sig. Topográfica..... 10-01-01  
Inv. Estado.....

Sig. top.  
H7 (10)  
E3  
3  
N° de ent.  
16867

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

**INTERVENTOR:** Dr. Orestes E. Adorni.

**SECRETARIO de la Intervención:** Dr. Diego J. J. Martínez.

# S U M A R I O

|  | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| María Isabel Curubeto Godoy, compositora, por <i>Gilardo Gilardi</i> . . . . . | 5           |
| Pintores del Brasil. E. Bianco, por <i>Rodolfo Franco</i> . . . . .            | 21          |
| Reflexiones, por <i>Georges Braque</i> . . . . .                               | 25          |
| Reflexiones sobre las artes plásticas, por <i>Jorge Romero Brest</i> . . . . . | 27          |
| El Croquis, por <i>Carlos Aragón</i> . . . . .                                 | 30          |
| En torno de la pureza musical, por <i>Tobías Bonesatti</i> . . . . .           | 38          |
| Reflejos de la Cátedra. La Exposición de Alumnos . . . . .                     | 41          |
| Actividad de los Graduados . . . . .   | 48          |
| Leonardo y su Código Estético, por <i>Alfredo E. Roland</i> . . . . .          | 52          |
| El Paisaje, por <i>Mane Bernardo</i> . . . . .                                 | 64          |
| ¿Qué es el Prerrafaelismo? . . . . .   | 68          |



# 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", César Sforza (int.); "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; **AYUDANTES DE CATEDRA:** Irene Herrero, Néstor R. Picado (int.) y Raúl Bongiorno. b) Cursos superiores: (Música): "Armonía", Carlos López Buchardo; "Canto individual", Brigida Frías de López Buchardo; "Canto (individual y coral)", Aquiles Zacaria; "Composición" y "Contrapunto", Gilardo Gilardi; "Conjunto de cámara y orquestal", Adolfo Morpurgo; "Historia de la música" y "Metodología especial", Tobias Bonessatti (int.); "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", Julio Gazarri; "Dibujo cartográfico", Alejandro Buchonville; "Dibujo" (cursos nocturnos). Rufino A. Ogando, Victor J. B. Martínez, Manuel Penido, Otto L. Martínez (int.), Osvaldo H. Ramírez Gronda (int.), Carlos Aragón (int.) y Pedro Sánchez Comendador (int.); "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", Fausto I. Toranzos; "Geometría aplicada", Rufino A. Ogando; "Historia del arte", Jorge Romero Brest; "Perspectiva" y "Descriptiva", Ricardo Gabricci (inter.).

# MARIA ISABEL CURUBETO GODOY, compositora

(a propósito del estreno de "Pablo y Virginia")

por Gilardo Gilardi



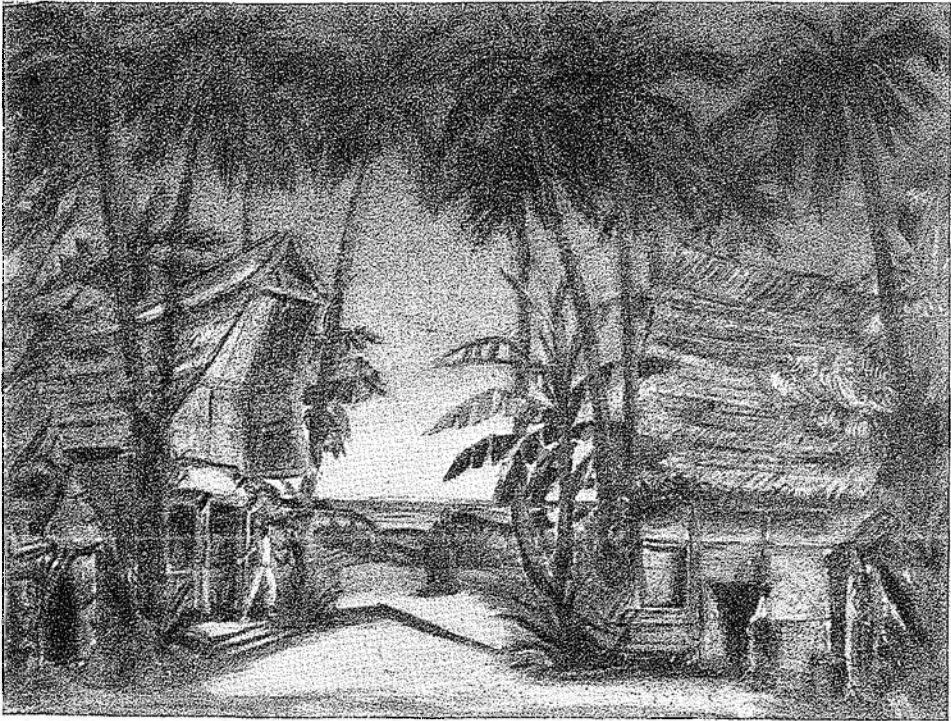
Al iniciarse las actividades artísticas de la temporada, los aficionados a la música se vieron agitados por un movimiento de curiosidad. En el concurso que anualmente organiza la Intendencia Municipal de Buenos Aires en estímulo de la producción musical, el jurado respectivo se había pronunciado a favor de una "ópera" compuesta por una mujer argentina. Hasta ahora, el público afecto a las manifestaciones de orden estético se consideraba suficientemente informado respecto a la esforzada labor que viene realizando la mujer en nuestro país. En la rama musical, ve florecer los nombres de mujeres cuya destacada actuación en el profesionalismo docente, en las salas de concierto, en las tablas del teatro lírico y coreográfico, se encomia dentro y fuera de los límites patrios, y advierte la madurez de los frutos cultivados por un ponderable grupo de compositoras. No escapa a la observación de los filarmónicos que buena parte de esas composiciones musicales se vienen elaborando según los cánones formales y abarcan todos los géneros comprendidos en la terminología clásica: música de cámara, sinfónica y teatral. Comprueba también con singular complacencia, cómo poco a poco algunas obras nacionales se van incluyendo en los programas y son interpretadas por prestigiosos artistas del país y del extranjero.

A través de repetidas audiciones de innumerables canciones escolares y de cámara de acreditados valores; de sonatas, tríos, cuartetos; de sendos poemas sinfónicos; *suites* y *ballets*, la producción musical femenina alcanza una honorable concepción, aun en aquellos sectores donde esas manifestaciones del arte autóctono se acogen con sospechosa prevención.

El hecho novedoso de que una dama argentina adquiriese por concurso el derecho de ocupar el escenario del teatro Colón, con una ópera en tres actos, despertó en el ambiente curiosidad rayana en expectación. Planteóse un interrogante respecto a las posibilidades técnicas e intelectuales

tuales de una representante del llamado sexo "débil" en el trance de componer una obra teatral de género lírico, considerado entre los más difíciles y riesgosos, y en el cual más de una vez fracasaron los más conspicuos autores del sexo opuesto. Aun cuando la compositora contara en su haber el honor de compartir con los maestros Gaito y Boero la misión de realizar los comentarios musicales de algunas tragedias griegas escritas por el profesor Leopoldo Longhi de la Universidad Nacional de La Plata, las cuales fueron representadas en nuestro teatro principal, en un ciclo patrocinado por esa alta casa de estudios, no era para muchos antecedente bastante para franquearle las puertas del templo mayor del arte lírico en Sudamérica. La expectativa suscitada llegó a comprometer en cierto modo el aval de quienes suscribían el fallo del jurado.

Hoy, que la obra ha subido a escena, logrando lisonjero éxito en el sentir de los espectadores melómanos y en el juicio de la crítica periodística, cumple a quien escribe estas líneas, en su carácter de miembro de la comisión de músicos, que propiciara en el certamen municipal la elección de la ópera *Pablo y Virginia*, compuesta por la señorita María Isabel



Decorado para el acto I, por Germen Geipi



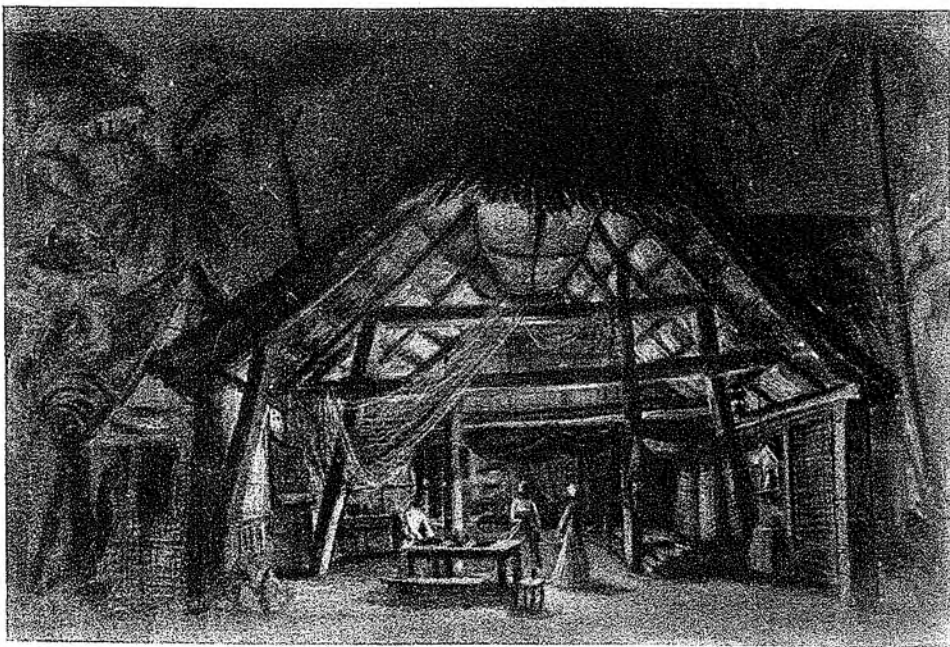
Curubeto Godoy, manifestar públicamente las razones causales de la decisión mayoritaria de aquel tribunal artístico.

La maestra María Isabel Curubeto Godoy, perteneciente a una distinguida familia sanjuanina, realizó sus primeros estudios musicales en la ciudad de Córdoba, y luego, con motivo de que su señor padre — funcionario diplomático — pasara a desempeñar un cargo en Italia, completó su educación artística en aquel país, frecuentando los cursos del Real Conservatorio de Milán, de Roma.

Actuó como niña prodigio en los círculos aristocráticos e intelectuales, adquiriendo en tales ambientes señoriales los medios formativos de su múltiple personalidad, cultivando, además de la música — su arte predilecto —, la poesía, la pintura y el modelado, impregnándose de esa espiritualidad versátil, espontánea y lírica, tan característica de la idiosincrasia de los italianos.

Al volver a esta, su tierra natal, ingresó de inmediato en nuestra Escuela de Bellas Artes, recién fundada por iniciativa del entonces presidente de la Universidad, doctor Benito Nazar Anchorena. Asumió el desempeño de las dos cátedras de piano, que hasta el presente funcionan a su cargo. Mucho da de lo suyo en el ejercicio de la docencia, y el alumnado que frecuenta sus clases asimila de buen grado sus enseñanzas. Pero de vez en cuando su estro creativo la aparta del teclado profesional y la conduce hacia el papel pautado, en el que consigna las ideas musicales representativas de los sentimientos anímicos circunscriptos en la esfera de su mundo imaginativo.

Distanciada de los bandos partidistas en puja por tal o cual tendencia u orientación estética, esquiva a los avances innovadores de los advenedizos, se mantiene fiel a los principios de la enseñanza de Sgambati — eximio compositor y director de orquesta —, que fuera su maestro. Escribe con pulcritud y buen gusto valiéndose de los medios técnicos proporcionados por las teorías armónicas clasicistas, fundadas en el concepto de la unidad tonal, clara y definida. Las complejidades del atonalismo discordante y anfibológico no se avienen a su discurso musical, suasorio y expresivo. Empero, no concuerda con su maestro en el género de composición. Aquél componía preferentemente música de cámara y de iglesia; sinfonías y piezas de arte menor, hoy injustamente arrumbadas en los archivos; ella, aunque lleva compuestas muchas piezas para piano, canto e instrumentos y haya incursionado en el campo impresionista con unos cuadros sinfónicos “inspirados” en las obras pictóricas de Gramajo Gutiérrez (*Los promesantes de la Virgen*); del Padre Butler (*Paisaje*),



Decorado para el acto II, por Germen Gelpi



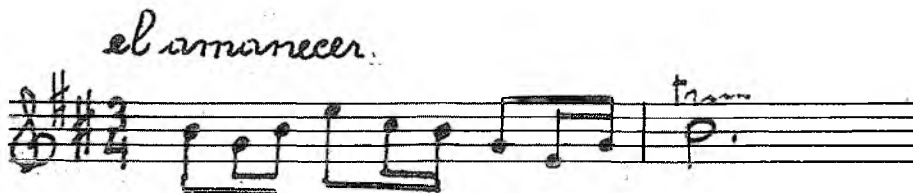
Decorado para el acto III, por Germen Gelpi

y de Thibón de Libian (*El hechizo de la fuente*), posee una vocación irresistible por la música teatral.

En esto nos parece advertir un complejo psíquico. La maestra María Isabel Curubeto Godoy vive recatadamente, lejos del mundanal ruido; en serena actitud de comprensiva tolerancia de lo que pasa a su vera. De pronto, impelida por esa fuerza arcana, inspiradora de los artistas de raza, abre las compuertas de contención y deja desbordar la corriente temperamental en la exteriorización cantarina de la ópera convencional. Entonces, en el momento más terrible de la última contienda armada, en acción morigeradora, propia de una hermana de caridad, que con sus rezos anhelara contrarrestar la furia devastadora de los beligerantes; que con sus cánticos pretendiera amortiguar el estrépito de las bombas explosivas; que con sus palabras de humilde mansedumbre pretendiera apaciguar a los turbulentos, recurre a la composición de un drama lírico de significación simbólica en su aparente simplicidad. La ingenua novela de Bernardino de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia*, sirve al doble propósito que "la mueve y la hace andar", como diría el poeta florentino.

En contraste violento opone a la vida bullanguera y desorbitada de las caóticas ciudades modernas, la rústica placidez de una aldea africana del siglo pasado. A los equívocos amoríos de las "boîtes" y de los "dancings", el candoroso idilio al aire libre de dos aldeanos adolescentes. Con lenguaje musical claro, preciso y espontáneo, aunque no original, María Isabel Curubeto Godoy, siguiendo las normas de los más hábiles operistas italianos, Verdi y Puccini, se dirige al espectador con un recurso de éxito infalible: la sinceridad.

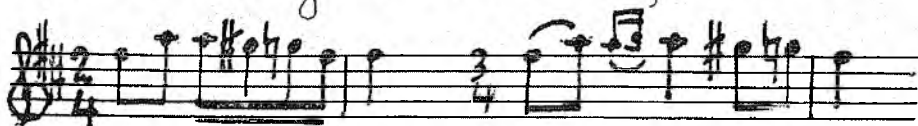
Pocos compases a cargo de flautas, oboes, clarinetes y fagotes preceden al alzar del telón. En la escena aparece un frondoso jardín tropical. Es el amanecer.



El despertar del día se anuncia con trinos y gorjeos de pájaros; a lo lejos, el mar y el horizonte arrebolado. La cabaña de Pablo está frente a la de Virginia. Un ritmo ágil y alegre anima la entrada de Pablo, ansioso por ver a Virginia, a quien despierta, llamando a su ventana.

Pronto acude la compañera a unirse en la sinfonía canora de la floresta.

### Motivo inicial y su desarrollo apasionado



El tema "scherzoso" sostiene el diálogo de los jóvenes amigos con habilidosa soltura.



De lejos se escucha una especie de salmodia: es el canto quejumbroso de los esclavos negros:

La tierra bebe lágrimas  
la tierra sangre bebe.  
Dura es la vida... Leve  
la muerte nos será.

Llegan los esclavos con sus cargas. Virginia se condeule: los hace reposar, ofreciéndoles un refrigerio. Luego aquéllos retoman el lento caminar y se alejan repitiendo la monótona canturía.

### Canto de los esclavos

A musical score for a two-part setting of a slave song. The top part is a vocal line in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The bottom part is a piano accompaniment in bass clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The lyrics are written between the staves. The lyrics are: "La tierra bebe lágrimas la tierra sangre bebe dura es la vida". The music is monotonous and repetitive. There are some handwritten annotations above the notes, including a 'p' and a '4'.

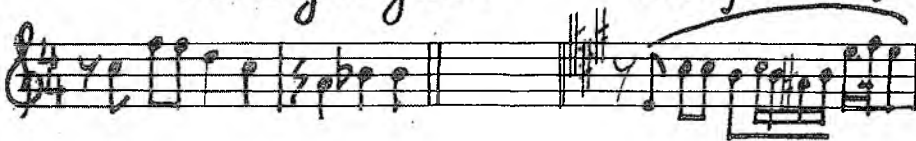
Este episodio coral resulta de buen efecto. Los despreocupados jovencuelos reinician su gárrulo coloquio. Con la aparición de las dos madres — de Pablo y de Virginia — y la de dos sirvientes de color,

*Las dos madres con sus hijos*



se desarrolla una escena que culmina acertadamente con una plegaria que los seis personajes, arrodillados, cantan a "capella". Al retirarse las progenitoras y los dos negritos, Pablo y Virginia reanudan gozosamente la conversación embargados por la emoción de la dicha de sentirse hermanados en un sentimiento de esperanzada felicidad.

*Duo de Pablo y Virginia ----- se transforma en:*



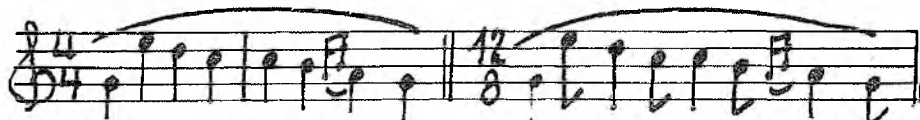
Un cautivante motivo melódico, breve en su contextura, caracteriza el amor y circula en toda la obra,

*Temas del amor. Motivo conductor*



repitiéndose en variadas gradaciones tonales, siguiendo las alternativas dramáticas de los dos enamorados.

*variantes*





Gobernador



Margarita



M<sup>a</sup> Latour

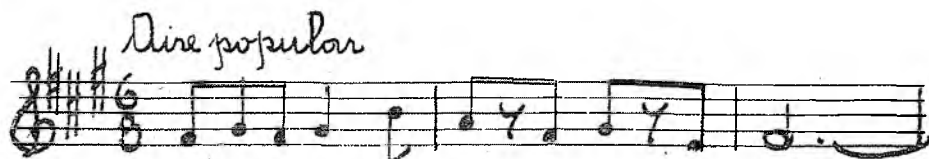


Misionero

Procedimiento lírico-dramático común a todos los autores del género, y que la señorita Curubeto Godoy, usa con la destreza de los expertos en las lides teatrales, seguros del resultado mágico que ejerce sobre el oyente la tonada pegadiza. El dúo de amor es quizá más extenso de lo preciso, pero con buen sentido de la oportunidad, cuando el interés está por declinar un hálito de exaltado lirismo surge del comentario musical, vibrante y sonoro, que levanta el ánimo promoviendo el aplauso.

La siniestra figura del Misionero aparece presentada por unos solemnes acordes confiados a los trombones. En este tipo de puritano moralizador, tanto el novelista Saint-Pierre como los libretistas Adami y Simoni, concentran el espíritu maligno, haciéndolo el inexorable ejecutor de un destino fatal. El truculento personaje melodramático, ha sido tratado con el criterio tradicional en el teatro lírico, atribuyéndolo al énfasis gesticulante de un barítono.

La situación dramática provocada por la revelación del Misionero da lugar a la penosa confesión de la madre a su hijo Pablo; no alcanza musicalmente el clima de conmoción a que el hecho da lugar. La acción recobra interés con el tercer dúo que sostienen Pablo y Virginia durante el primer acto. El acendrado amor de los inocentes aldeanos, se sobrepone a la angustiosa realidad, aventando el dolor. El motivo conductor del drama amoroso asume amplias sonoridades y se funde con la luminosidad de la escena en un himno embriagador y jocundo, tal cual lo indica la acentación en la partitura. El acto segundo se desarrolla en el interior de la cabaña de la señora de La Tour, madre de Virginia, en un ambiente de pesadumbre y de funestos presagios. Desde un ancho ventanal se divisa el cielo caliginoso. El fondo musical se basa en un ritmo de carácter popular, que indudablemente corresponde a representar a las gentes de color que actúan en el último plano del cuadro escénico.



El aire en compás de 6/8 es extraño al folklore africano, en el cual la autora, de habérselo propuesto, hubiera podido hallar la nota pintoresca. A pesar de la escasa significación de ese tema híbrido, con él y otros elementos derivados del motivo conductor, la compositora sortea con habilidad técnica las incidencias de la segunda parte de la ópera;



Esclava



Domingo



Esclava



María



la más difícil, por la sucesión de acontecimientos, como ser: la espectacular llegada del Gobernador;



la amedrentada actitud de las dos madres; las lamentaciones del pueblo ante la inminencia de la partida de Virginia, su generosa benefactora;



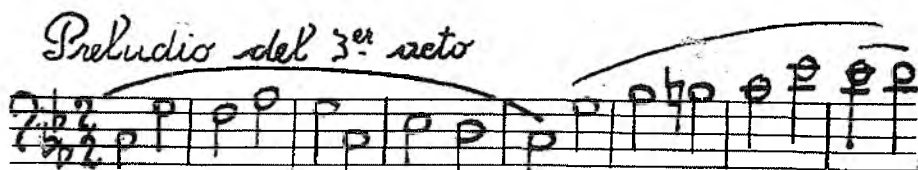
la desesperación apasionada de Pablo, y por último la escena de la despedida, cuando las circunstancias obligan a Virginia a subir al carruaje que la llevará al embarcadero, desde donde se dirigirá a Francia.



Tales detalles en sus aspectos objetivos y subjetivos, son precisamente los que ponen a prueba la competencia del músico de teatro. Es en el comentario sinfónico de la orquesta, donde reside el verdadero valor de una obra lírica y no en la melopea placentera, como creen los amantes de esa clase de espectáculos.

La señorita Curubeto Godoy ha dado buena prueba de eficiencia al dar solución satisfactoria a los diversos problemas que contiene ese abigarrado segundo acto de *Pablo y Virginia*.

A nuestro juicio, lo mejor de la obra se encuentra en la tercera parte. Un patético preludio expuesto en estilo fugado en la tonalidad de do menor,



predispone a situarnos en el promontorio de la isla desde donde el solitario Pablo otea el mar



en la certidumbre de que Virginia ha de volver un día u otro. Ensimismado en su pensamiento, no advierte la presencia del Misionero, que esta vez, más en consonancia con el sentimiento de su fe cristiana, se apiada del adolescente enamorado, y trata de consolarlo. De súbito, inspirado en el fervor de su pasión, Pablo invoca a Dios, en una exaltada plegaria, extendiendo sus brazos al mar para atraer a Virginia.



Un coro invisible anuncia el retorno de la amada. El efecto teatral está bellamente logrado.

También resulta acertada la escena siguiente, en la cual a la luz de una linterna, Pablo lee una carta de Virginia, traída por sus familiares. Ella está por llegar; el barco que la trae se halla a la vista, pero no puede acercarse a la playa, por el fuerte oleaje. Aumenta el afán de Pablo y con él acrece la angustia. Una tormenta ecuatorial desata su furia. Acude el pueblo en masa, ansioso de prestar ayuda a los navegantes. La

orquesta describe vigorosamente la turbulencia del viento y del agua, el rugir del trueno, el brillo de los relámpagos. El coro de hombres vocifera contra los elementos de la naturaleza, mientras el coro de mujeres se prosterna acongojado impetrando socorro. Virgen Santa; Virgen Pía; Jesús María: Salvadlos. Pablo se ha arrojado al mar para rescatar a Virginia. Clamoreo de estupefacción. La sonoridad de la orquesta llega a su máxima potencia, luego decrece paulatinamente hasta que aparece un hombre trayendo en sus brazos el cuerpo inanimado de Virginia, y lo deposita en el suelo. Pablo anonadado, se arrastra a su lado. Siguen conmovedoras escenas emotivas, comentadas con la suave ternura de una mujer sensible y culta. El proceso del desenlace, se desarrolla a base de los temas que sostuvieron las acciones anteriores, según los cánones clásicos. La peroración fúnebre del coro,

*Peroración fúnebre del Coro (motivo del Preludio)*

The musical score is written for piano and strings. The piano part is in the upper staff, and the string part is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The piano part features a series of chords and melodic lines, while the strings play a rhythmic accompaniment.

llevando en andas el cuerpo muerto de Virginia, es de noble hechura en su voluntaria simplicidad. El alejamiento del coro y la espantosa soledad de Pablo que clama por su Virginia,

*Despedida de Pablo (tema del amor)*

The musical score is for a vocal line, likely for Pablo. It is written in a single staff with a treble clef and a 2/2 time signature. The melody is simple and expressive, with a long note on the final syllable. The lyrics are written below the staff.

Cre-oen tí Vir—gi—nia

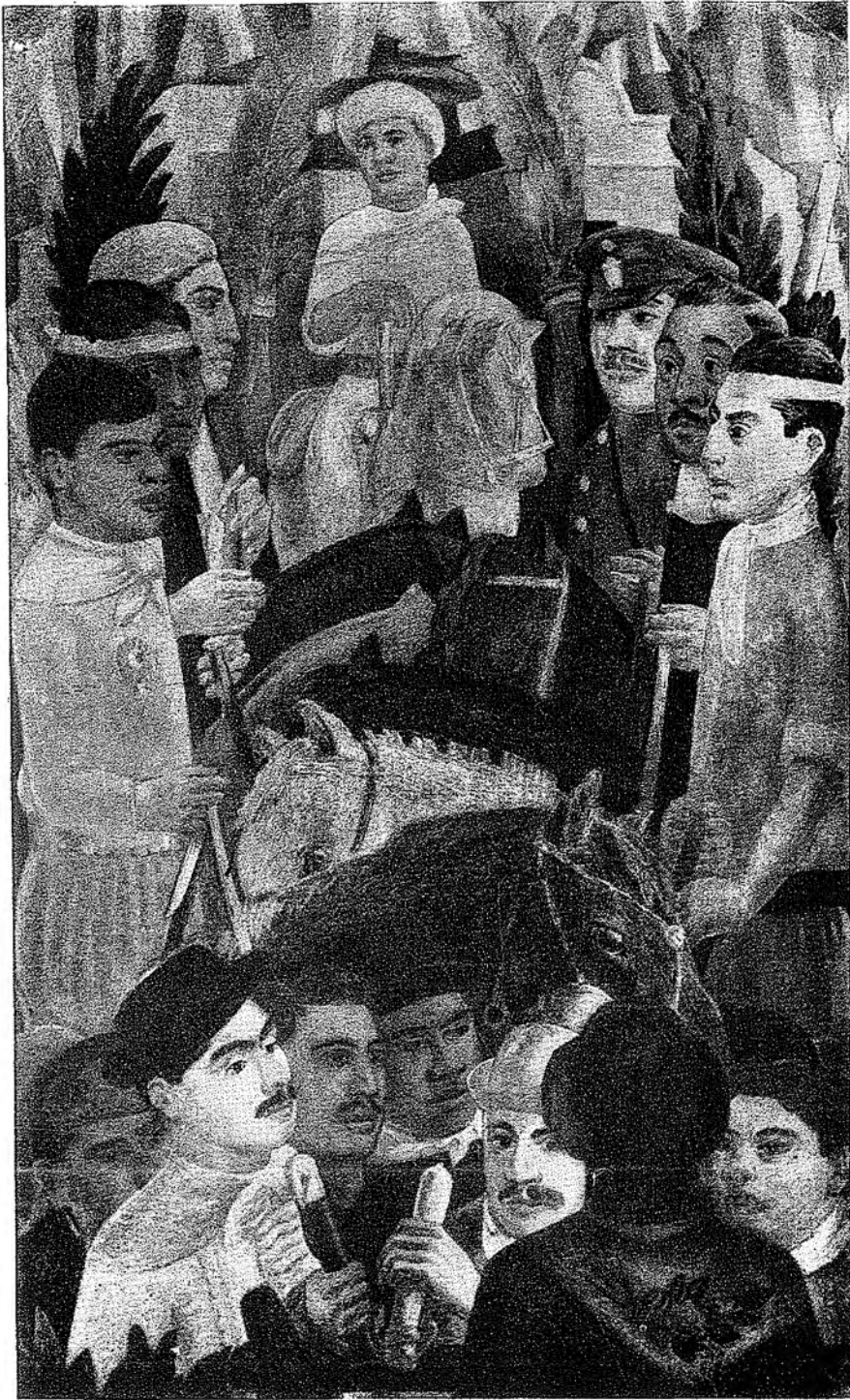
cierran el cuadro de esta ingenua historia de amor, que a pesar de las mudanzas de las costumbres, consigue arrancar una lágrima de conmiseración, a quienes no se avergüencen de la blandura de su corazón.

Por lo expuesto, cabe deducir que los miembros del Jurado, no han dejado de advertir lo mucho de bueno y lo poco de malo, que contiene la partitura de la obra de María Isabel Curubeto Godoy, y que si en el cotejo con las demás obras presentadas en el certamen dió su veredicto en favor de *Pablo y Virginia*, es porque encontró en la composición de esta mujer, más arte y menos artificio que en las otras.

Es de esperar que el halagüeño éxito alcanzado por la autora la induzca a perseverar en la composición, y que al reconocer la valiosa cooperación que le proporcionaron los compatriotas intérpretes de su trabajo, le hagan dirigir su mirada hacia lo argentino y en ello busque el motivo inspirador.

Los decorados y trajes para la obra *Pablo y Virginia*, que reproducimos, son originales de  
G E R M E N G E L P I





Fco. VECCHIOLI. — *Cuadrera en dia patrio* (1945)



*Retrato, por E. BIANCO*



## PINTORES DE BRASIL E. BIANCO

por RODOLFO FRANCO

**L**EGA el viajero a Río de Janeiro deslumbrado por la belleza de su bahía que cercan amables colinas donde hormigean edificios de todas clases ofreciendo su vista caracteres de un magnífico tapiz oriental limitado a sus pies por el mar con sus islas, despeñaderos y rocas.

tierra con la que nos tiende sus brazos amigos y Portinari cuya obra nos muestra perspectivas fabulosas. En este espléndido horizonte encuentran los artistas la razón de su arte.

Así Bianco cruza el océano y se afina en esa tierra de promisión cuyos contornos y características más parecen reveladas por ojos iluminados por el ensueño.

Su obra se valora por la profun-

Es invierno en este paisaje de privilegio y al recorrer sus alrededores y remontar sus sendas descubrimos fuentes y lagos disimulados bajo la cúpula impenetrable de sus árboles, pájaros que juegan con gritos que se pierden en la hondura, aromadas flores se deslizan en el camino con helechos de las más raras variedades, y allá arriba dominándolo todo, su cielo poblado de pequeñas nubes que puján por mirarse en el agua.

Posee Brasil un núcleo de artistas sobresalientes de raigambre espiritual, bastará citar a Villalobos con su música cuyas armonías ha captado en su cielo y su



da visión y la rigurosidad de su espíritu creador que en muchas lo lleva insistentemente a evadirse de su propia realidad.



Según los temas, sus cuadros se basan en lo abstracto o en lo real, pero siempre utilizando un procedimiento pictórico que elabora lentamente procediendo por armonías tonales o utilizando valores que dibujan expresiones o que limitan contornos que son apariencias de seres y de cosas.

Su técnica afinada le permite expresar claramente lo que quiere sin

ahogar la idea ni revelar el misterio de sus conturbadas figuras.

Sus retratos son expresivos, bien observados, equilibrados de composición, son siempre pintura que corporizan una imagen retratada sin que la impresión coloreada tenga nada de lineal ni atisbos de fotográfica.

Son retratos en el sentido vital de la figura, y son también una hermosa construcción de positivos valores.

Ha comprendido perfectamente Bianco que estamos en una época en que los hombres quieren sacudirse esa pere-



za de pensar a que los había acostumbrado, y que, por lo tanto, buscan en el arte algo más que la reproducción de la vida o la apariencia de los menudos hechos cotidianos.

Sus ojos se tornan al porvenir y le place trasponer este mundo transcendente para llegar al de la fantasía, en sus composiciones grandes y pequeñas, en las que exalta con oportunos contratonos que suceden a secuencias de luz el arabesco ondulante que domina el cuadro.

Su escuela es la vida de la cual surgen las obras en una aurora nimbada de luz y de esperanza.

Y así cuando el hombre puede despojarse de su propia realidad, el aliño del arte le servirá de trampolín para el ensueño.

Río de Janeiro, junio de 1946.





Manos, por E. BIANCO

# Reflexiones

P O R  
GEORGES  
BRAQUE



INTAR no es representar. Escribir no es describir. Definir una cosa es substituir la definición a la cosa.

todo desarrollo, pero pone a prueba su resistencia.

No se puede crear por aproximación. Se termina en la metáfora.

La supervivencia de una cosa no anula el recuerdo.

Nunca tendremos reposo; el presente es perpetuo.

La voluntad no es más que un reflejo de la constancia.

Es una injusticia encerrar lo inconsciente en un círculo y situarlo en los confines de la razón.

La razón es razonable.

La acción es una serie de actos desesperados que permite conservar la esperanza.

El progreso no es más que una ilusión suscitada por un desplazamiento de valores.

El porvenir no es más que la proyección del recuerdo condicionado por el presente.

La verosimilitud no es más que un engaño. Evitemos el engaño. Lo común es verdadero. Lo semejante es falso. Trouillebert se parece a Corot, pero entre ambos no existe nada común.

En dos cosas que se suponen semejantes hay siempre un sosías. (Cuando a consecuencia del parecido tomamos una cosa por otra, decimos me he engañado).

Sólo en aquello que se opone podemos descubrir lo común.

Existen dos maneras de desarrollar las ideas: 1º) buscando lo que les es favorable, lo que permite un desarrollo ideal; 2º) buscando lo que las contradice, lo cual impide

*Una época se determina por la limitación de sus aspiraciones, lo que crea una complicidad de espíritu de donde nace la ilusión del progreso.*

*Un mito cuyas consecuencias pueden preverse se llama utopía.*

*Existe el arte del pueblo y el arte para el pueblo, inventado éste por los intelectuales. No creo que Beethoven ni Bach, al inspirarse en aires populares, hayan pensado en establecer una jerarquía.*

*El arte para el pueblo es el croquis. El arte para el burgués es el adorno de chimenea. Existe el arte auténtico del cual todo deriva.*

*Las ideas están destinadas a ser deformadas por el uso. Reconocer este hecho es una prueba de desinterés.*

*El artista no es incomprendido, sino desconocido.*

*El artista no es responsable de las consecuencias de su arte.*

*Edificar contra construir.*

*El progreso contra la evolución.*

*Lo perpetuo contra lo eterno.*

*La esperanza contra el ideal.*

*La constancia contra el hábito.*

*Lo común contra lo semejante.*

*Construir es unir elementos homogéneos. Edificar es ligar elementos heterogéneos. Cézanne ha edificado.*

*La libertad se toma, pero no se da.*

*Yo no protejo mis ideas; prefiero exponerlas.*

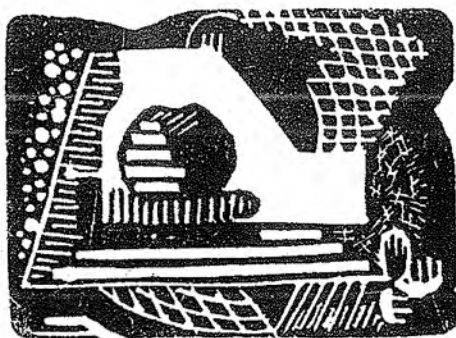
*La precariedad de la obra es lo que pone al artista en postura heroica.*

*El bien es la idea que nos formamos de lo bueno.*

*El hombre marcha rectamente a su destino como el agua se derrama.*

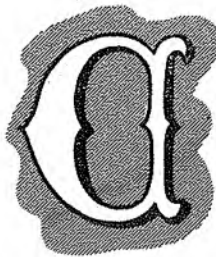
---

Estos pensamientos, extractados de los cuadernos de Georges Braque, fueron publicados por la revista *Verve* en el número de "Primavera" de 1938. Traducción IMAGEN, por A. O. N.



# REFLEXIONES SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS

por Jorge Romero Brest<sup>(1)</sup>



CUANDO el director de la Escuela me honró pidiéndome que inaugurara esta muestra de trabajos de alumnos con una disertación, me puse a pensar en qué podría decirles de provechoso. Puesto que hablo a un grupo de artistas en ciernes, muchos de ellos de probado temperamento, como lo demuestran los trabajos expuestos en esta sala, nada me ha parecido más conveniente que hacerles participe de algunas reflexiones sobre las artes que cultivan.

Un cuadro es algo más que el resultado de extender la pintura sobre una tela; algo más que crear imágenes en ella más o menos idénticas a los objetos que representan; algo más que establecer contrastes o armonías tonales; algo más que manifestar la riqueza de sensibilidad en un trazo o en un color valorizado; algo más que una mera ordenación de elementos; algo más que una hábil apropiación ilusoria del espacio.

Una escultura es algo más que un volumen de piedra, bronce o madera; algo más que un juego de entranques y salientes con su correspondiente cortejo de luces y sombras; algo más que una emoción dinámica de la forma.

Un grabado es algo más que la incisión en la madera o el cobre para provocar blancos y negros; algo más la xilografía que el mero contraste de luz y sombra y que la esquemática precisión lineal de sus formas; algo más el aguafuerte que la obtención de finas calidades mediante el remordido del ácido.

Un cuadro, una escultura o un grabado son algo más que la mera representación de los objetos. Si no fueran más que eso, menguada y pobre sería la tarea del artista, copista de la copia de la idea, como decía Platón.

Un cuadro, una escultura o un grabado son algo más que la mera reflexión sentimental e individual a propósito de ciertos objetos que proporciona la naturaleza y el hombre. Si no fueran más que eso, el valor de las obras no saldría del plano personal, y lo personal nunca es duradero.

En este algo más que posee una obra de arte, cuando es tal, reside el secreto de la creación. Este algo más o este no sé qué, como decían ya los estetas del siglo XVII, es lo que presta a las obras de arte su capacidad de despertar emociones y a través de ellas permitir que se entrevea la coherencia de la vida.

(1) Resumen del discurso pronunciado por el profesor Jorge Romero Brest en el acto de la inauguración de la exposición de trabajos de alumnos en la Escuela. 31/V/346.

Un cuadro, una escultura o un grabado, lo mismo que un poema, una sinfonía o una danza, como un drama o una película cinematográfica, deben presentarnos una *imagen coherente del mundo*. ESA ES LA MISION DE LAS OBRAS DE ARTE; ésta es la misión de Vds. que pretenden ser artistas.

¿Qué quiere decir imagen coherente del mundo? Analicemos para comprender esa frase cómo está constituido el mundo en que vivimos, lo que acostumbramos llamar *la realidad*.

Ante todo la realidad se nos presenta como naturaleza, es decir como un conjunto de objetos que no han sido creados por el hombre sino que le son dados a éste; luego por todo lo que ha creado específicamente el hombre, además de las cosas, los trajes, las costumbres y los gestos, los sentimientos, las ideas. Naturaleza y cultura van tejiéndose mutuamente hasta constituir el mundo vital, caótica realidad la de éste, constituida por elementos dispersos y pasajeros, ya que todo lo que la naturaleza crea y mucho de lo que crea el hombre está destinado a morir. Sólo perduran los sistemas científicos, cuando son verdaderos; los principios morales, cuando conducen al bien; las obras de arte, si implican un esfuerzo para el logro de la belleza; la idea de Dios; porque solamente a través de la ciencia y la filosofía, de la moral y el arte, de la metafísica y la religión, todo

lo que constituye la compleja y caótica realidad *se organiza y se estructura con sentido*.

La vida se da como un fluir vegetativo y animal; sólo cobra sentido y adquiere por tanto trascendencia valiosa, cuando el hombre la organiza y la construye. El hombre de ciencia, ayudado por el lógico, le da una estructura conceptual y por eso gracias a él sabemos lo que es la naturaleza y lo que somos; el hombre bueno le da estructura moral, indicando el sentido de lo que debe ser, lo que nos permite perfeccionarnos; las religiones y la metafísica nos permiten adivinar cuáles son sus fuerzas determinantes y acaso cuál es nuestro destino; los artistas la construyen con sus intuiciones emotivas.

Detengámonos en esto: el artista construye la realidad con sus intuiciones emotivas frente a las cosas, los sentimientos y las ideas. *Construir* no es *reflejar* ni *reproducir*, tampoco es disponer con habilidad o con gracia o con elegancia o con emoción individual un conjunto de objetos en una tela o una plancha, menos aun es dejarse llevar por las reacciones de la sensibilidad, que permiten descomponer la materia y la forma de un objeto en variados trazos y tonos, en la pintura por ejemplo. Construir es ensamblar los elementos propios de cada arte para que el lector o el espectador o el auditor puedan hallar un sentido trascendente a la vida y puedan per-

feccionarse así elevándose de la condición animal a la de persona espiritual. Construye el arquitecto que crea espacios, lo mismo que el pintor que crea formas en el plano o el escultor que las crea como volúmenes; construye el músico que dispone sonidos en el tiempo, vinculados según leyes precisas de emoción, y el autor teatral que maneja actores en el escenario; construye el bailarín que mueve su cuerpo en espacios ideales o el director cinematográfico al crear imágenes sucesivas en ritmo ilusoriamente dinámico.

*Construir es dar forma a la vida;* pero, como la vida no tiene forma, construir no es solamente mirar, sino también *descubrir para crear*, ya que el hombre inventa estructuras, no los elementos. Descubrir lo que en la vida hay de permanente entre tanta hojarasca que se transforma en pacotilla del recuerdo; descubrir lo que hay de permanente, que no se nos da como algo hecho, sino como una potencial posibilidad de forma.

Para poder descubrir lo que la realidad nos ofrece de permanente es imprescindible, jóvenes alumnos, abrir el espíritu a la vida, amarla y comprenderla con el máximo de intensidad, porque no deben olvidar que el artista es siempre una finísima antena que percibe vibraciones y las transforma antes que los demás las adviertan.

No creo que el artista plástico deba ser un científico, o un filósofo,

o un sociólogo, o un historiador — otra es su misión — pero en su actitud intuitiva caben aquellas posiciones, aun sin saberlo. ¿Puede ser buen pintor o buen grabador el que nunca lee, el que no se interesa por los problemas político-sociales, el que permanece insensible a la poesía y la música, el que hace oídos sordos a todo razonamiento? Nunca podrá serlo y por eso aprovecho esta ocasión para incitarlos a que cada uno se forme su cultura universal, a que cada uno adquiriera las imprescindibles ideas generales, sin las cuales la vida del hombre no tiene dirección y sin las cuales no hay obra valiosa. Por encima de todo, jóvenes alumnos, ¡no vegeten! Sientan la inquietud del momento que viven, pregunten a sus maestros, discutan las ideas y los sentimientos, pero no permitan que la existencia se deslice como un río sin remansos.

Jóvenes alumnos:

Pueden tener Vds. la seguridad de que los maestros de esta casa apreciamos los esfuerzos que estos trabajos denuncian y nos regocijamos por el éxito; pero ni Vds. ni nosotros debemos creer que la tarea no es perfectible. Sean mis últimas palabras pues, una invocación al trabajo, al estudio y a la honradez consigo mismo, trilogía de principios y actitudes que se halla en la base de toda educación. Tengan por seguro que el genio se da siempre por añadidura.

# EL CROQUIS

por CARLOS ARAGON



A no ser por el poema que el Hombre canta sin desfallecer, con el mismo ritmo de los amaneceres, agregándole cada día un verso más, la humanidad ya se habría hundido en el abismo de su destino, helada su voz en los mundos sin ecos de la nada.

Todo lo grande de que es capaz la humanidad tiene un origen fugaz, y todo el esfuerzo posterior a la iluminación tiende a encofrar la chispa prístina.

## *A manera de definiciones*



El propósito específico del croquis es de, arquitecturar la fugacidad de la acción, resultando así la más espontánea expresión gráfica del "dinamismo estático". Por esa condición se nos presenta también como la más musical de las formas plásticas por precisar, dentro de su desarrollo en el tiempo, imágenes animadas de un ritmo precedente y trascendente ordenador de los movimientos de una cosa; de ahí que el croquis, si bien capta una actitud, deja suponer a su anterior y también a la que ha de sucederle, y éste es su valor sugestivo: el ser tan sólo un segmento de un amplio arabesco descrito en el espacio que a la manera del desenvolvimiento musical del pensamiento se proyecta en la infinitud anunciando el fin de la frase que nunca se cierra.



## Carácter



La vitalidad es la fuerza elemental del croquis. La vida se refleja a través de él como la aparición espectral de un estado anímico donde la emoción juega un papel preponderante. Por su origen dinámico y emotivo y por correspondencias comunes en su desarrollo rítmico en el tiempo y en el espacio, el croquis parecería ser un hermano menor de la danza. En ambos su fuente original es el desarrollo sin solución de continuidad de las actitudes plásticas; de aquí se deduce la finalidad de la croquización, que es la de captar y no la de copiar, impresionar el gesto y no el objeto.

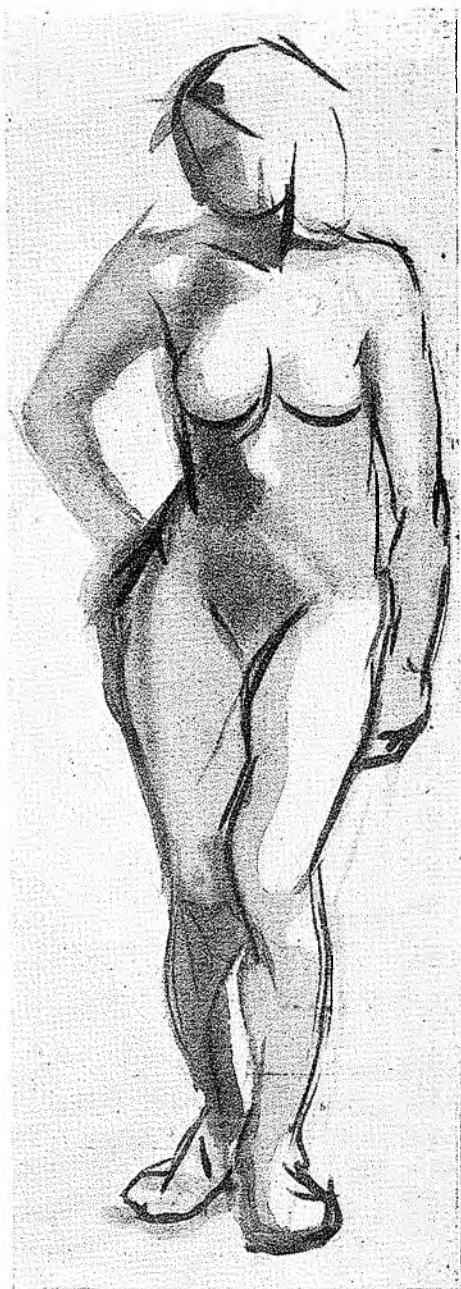
Por esa cualidad en todo croquis logrado se nota como la presencia de un elemento extraño que supera a la forma misma que lo hace existente, diríase una evasión a la materialidad de la línea y de la mancha, esas herramientas prehistóricas del impulso y del intelecto del artista.

## Proyección en la obra



Es en el croquis, más que en la obra madurada del artista, donde se presente el espíritu que anima al creador de formas. La

obra calculada se mantiene plástica merced a que, a pesar de todo, se



NÉLIDA PUERTA.—Alumna de Extensión universitaria, curso 1945

imponen en el artista las exigencias sensoriales que actúan en oposición a la rigidez del preconcepto estético que, a manera de celoso filtro, interpone la inteligencia a los impulsos entusiastas del primer momento, es decir, que la obra lenta se desarrolla dentro del rigor metódico de las disciplinas del conocimiento aplicado. De ese estado de conciencia que apuntala la obra lenta se diferencia el croquis, espontáneo, y en apariencia irreflexivo, que tanto le aproxima al carácter del juego, pero no debe confundirse, puesto que no toda combinación hábil de líneas o de manchas ha de entenderse como croquis; en el trabajo meditado la elaboración consciente actúa evi-



RAÚL PACHA. — 37, Pintura, 1946

denciándose; en cambio en la producción espontánea la sabiduría adquirida aligera, por vía de la subconciencia, el impulso, pero siempre ante la claridad de una ética artística.

Es notable en la trayectoria plástica la superación del oficio académico por la adopción de procedimientos técnicos resultantes de la experiencia práctica y de la elevación espiritual, que tienden a la armonización de los elementos reflexivos con los espontáneos; más allá de esto el genio parece expresarse con medios superplásticos, a manera de una desintegración aparente de la forma con acentuaciones sumarias de valoraciones elementales, es decir, las premisas de la croquización, mediando, naturalmente, las diferencias de propósito, entre una y otra representación.

Estas consideraciones actualizan la imposibilidad del criterio concluyente con respecto a la obra de arte; en verdad, mucho puede determinarse sobre la base del ordenamiento voluntario hasta donde la libertad creadora lo permite; a partir de aquí toda conclusión no pasa de ser una conjetura. Todo lo que se ha deducido de *El Quijote* es tanto y no es nada promediándolo con lo que puede pronunciarse todavía, sin agotar la fuente, en busca de la remota valorización terminante. La certeza no puede apresarse más que por breves momentos también en los afanes plásticos, poniendo a prueba el temple del esforzado.

¡Cuántas veces la aspiración plástica evolucionada y concretada carece de la fuerza expresiva del primer boceto!

### *Consideraciones académicas*



Adquirir la conciencia valorativa y el sentido trascendental del croquis como precursor del esfuerzo plástico posterior es premisa indispensable para su aprendizaje. Es propia del principiante la convicción de la superficialidad del croquis, reflexión deducida de la

creencia de que el mismo es tan sólo cuestión de visión, memorización y ejercitación muscular, cualidades que le son propias para alcanzar fines más subjetivos. La disciplina práctica ha de entenderse como una exigencia de buena artesanía, cuyo riesgo inminente es la absorción por el virtuosismo de aptitudes superiores. La ejecución fácil es siempre fructífera ante los problemas nuevos; así entendida la habilidad es joya que luce y herramienta que construye.

Es función del profesor destacar las diferencias entre dominio y automatismo del trazo; dominarlo significa renovación y aprendizaje continuos; automatizarlo es renegar del



PROF. FRANCISCO VECCHIOLI

afán de ampliar el saber por la satisfacción pueril que puede producir por un momento la realización fácil, mas por ello la destreza no ha de ser coartada, sino encauzada, según los casos, racionalmente en distintos rumbos en cuanto a maneras de ver y hacer se refiere, sin imponer ninguno como meta, porque la meta es cosa de la personalidad y no de la fórmula. No es difícil que un aspirante observando "recetas" llegue a croquizar como su preceptor, sin gozar por ello del placer estético del croquis, ese diagrama de un impulso, de una emoción o de una idea, pero antes que nada la manifestación más pura de la espontaneidad plástica.

#### ***La técnica y la condición temperamental del croquis***



Indicar una técnica del croquis es una de las más arduas proposiciones plásticas, dado que en su ejecución son factores preponderantes las tendencias natas que responden a la naturaleza del realizador. La acción docente, comprensiva y tolerante respeta y encauza esas manifestaciones intrínsecas de la personalidad hacia un equilibrio de procedimientos y tendencias. ¿Es entonces la prédica y la práctica del croquis una cuestión temperamental? Exclusivamente no, pero puede admitir-



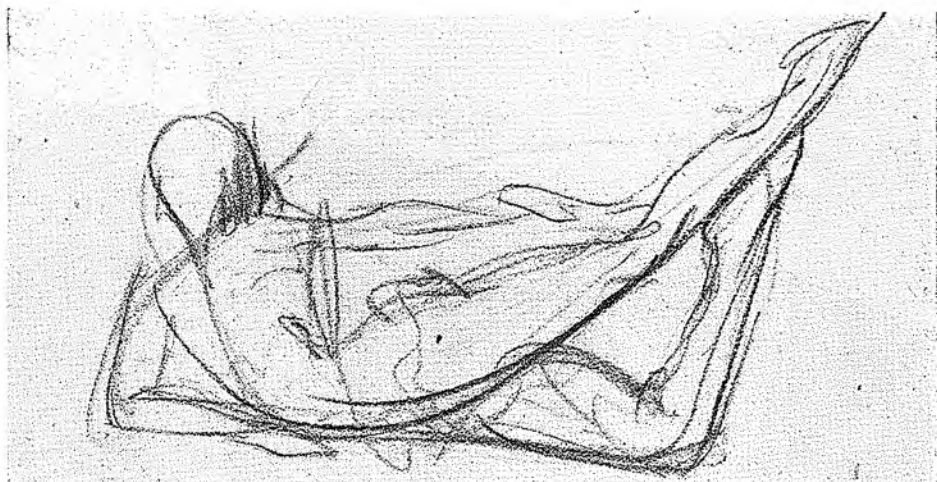
PROF. CARLOS ARAGÓN

sele como una acomodación de postulados a la extensa gama de las sensibilidades, unas primitivas e ingenuamente sabias; otras pulidas, sutilmente intelectualizadas y no siempre plásticas.

Didácticamente un conjunto de alumnos es un núcleo heterogéneo de temperamentos; de individuos que sienten y piensan de manera personal y que asimilan por instinto aquello que sincroniza con los movimientos de su universo íntimo. El croquis registra esta acción interna



PROF. CLETO CIOCCINI



NÉLIDA PUERTA. — 2º año. Pintura

como si el trazo fuera el diagrama dibujado por la aguja de un delicado aparato de medición, denunciando la presencia en potencia de un

escultor, de un pintor o de un grabador. Pueden estas observaciones ser desconocidas por los propios iniciados, mas no para el profesor

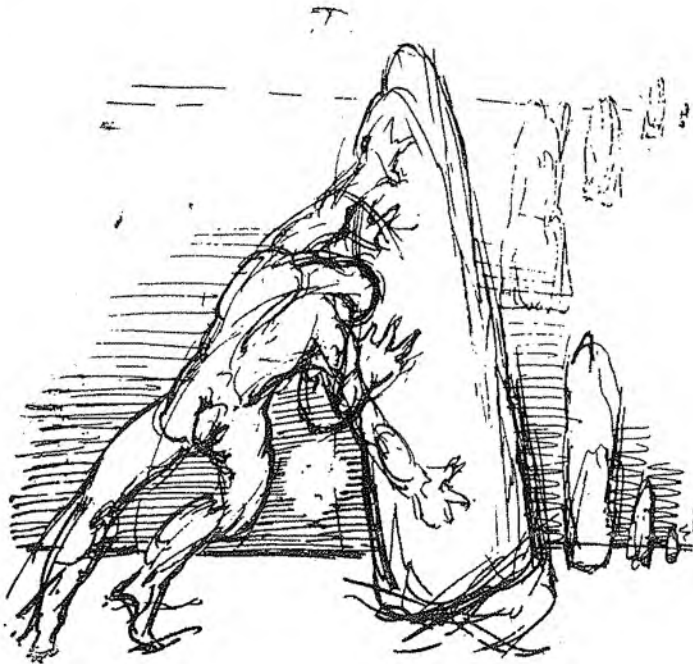


PROF. FRANCISCO A. DE SANTO

que debe dirigir a aquéllos hacia su auténtica expresión. Aquél percibe la realidad tridimensional y se esfuerza por instinto a croquizar conteniendo en las líneas cerradas los volúmenes como elementos concretos ubicados en el espacio; este otro, con sensibilidad pictural, deja que la atmósfera y el color esfumen o acentúen la arbitrariedad del contorno; el de más allá, atraído por el pasaje de la luz que resuelve las cosas como una apariencia de luz y sombra, trata de detener por un instante el ritmo que preside las

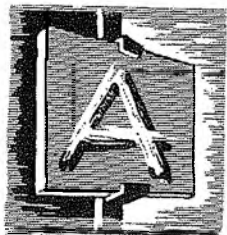
relaciones de las líneas y de las manchas.

Además, el croquis evidencia la contextura íntima del alumno, tan absurdo de clasificar, pero que se manifiesta cerebral, sensitiva o sentimental. ¡Feliz el que a través de la experiencia logra armonizar las distintas melodías del intelecto, del alma y del corazón! ¡Y cuán merecedor de reconocimiento aquel maestro que supo oír la melodía principal para engazarla pura en la complejidad sinfónica de una obra futura!



# EN TORNO DE LA PUREZA MUSICAL

por Tobías Bonesatti (1)



LGUNOS estetas han comparado la música (melodía y armonía) con el arabesco. Esto es ignorar la profunda significación del arte de los sonidos en sus obras cumbres. El arabesco u ornamento es el símbolo venido a menos, andadura de rectas, quebradas, curvas y mixtas en estilizaciones simétricamente repetidas, en las que los ojos se placen en un juego casi puramente táctil. El arabesco puede sostener únicamente un paralelo de esquematización rítmico-melódica con la música, nada más. El arabesco es cosa de pura intraversión (polarización mágica con un primitivismo geométrico), como acaso diría Jung. Y si quisiéramos intentar una verdadera proximidad entre el arabesco y la música, tendríamos que referirnos entonces particularmente a cierta música que por modo especial asume esa representación objetiva: el arabesco musical. Pero entre el arabesco plástico y el arabesco sonoro existe notable diferencia si atendemos a los orígenes y significaciones. El primero reconoce un

antiquísimo y jerárquico principio: el símbolo; el segundo es y ha sido siempre el producto mecánico de un juego de dedos sobre el teclado. En todo caso, el arabesco es o puede ser abstracción o cosa de significación abstracta o, por lo común, sin ninguna significación. En cambio la música (melodía y armonía) es, en su inmensa mayoría, pensamiento, contenido conceptual.

No hay que olvidar que el clasicismo, así como el romanticismo buscaron que la música se alejara todo lo posible del ruido o rumor, de toda sugerencia de carácter imitativo o descriptivo y fuese expresión alta y luminosa del alma humana. (Fue largo el período — casi cuatrocientos años — de música con programa que comienza en el siglo XVI con Janequin y sigue hasta el auge del romanticismo). Con la crisis del romanticismo o, más preciso, a causa del exacerbamiento del romanticismo comienza una reacción antirromántica que preanuncia un retorno programático, aunque numerosos compositores del rótulo vanguardista se apresuraron a negarlo, defendiendo enérgicamente su

(1) Capítulo de un libro inédito.



postulado purista, constructivista, antirromántico y antiprogramático. Pero hay una luz, en ese nuevo amanecer evolucionista, que ahuyenta todo engaño en cuanto a la posibilidad de un programatismo más o menos disimulado o esquivado: el procedimiento o sistema dodecafónico de Schönberg y, con ello, el imperio de la atonalidad, o sea la pura sonoridad que excluye toda ideación romántica o de carácter subjetivo.

Strawinsky ensayó con verdaderos propósitos renovadores la *invención pura*. Ya sabemos que el autor de *Petrouchska* gusta llamarse "ingeniero de sonidos". La invención pura de Strawinsky tiene como elemento representativo o configurativo la melodía (*inexistente* en Schönberg), pero, no ya como "discursiva" del pensamiento musical (hay que tener presente a Debussy), sino como "materia pura" desprovista de todo sentimentalismo; es, diríamos, el arabesco — constante devenir configurativo — construido por manera genial y condicionado, argamasado por el vigoroso dinamismo y el potente ritmo strawinskyano. Constructividad pura, si vale decirlo. O, como se ha dicho del cubismo pictórico: la aspiración más abstracta a lo concreto.

Por otra parte, la "destrucción" del pensamiento musical como forma de lógica discursiva, es una verdadera ecuación purista, puerta cerrada a todo estímulo sentimental o descriptivo. Así lo ha hecho suponer ya el salteamiento ilógico de los

intervalos en la melodía, la "supresión" del concepto de consonancia y disonancia en la armonía, y la presencia de la atonalidad como inmenso borrador de todo matiz sentimental. A ello agreguemos una "minusvalía" del color instrumental como expresión, preponderando, en cambio, una dinámica, una rítmica y un esquema constructivo puramente lineal. También se ha intentado expresar musicalmente *espiritualidad pura*, como en el mismo sentido de "puridad" a todo trance, se ha intentado la construcción de un sistema atonal puro.

Filósofos, psicólogos, estetas y tratadistas han considerado siempre erróneamente el lenguaje musical. No digamos, entonces, que el oyente común ha persistido en la misma medida en ese error, aunque libre de las complicaciones de aquéllos. Todos estarían de acuerdo en que la música es sensación; sensación agradable, emoción alegre o triste, vehículo alado para que el alma alcance alturas y visiones ultraterrenas a gusto del oyente. Así es como caemos en la imprecisión o inexactitud cuando Sully Prudhomme dice que "una melodía es suave, punzante, amorosa". Como vemos, se la considera desde el campo sentimental. ¿Y cuáles son las determinantes de estas impresiones? No precisamente el pensamiento musical en sí, porque no se lo sabe configurar ideológicamente, sino mediante factores externos estimulantes y que son: la línea de altitudes (melodía),

el ritmo, el dinamismo, la tonalidad, el complejo armónico en sus formas más sensibles o sensibleras y la voz o instrumento que la expresa. Podríamos decir: sensación pura, tal y como el tono de la voz, o más preciso, su timbre, puede llegar a cautivar al oyente sin necesidad de recurrir a la persuasión por medio de frases y de conceptos cuidadosamente preconcebidos.

Verdad es que en el pensamiento musical, cuando se manifiesta en forma discursiva, cabe a veces (en los clásicos, por ejemplo) la posibilidad de una casi absoluta pureza, pues, lógicamente, la frase y período musicales así concebidos no se expresan más que a sí mismos, sin alusión deliberada a ninguna cosa, ni representativa, ni emocional. En sí, no son más que sonidos agrupados en un "libre juego" (la variación sería el más puro ejemplo) que capitanea la lógica discursiva del compositor.

Desde el punto de vista del oyente, siempre se ha hecho de la música una imaginería gratuita. Se la oye desde el transmundo de la conciencia como algo insignificativo, como si se escuchara un lenguaje que no se conoce, pero cuyos acentos, inflexiones y sonoridades agradan, complacen. Su verdadera significación, lo que "está" en ella misma (queremos referirnos a la gran música de Occidente), no es comprendida por la inmensa mayoría. Es más: hasta eminentes músicos no sitúan la lógica del

pensamiento musical, no saben delimitarla, y externizan únicamente el contenido musical en los elementos de su estructura sintáctica, en el ritmo, en la intensidad, en la altura, en la tonalidad. El pensamiento musical no lo descubren, o si lo descubren, es para desfigurarlo. En pocas palabras, no se la oye como música, en su verdadera, en su pura significación, sino a través de "estados de alma"; reaccionando emotivamente, o cuando menos, hedonísticamente. Es que existen raigambres seculares que ligan atávicamente, diríamos, a contenidos de conciencia de naturaleza representativa, figurativa y nos hacen "ver" la música asociándola a múltiples factores anímicos o sensoriales ajenos a ella misma, a su contenido conceptual. Esto, por lo menos, para casi todo el enorme acervo musical desde el siglo XVI (comienzos de la música instrumental) hasta los impresionistas (primer cuarto del siglo XX). Después, ya sabemos lo que ha ocurrido desde Debussy acá, si bien en esta nueva etapa — como ya hemos visto — se han querido otear nuevos caminos, pero no los propios. Persistiendo en lo anterior, agravándolo por incultura, se nos ofrecen los manipuleos (atroces herejías estéticas) que desde hace ya tiempo realizan "impunemente" el cine (¡esos adaptadores de sonido!) y la radio (¡esos "técnicos" de sonido!

La Plata, agosto de 1946.

## LA EXPOSICION DE ALUMNOS



Si, como decía Novalis, "el poeta invoca el azar", el estudiante de arte que apura la conquista de una *técnica* invoca primero la realidad tangible. Su causa está orbitada en la lógica de otro sistema más restringido, que estriba en su calidad de alumno, por lo que su formación se cumple a través de un proceso práctico y bien terreno; así que el espectador de esas obras (estudios) deberá conformarse con realizaciones que, en materia de estilo, no pasen más allá de ciertos límites; y verificar en cambio la adquisición de una lenta disciplina profesional, que sólo en cursos muy avanzados aborde la interpretación sensible del modelo concebido como asunto.

Esta idea general, que tiene el mérito de no haberse articulado para el caso, tiene también el de que, restringida convenientemente, no lleva hasta la anulación de las savias que cada temperamento condensa. Durante mucho tiempo el apego al modelo, considerado como una finalidad

en sí, ha ejercido una opresiva servidumbre en las enseñanzas de las academias. No vamos a dar aquí las razones: fué un hecho, suscitado originariamente por la escuela realista naturalista, que trajo al arte los conceptos de "verdad", de "exactitud" con el entusiasmo científico de su hora; hoy, cuando esa etapa ha sido ampliamente superada, satisface comprobar que en nuestras aulas se



RAÚL PACHA. — *Figura*



ELVIRA HOURS. — Cabeza

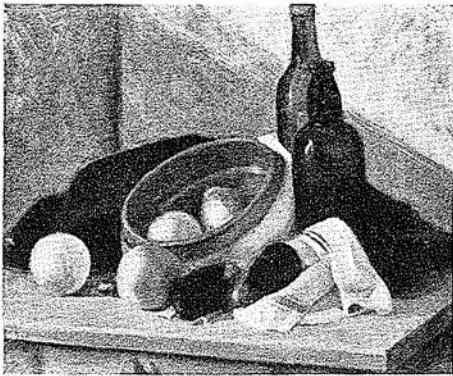
imprime a las tareas una orientación consecuente; y en este sentido es digna de recuerdo la obra del malogrado profesor Vecchioli, que desde la cátedra de dibujo inició una transformación de enfoques y planteos verdaderamente extraordinaria.

La pasión del maestro, la indomable voluntad que lo animaba, arrolló con desusada vehemencia todo el armamento tradicional de su taller: gracias a ese esfuerzo, los alumnos se prepararon para comprender lo que vendría más tarde, adquirieron una conciencia que abría a su formación plástica anchas perspectivas futuras. Y la coordinación de las diferentes cátedras que ahora se ob-



JUAN R. H. SUÑÉ. — Paisaje

serva —lograda por circunstancias no del todo fortuitas—, revela en todo caso qué razón le asistía.



GRACIELA CODINO. — *Bodegón*

Por de pronto en los actuales talleres de pintura se da cabida a un arte de realidad moderada. El alumno se acostumbra a observar como *pintor*: aun en las pequeñas cosas que plantean un solo problema fundamental, por ejemplo la armonía cromática de una naturaleza muerta, se exige una solución primordialmente cromática. Breves avances, hasta ir logrando el dominio de las diversas cuestiones del color conjugado con la forma, concurren a demostrar aquella definición ya clásica del cuadro como superficie recubierta de colores ordenadamente distribuidos. Este es el modo cómo la realidad — inmediato sostén de lo plástico —, logra alcanzar su eficacia creadora: sin desdeñar la existencia del modelo, prepara el concepto del futuro artista que, en posesión de adecuados medios expre-

sivos, podrá ir dando libre curso a su fantasía a fin de transformar en obra de arte los datos inmediatos del mundo visible.

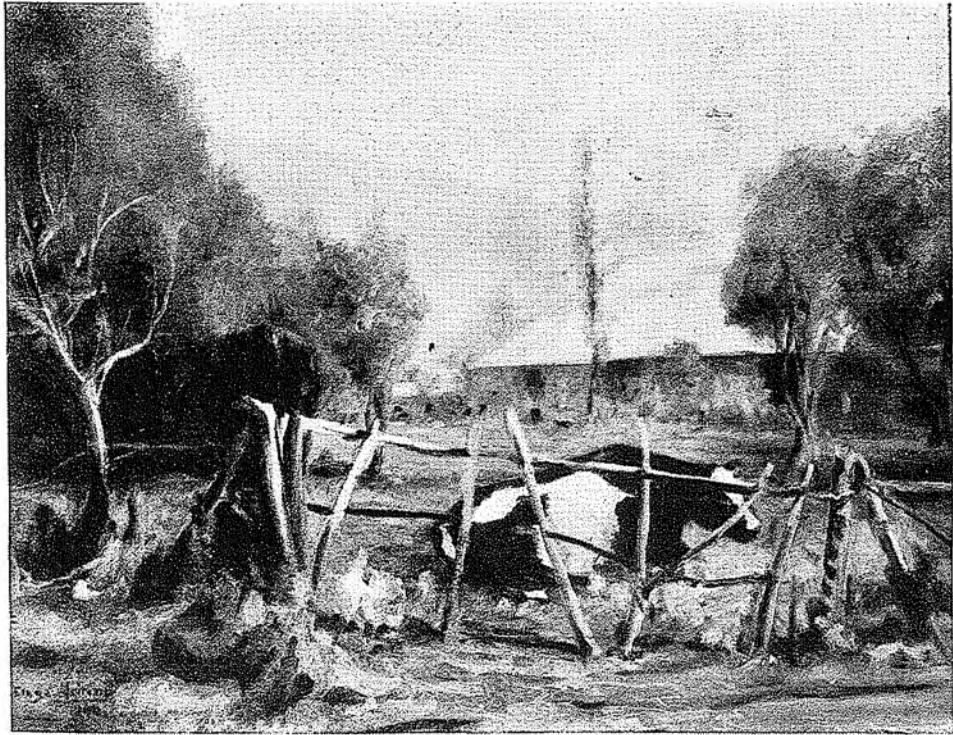
Afortunadamente, estas directivas tan razonables no parecen caer en el vacío, ya que podrían citarse nombres de alumnos que, dentro de las necesarias limitaciones que impone la disciplina del aula, preanuncian un brote de estilo: (Elsa Y. T. Santanera, de sensibilidad casi prerrafaelista, Helena Hours; José E. Pardo, avezado a los problemas del color, Raúl Pacha, Juan R. H. Suñé, con versiones analíticas del modelo, ya sea en la interpretación de la figura humana, ya en el estudio más íntimamente profesional del bodegón o la naturaleza muerta, con su ínfimo campo visual desconectado de intenciones expresivas).

El paisaje se halla también ampliamente representado. Respecto



ELSA Y. T. SANTANERA. — *Paisaje*

de él puede afirmarse que la repetición y la insistencia en los problemas ópticos caracterizan la fecunda cátedra de pintura al aire libre.

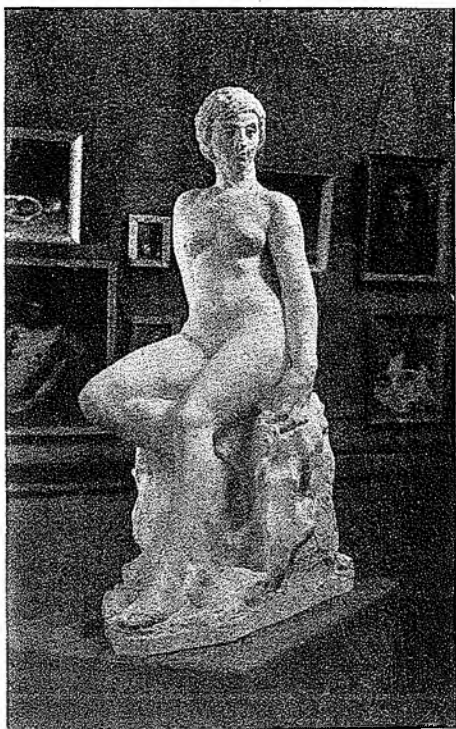


ELENA MOIRANO. — *Paisaje*

Preocupaciones de esa índole llevan a los alumnos a componer sus paisajes como síntesis visual para lograr un equilibrio inmediato de masas y colores; después, en composiciones de mayor aliento, viene el ajuste de la superficie donde ya el campo y el cielo, traídos a propósito de cualquier asunto exclusivamente pictórico — una casita blanca, un soto, unos pacíficos animales —, alcanzan poco a poco su pleno efecto espacial. La sujeción al tema es también aquí relativa: hay una fidelidad antes pictórico apaisada que realista; la realidad sólo interesa como yacimiento de lo plástico; pero

los problemas de atmósfera, composición y perspectiva adquieren plena conciencia. Julia Helena Cepeda, Jcsé E. Pardo, Nélida Puerta, Raúl Pacha, Juan R. H. Suñé, desplegando armonías tranquilas y a menudo veladas, ofrecen las versiones más personales del paisaje de Ringuet y los alrededores de la ciudad, que constituyen la verdadera aula de pintura al aire libre.

La comprensión e interpretación de la conducta docente varía un poco, no en la orientación pero sí en el método, en escultura y grabado. Frente a la múltiple ejercitación y separación didáctica de los proble-



CARLOS W. BUTIN. — *Figura*

mas que rigen las secciones de pintura, las cátedras de escultura y grabado revelan una concentración más minuciosa por el deseo de ahondarlos en conjunto. Nos encontramos así más cerca de la obra terminada tras una larga contienda que puede durar meses, y en la que el alumno ahinca su esfuerzo con la arquitectura y el volumen para extraer del barro su oculta capacidad expresiva, o muerde una y otra vez paciente-mente la lámina de zinc, persiguiendo con ansiedad las calidades plásticas de la tinta.

Nada queda librado a lo impre-  
visto. En la primera de estas aulas,

por ejemplo, todo movimiento en la composición, todo desplazamiento de masas, todo contraste de luz o ale-  
gato de líneas — aun frustrado a veces por la impericia del princi-  
piante —, revela una intención es-  
cultórica. Aquí el alumno apenas si  
logrará otro estímulo que el de  
la lucha con el material rebelde pa-  
ra sobreponerse a sus dificultades:  
puede ser que su obra no le diga hoy  
nada, y mañana tampoco... Esfin-  
ge grisácea, inestable y pasiva por  
sus mismas virtudes, el barro no  
ofrece más defensa que el sabio  
contraste con que la luz modela la  
forma.

La preocupación por los proble-  
mas típicamente escultóricos aleja  
casi siempre cualquier valoración  
ilusionista del tema: el goce o pla-  
cer del modelado sustituye, por de  
pronto, al goce o placer de la obra  
de arte. Son excepciones algunos re-  
lieves y trabajos finales de Roberto  
Scorcelli, Néstor R. Picado — cap-  
tación rápida y unitaria del movi-



ROBERTO SCORCELLI. — *Relieve*



NÉSTOR R. PICADO. — *Neptuno*



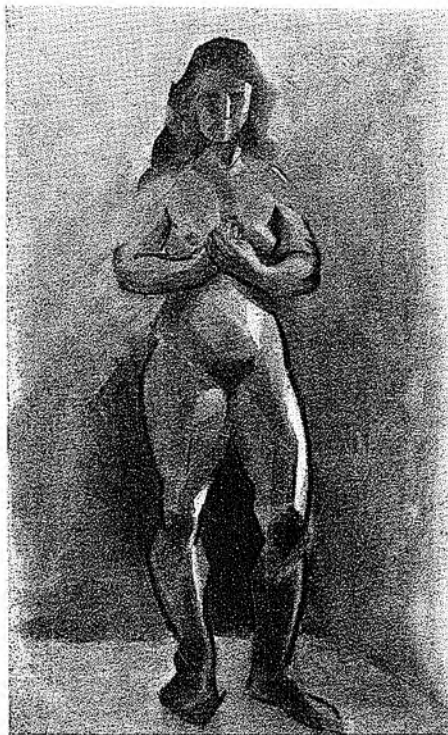
MARÍA DEL CARMEN ROGATI. — *Aguafuerte*



miento arquitectónico —, Elsa Y. T. Santanera, un desnudo amplio de Carlos W. Butin, que concretan una superación de los problemas genéricos del torso o la composición como tales para alcanzar, en el trato más libre de la figura humana, una trascendencia simbólica.

En las obras que ilustran este comentario pueden apreciarse también las actividades del grabado y del dibujo, de cuya observación se deduce que la modernidad en las enseñanzas, tan afanosamente buscada en otros institutos de nuestra Universidad, es una realidad en la Escuela. — Cabe anotar, sin embargo que por defecto de los planes, basado en la suposición de una técnica implícita en las pruebas de ingreso a los cursos superiores —, el dibujo figura únicamente en primer año y con sólo ocho horas de taller semanales. Quienes proyectaron esto no han advertido acaso que se trata de una disciplina fundamental. El dibujo, cuya posesión implica la aptitud para captar las formas en términos de valor, sin excluir el ritmo de la línea ni el oportuno balanceamiento de las masas, contiene también los ingredientes subjetivos más primarios: es el “alma de las bellas artes”, “la magia que permite hacer entrar el alma en la materia”. El artista describe simultáneamente con imágenes que apuntan su referencia intencional a las cosas, en vista, por lo tanto, de un efecto. El lenguaje de esa descripción es el di-

bujo. Mal podría entonces menoscabarse su cultivo, máxime cuando la práctica demuestra que su ignorancia es un escollo insalvable aún para el candidato más dotado. Es verdad que todos los hipotéticos planes nuevos que cada director pre-



ERNESTO DÍAZ. — Dibujo

para como corolario de su gestión administrativa han previsto la deficiencia, señalada hace mucho por la figura singular de Francisco Vecchioli; pero no es menos cierto que una u otra razón ha impedido hasta hoy la impostergable reforma. (A. O. N.)

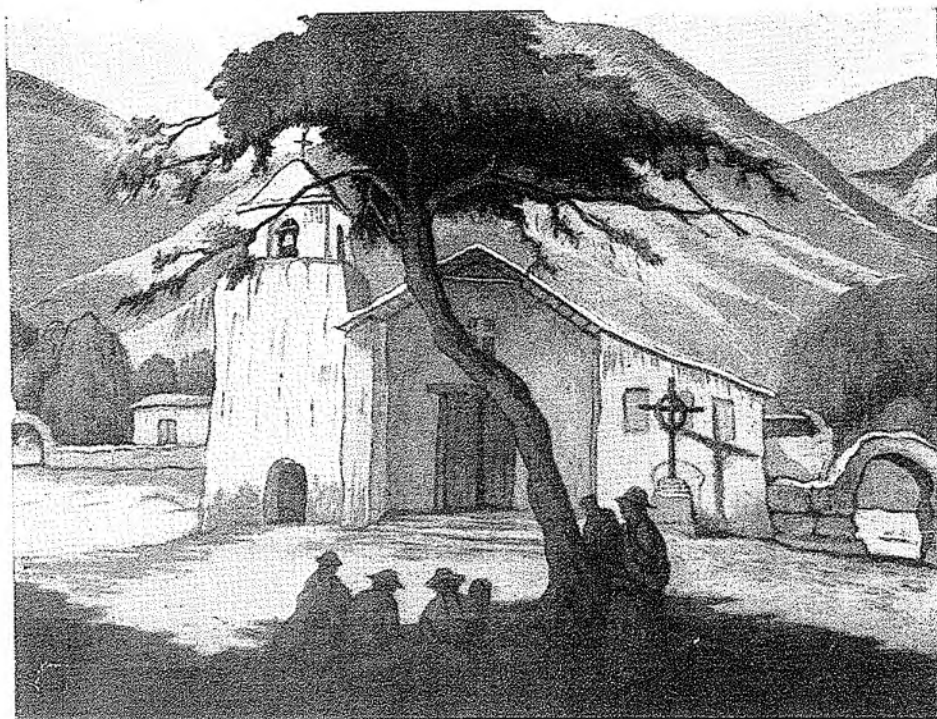
# ACTIVIDAD D E L O S GRADUADOS



RICARDO SÁNCHEZ. — *Tipo de la Quebrada*. — Ex-  
puesto en La Plata, Escuela de Bellas Artes,  
Buenos Aires y Córdoba, 1946



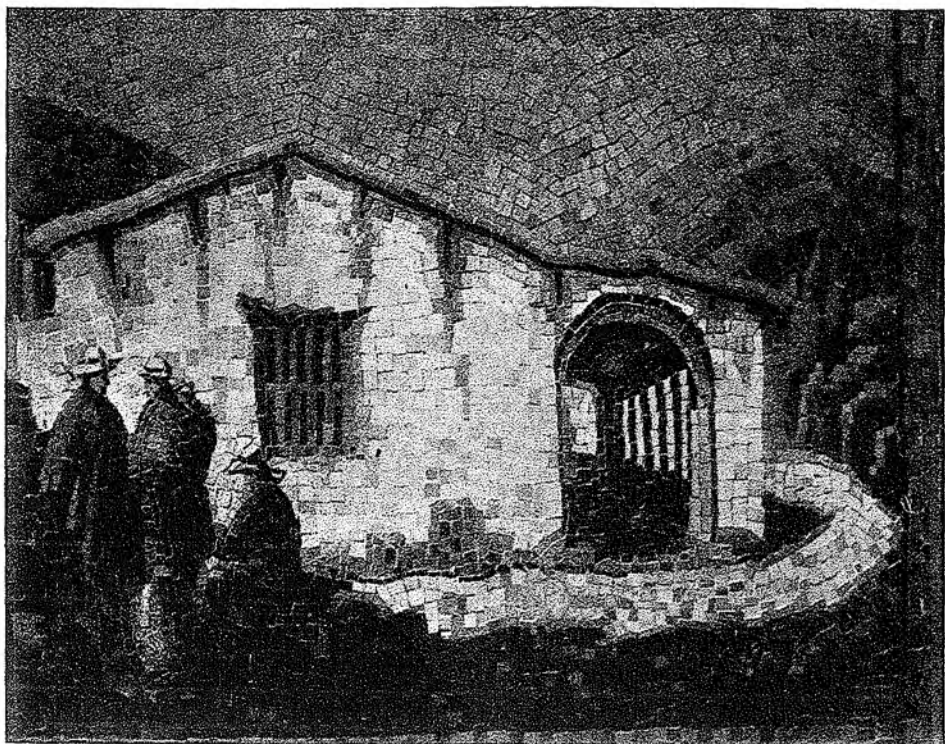
FRANCISCO DE SANTO. — *La vida en el lago Titicaca* (aguafuerte), Mar del Plata, 1946



RAÚL BONGIORNO. — *Capilla de Purmamarca, Jujuy* (aguatinta)



RAÚL BONGIORNO. — *En el marquesado de Yavi, Jujuy* (aguatinta)



RICARDO SÁNCHEZ. — *Cabildo de Purmamarca*. — Expuesto en La Plata, Escuela de Bellas Artes, Buenos Aires y Córdoba, 1946



MARÍA E. C. DE DEL CARRIL. — *Chico*. — Salón Nacional 1946. Premio Laura Barbará de Díaz



Retrato de la señora  
D. R. de Estiú. —  
Oleo por SALVADOR  
CALABRESE, 1946



RAÚL PACHA. — *Concurso D. G. H.* 20/VIII/45  
(Cuarto premio)



ALBERTO OTEGUI. — *Concurso L. N. A.*  
Agosto de 1946 (Segundo premio)



ALBERTO OTEGUI. — *Concurso D. G. H.* 20/VIII/45 (Primer premio)

# LEONARDO Y SU CODIGO ESTETICO

por Alfredo E. Roland



En el *Tratado de la Pintura* (1), Leonardo se nos presenta bajo estos tres aspectos fundamentales: su naturalismo, su rigor científico y su academismo. Dentro de

este esquema riguroso, advertimos una diferencia sustancial entre la obra del pintor y su teoría. Por ejemplo, su rigor científico, que insume tantas páginas del "Tratado" — "leit motiv" a todo lo largo de la obra —, es algo difícil atisbado en su pintura. En ésta, en cambio, resalta otro elemento que, tratado científicamente en el libro, no da en éste siquiera un indicio aproximado de lo que logró con él la mano del maestro en la realidad: nos referimos al claroscuro. Los magníficos matices obtenidos por Leonardo en sus cuadros al combinar la sombra con la luz ¿podemos decir que sean producto de sus frías y minuciosas observaciones asentadas en el respectivo libro del "Tratado"? Nos resistimos a afirmarlo; mas tampoco nos atrevemos a negarlo. El claroscuro quizá sea la esencia del arte leonardesco. El le atribuye importancia suma en su obra teórica; para él es la clave del relieve y de la perspectiva. Está íntimamente ligado al dibujo, parte la más importante de la pintura; por él es que adquieren todo su realce los colores (parte secundaria frente al dibujo). ¿Es, pues, gracias al hábil manejo del claroscuro



como logra Leonardo ese poder de seducción a través de tantas generaciones? Y admitido que así sea; ese resorte que condensaría todo el secreto de su arte ¿pudo haberlo dominado en virtud de su frío análisis científico? He aquí el problema. Y al plantearlo, enjuicamos implícitamente toda la posición científicista que campea en la obra teórica de Leonardo.

Dejemos por ahora de lado los otros dos aspectos arriba señalados: su naturalismo y su academismo. En parte, el pri-

mero lo estudiaremos marginalmente, al criticar el aspecto científicista. En cuanto al último — su “academismo” — seguirá en orden correlativo.

\* \* \*

Para Leonardo la pintura es, ante todo, *ciencia*. “La divina ciencia de la pintura — dice — trata de las obras humanas y divinas que están limitadas por sus superficies, es decir, las líneas, límite de los cuerpos, y con ellas dirige al escultor para la perfección de sus estatuas”. (19) Y es *ciencia* la pintura, en cuanto sea demostrable *matemáticamente* (1). He aquí la primera contradicción: la pintura — afirma — es ciencia *inimitable* por lo que tiene de *personal* e irreproducible exactamente, como sucede con la matemática y aun con la escultura (4). Y si “ninguna investigación humana puede llamarse verdadera ciencia si no pasa a través de las demostraciones matemáticas” (1) ¿qué clase de *ciencia* es, entonces, para Leonardo la pintura? Es ciencia por su facultad de reproducir fielmente a la naturaleza. “Decimos merecer más admiración aquella ciencia que representa las obras de la naturaleza, que aquella que, como la poesía y análogas, representa las obras del que las hace, es decir las obras de los hombres, como son las palabras, que pasan por la lengua del hombre” (3). He aquí la clave de su posición científico-naturalista. “La ciencia más útil es aquella cuyo fruto es más transmisible y es por el contrario menos útil aquella cuyo fruto es menos transmisible” (3). Y por depender del sentido de la vista, la pintura es más universalmente transmisible; su medio de transmisión es *directo*, pues se vale del ojo “gran señor de los sentidos”. Pero al mismo tiempo, la pintura no es ciencia imitable, como “las matemáticas, en las cuales el discípulo aprovecha tanto como el maestro le lega”. La pintura no se copia ni se reproduce, como sucede con las letras o con la escultura; “sólo ella per-

manece noble, sólo ella honra al autor y perdura preciosa y única, sin dar nunca a luz hijos semejantes a ella” (4).

Esto, para nosotros, es lo que la define como *arte*.

Pero para Leonardo es *ciencia* porque es un medio de reproducir fielmente a la naturaleza. Y como creación de la mente, puede ser sometida a la experimentación (1).

Frente a las otras ciencias, la pintura es superior porque la reproducción de la naturaleza la efectúa por la vía más difícil y su visión es más completa, más *real*. “El escultor sólo busca las líneas que circundan la materia esculpida, y el pintor además de buscar esas mismas líneas, busca la sombra y la luz, el color y el escorzo...” (35). Y es superior a la poesía y a la música, porque “es más excelso imitar las cosas de la naturaleza, que son en realidad las verdaderas semejanzas, que el imitar con palabras los hechos y las palabras de los hombres” (10) y “la pintura es superior y señorea sobre la música porque ella no muere inmediatamente después de su creación como la desventurada música, sino que permanece y te muestra con vida lo que de hecho es sólo una superficie” (25).

De ahí la superioridad de la pintura, al exigir mayor fatiga mental, pues con los medios más simples — una superficie — trata de crear una obra lo más aproximada a la realidad visible, con todos sus atributos: profundidad, sombra, luz, color.

Vemos, pues, que todo el rigor científico de Leonardo se relaciona con la naturaleza. Y esta concepción básica es, probablemente, lo que lo llevó a escribir su “Tratado”. El resultado de esta posición tenía que ser, por fuerza, el tercer rasgo fundamental de su código estético que al principio señalamos: su academismo. ¿Qué es sino academismo toda esa minuciosa compulsión de recursos para imitar con la mayor fidelidad posible a la naturaleza? Posición naturalista, rigor científico y

academismo, son eslabones fatalmente unidos dentro de su esquema teórico.

La posición científico-naturalista resulta casi obvia en Leonardo. Aparte de ser un observador minucioso y un razonador, de ser un espíritu científico nato, vivió a fines del siglo XV y principios del XVI, en plena época de deslumbramiento científico, en que el "milagro" de la naturaleza empezaba a captarse *científicamente*, descubriendo la razón humana las leyes que explicaban el milagro. La observación de la naturaleza, la experimentación, eran la obsesión de los sabios. La divinidad sólo podía revelarse al hombre a través de la naturaleza (II). Esta nueva concepción del mundo — que sería la típicamente renacentista — tuvo su origen o inspiración en la ingenua posición religioso-naturalista de San Francisco de Asís, la que hallaría su primera expresión plástica, poco después, en Giotto. Y tanto en el campo del arte como en el religioso y en el científico, iría afianzándose más y más, hasta alcanzar a comienzos del siglo XVII, con Bacon, su expresión filosófica y sistematización más acabadas. En ese intervalo el hombre se descubrió a sí mismo a través de la naturaleza. Al descubrir la naturaleza como fuente de observación y única de experimentación, el hombre, al adosarle su razón, crearía ese poderoso instrumento de saber que es la ciencia experimental. La pura y simple revelación divina, cuya fuente es tan sólo la palabra transmitida, que crearía ese monumento de especulación formalista constituido por la escolástica medioeval, se iría insensiblemente dejando de lado. La verdadera fuente de revelación para el hombre estaba en la propia naturaleza. El ingeniero San Francisco fué, pues, en ese sentido, el gran precursor del Renacimiento.

Nada de extraño, entonces, que un Leonardo, hombre de ciencia además de pintor, ingeniero hidráulico y mecánico, arquitecto, matemático y geómetra, pretendiera dar una base *científica* a la pin-

tura, tratando de conciliar en ella y de dar así una explicación satisfactoria de la misma, el "milagro" de la naturaleza revelándose al hombre y éste dominándola racionalmente, científicamente, hasta llegar a *reproducirla*. ¿Ignoraba el fenómeno psíquico de la intuición artística? Tal vez lo ignoraría "a sabiendas", por considerarlo demasiado íntimamente ligado a la caduca concepción medieval; se apartaba de él con desconfianza, por no poderlo encuadrar rigurosamente en su un tanto incipiente concepción científico-naturalista. En efecto, en el "Tratado" nos dice, hablando de la pintura: "ella no se reduce a las obras de la naturaleza, sino también a infinitas otras que la naturaleza nunca creó" (23). Esto indicaría que Leonardo *sentía* a la pintura como *algo más* que no podía explicar racionalmente, ni transmitir por lo tanto a los demás mediante recetas y consejos. Sabía en lo más íntimo que la pintura era sobre todo eso, ese *algo más*, que no sabía explicar. Y es que no se trataba de *algo más*, sino de *algo distinto*. La pintura era y es en realidad un *arte*, no una ciencia. Pero el *arte* no podía caber en la matemática concepción científico-naturalista-experimental que le obsedía. No había clasificación posible para él.

Esta es la primera y más grave contradicción del "Tratado", cuyo desmentido viene de la obra misma de Leonardo. En éste había un pintor nato, así como había un hombre de ciencia nato. El androginismo que tal vez persiguió como tipo acabado de la belleza física, estaba en su mismo temperamento. Se empeñó en conciliar teóricamente el fenómeno racional del *conocimiento*, del descubrimiento de la naturaleza, con el de la *creación* artística. De ahí su vano empeño en demostrar que la pintura es ciencia. De ahí las contradicciones señaladas.

¿Cómo no advirtió Leonardo esa antinomia? Y si la advirtió ¿cómo no trató de resolverla? Si "ninguna investigación



humana puede llamarse verdadera ciencia si no pasa a través de las demostraciones matemáticas" y si los puros razonamientos mentales (esto va contra la escolástica) no podemos clasificarlos como ciencia porque "en tales razonamientos mentales falta la experimentación, sin la cual no puede demostrarse la certeza de nada", (1) ¿cómo admitir que la pintura sea ciencia sino en cuanto puede ella misma demostrar hasta qué punto reproduce a la naturaleza? La única base científica de la pintura, según el concepto de ciencia para Leonardo, tenía que ser, pues, la posición estética estrictamente *naturalista*. Lo dice y lo repite en sus escritos: "Aquel que vitupera la pintura, vitupera la naturaleza" (5); "la pintura es hija de la naturaleza" (8); y luego, al dictar sus preceptos, insiste en que el pintor debe copiar y aun calcar la naturaleza, como cuando llama al espejo el maestro de los pintores (402) y más terminantemente: "La verdadera pintura está en el espejo plano — El espejo de superficie plana contiene en sí en esa superficie la verdadera pintura" (404). "Es más loable la pintura que tiene mayor conformidad con la cosa imitada. Propongo esto para confusión de aquellos pintores que quieren remendar las cosas de la naturaleza" (405). ¿Quiérese un naturalismo más estricto, más "terre-a-terre"?

Ahora bien; ¿cómo conciliar ese naturalismo estrecho — único que le permitía, por lo demás, dar a la pintura categoría de ciencia — con la idea de que la pintura "no se reduce a las obras de la naturaleza, sino también a infinitas otras que la naturaleza nunca creó"? ¿Cuáles son esas infinitas obras que la naturaleza nunca creó y que sin embargo abarca la pintura? No lo dice Leonardo. Pero en el mismo párrafo leemos: "por eso decimos que la pintura, que sólo trata de las obras de Dios, es más digna que la poesía, que sólo se ocupa de falaces ficciones de las obras humanas". Leonardo no había sali-

do aún de una ingenua concepción mística de la naturaleza. Su naturalismo científico no pasaba de ser un deslumbramiento mágico naturalista. Así, califica a la pintura de "divina". "En justicia, pues, la llamaremos nieta de la naturaleza y pariente de Dios" (8).

Esas infinitas otras cosas que la naturaleza nunca creó y que brinda la pintura — como "arte", no como "ciencia" — son simplemente *expresiones* de la pura *intuición* humana. Mas para Leonardo no era así, puesto que estas ideas sobre la pintura no llevan otro propósito que demostrar cómo y por qué la pintura es superior a la poesía, a la música, a la escultura y a la misma filosofía (III). Su superioridad estriba en que la percibimos por el sentido de la vista, por el ojo, "gran señor de los sentidos", por "el ojo, ventana del alma" y "vía principal por donde el entendimiento alcanza... a considerar las obras infinitas de la naturaleza" (15).

Su concepción naturalista era, pues, más mística que científica. El hombre, como ser racional, no había logrado aún captar y dominar a la naturaleza. El valor de su ciencia, pues, dependía de la divinidad y ésta sólo se le revelaba en la naturaleza y a través de sus sentidos. Leonardo se nos muestra en el "Tratado" como un verdadero panteísta, adorador de la naturaleza; la identifica con Dios.

El "milagro naturalista", médula de la cultura renacentista y simiente de toda la cultura moderna que tuvo su precursor en "il Poverello" de Asís para alcanzar su máxima expresión filosófica en la concepción científica experimental de Bacon un siglo más tarde, tuvo como consecuencia la revalorización del hombre. El hombre se descubrió a sí mismo como fenómeno de la naturaleza e intuyó sus posibilidades. Adquirió una gran fe en sí mismo, en su destino histórico y en la fuerza de su saber para dominar a la naturaleza y arrancarle sus más íntimos secretos.

Esta nueva concepción del mundo tuvo la doble expresión en la pintura: la preponderancia del paisaje y del retrato.

Esa idea aun mágica de la naturaleza que trasuntan sus escritos, revela que en Leonardo dicha posición no había madurado. Pero como filósofo y hombre de ciencia tenía la certeza de las enormes posibilidades de esa nueva posición y se afirmaba en ella teóricamente. Confiaba en las ciencias naturales, únicas verificables por la experiencia. Por ello injerta en el *Tratado de la pintura* otros dos: uno de anatomía y otro de botánica (partes 3ª y 6ª y I del Apéndice). Dos verdaderos tratados de ciencias naturales.

Pero dada su dualidad espiritual ya señalada, *sentía* como artista y *razonaba* como hombre de ciencia. De ahí el contrasentido de esa amalgama entre la *ciencia* rigurosa y verificable de la naturaleza con el *arte* de la pintura, que su intuición, aun preñada de sentido místico, le revelaba integralmente como un misterioso producto de aquel "milagro".

Esa es la explicación que debemos darnos de la incongruencia en los conceptos básicos que someramente hemos analizado. Esa es la causa de su posición teórica, de su estética científico-naturalista que nos revela el *Tratado de la pintura*.

Y la incongruencia de esa postura teórica nos explica a la vez la incongruencia entre su código estético y su obra.

Volviendo al punto de partida — el claroscuro —; ese maravilloso secreto de su arte ¿lo alcanzó en virtud de su frío análisis científico?

Establecida la concepción todavía mágica, saturada de misticismo que de la naturaleza tenía Leonardo, es más fácil dar una respuesta a este problema del claroscuro. Es fácil hacer derivar esa preferencia por el claroscuro de aquella concepción mágica y misteriosa antes que de una clara noción científica experimental y "matemáticamente demostrable".

Es claro que habiendo adoptado como

teórico una rigurosa postura científica frente al fenómeno de la naturaleza, tenía que tratar también de resolver en forma científica y matemática todos los problemas derivados de la creación artística. Esta sólo valía como obra humana aproximativa a la naturaleza. Y la pintura era el medio más eficaz. Mediante ella el hombre podía acercarse a la naturaleza tanto como para reproducirla fielmente con los elementos más exiguos: una superficie plana. Con ella dar la forma y el color, la sombra, la luz y la profundidad. Cada uno de estos problemas puede resolverse científicamente en teoría, con un preciso criterio matemático — como la perspectiva — y comprobarse experimentalmente por medio de los sentidos. La pintura es, por lo tanto, *ciencia*. Pero esta palabra en él estaba impregnada de un sentido religioso: la naturaleza es la revelación más evidente que tiene el hombre, por medio de los sentidos, de la divinidad. Lo que la experiencia nos demuestra es una revelación de lo divino; es *la sabiduría*, lo *científico*. Y ese trasunto panteísta se revela en la obra pictórica de Leonardo por el claroscuro.

De modo que lo que en su obra teórica tiene un sabor de naturalismo puro y simple, un tanto pedestre, visto a través de su pintura adquiere un sentido muy distinto.

Sin obra teórica escrita, Giotto ha dejado un testimonio de naturalismo pictórico en sus frescos mucho más acorde con el código estético de Leonardo que lo realizado por éste mismo.

Pueden señalarse otras contradicciones entre la prédica teórica de Leonardo y su pintura.

Basándose siempre en la observación de la naturaleza, dice: "Gran defecto es el de los maestros que acostumbran repetir los mismos gestos en las mismas composiciones, al lado uno de otro, e igualmente hacen que la belleza de los rostros sea siempre una misma, cosa que en la

naturaleza nunca se encuentra repetida, hasta el punto de que, si todas las bellezas igualmente excelsas del mundo revivieran, serían mayor número que el de los que viven en nuestro siglo, y, como en este siglo nadie se parece exactamente, lo mismo ocurriría con las bellezas indicadas" (104).

¡Repetir los mismos gestos, hacer "que la belleza de los rostros sea siempre la misma"! ¿Acaso él hizo otra cosa? Ahí están San Juan Bautista y Baco (IV), Santa Ana y Leda, el Cristo y la Virgen. Y la famosa "sonrisa", que no pertenece sólo a la Gioconda sino a todos sus personajes, casi sin excepción (v). Si hubo un *repetidor*, ése fué Leonardo.

Ello tiene su explicación en el concepto ideal de "belleza" leonardesco, asunto ya suficientemente debatido. Mas lo que nos interesa señalar aquí es que la posición *naturalista* a ultranza que señalan sus escritos él no la *sentía* en realidad. Tenía que predicarla para sostener el punto de vista *científico* de la pintura.

Y no es el párrafo transcripto una opinión aislada que pudiera haber escrito al azar, sin intención de recogerla en el "Tratado" al ordenarlo. No. Es un detalle sobre el que insiste varias veces, con distintos motivos, al señalar lo infinitamente variada que se nos presenta la naturaleza.

Al pintar, él siguió su "inspiración", pintó lo que su temperamento de artista le dictaba y no sus preceptos teóricos, por más científicos que fueran.

Otro de los aspectos en que la técnica pictórica de Leonardo contradice a su teoría es el relieve. "Es más importante el relieve que el color", nos dice (120); y luego agrega que el relieve es "el alma de la pintura" (121).

Sin embargo, pintando no se esmeró tanto en pronunciar el relieve. Al contrario; parecería en ciertos casos que la misión de su claroscuro es disimularlo. Quizá en el cuadro donde el relieve se presen-

ta más nítido es en la *Madonna Litta*. Pero en el *San Juan Bautista*, en la figura central de la Virgen en *La Virgen de las Rocas*, y en los paisajes de esta última, del *Baco* y de la *Gioconda*, el claroscuro parece morder el relieve para disimularlo.

Y donde más resalta la concepción no diremos planística de su pintura, pero sí un poco vaga y romántica — nada "naturalista", por cierto — es en el *Bautismo de Cristo*, de Verrocchio. Sabido es que en este cuadro uno de los ángeles de la izquierda fué pintado por Leonardo (lo que motivó, según Vasari, que Verrocchio abandonara los pinceles para siempre, dado que nunca podría llegar a pintar como su discípulo). Y contrasta la figura de ese ángel con las otras del cuadro; éstas tienen un relieve casi escultórico (como que Verrocchio era principalmente escultor). En cambio la figura de Leonardo, verdaderamente angelical, está un tanto como aplanada. Lo que no significa que deje por ello de tener un encanto especialísimo, que no tiene por cierto la otra figura infantil que está a su lado.

Esta *prudencia* en marcar los relieves es muy característica en Leonardo y concide muy bien con su temperamento idealista, romántico, fino y aristocrático, que es la *fuerza* de su pintura a través de los siglos, cualidades que no se destacan precisamente entre las normas que dicta en ése su credo estético constituido por el *Tratado de la Pintura*.

A través de estas pocas observaciones, difícilmente podríamos convencernos de que ese arte sutil y maravilloso es producto de una observación "científica" de la naturaleza.

Leyendo el "Tratado" nos cuesta reconocer al artista. Hay un divorcio entre las normas estéticas de Leonardo y su obra pictórica. Puestos a elegir, nos quedamos, sin duda, con ésta. No debe asombrarnos esta disparidad. Ella está muy de acuerdo con el espíritu contradictorio que

era Leonardo y que ha sido señalado por sus numerosos biógrafos. Preferimos, pues, sin ningún reparo, enterrar a Leonardo como teórico a fin de que éste no desautorice al artista.

\* \* \*

Veamos ahora el tercer rasgo predominante en el "Tratado": su academismo.

Para indicarlo como típico academista, baste recordar que Leonardo fundó en Milán "su academia". No tuvo sólo discípulos aislados que lo siguieron con demasiada fidelidad (Boltraffio, de Predis, etc.), sino que él mismo se situó en posición de "magister". Era, por lo demás, una época de auge de las academias, como lo atestiguan la Academia platónica de Florencia, fundada por Lorenzo el Magnífico, y la Academia aldina de Venecia. Fué un signo de los tiempos y tuvieron dichos institutos, surgidos como una imposición del humanismo, más bien el carácter de "universidades libres". Pero la primera *academia de pintura* fué, seguramente, la de Milán. Leonardo fué también en esto, como en tantas otras cosas, un verdadero precursor. Podemos señalarlo como el padre del "academismo" en pintura. Creó un escudo como distintivo y en el Museo Británico existe un dibujo que parece ser un proyecto de "diploma" para su academia milanesa. No existen datos precisos acerca del *funcionamiento* de dicha academia, el tiempo que duró, etc. Pero todo hace suponer que por lo menos Leonardo llegó a fundarla. Una genuina "academia", con distintivo y diploma. Y si no bastaran estos indicios, sería suficiente la compulsión de su voluminoso "Tratado". ¿Habrán sido estos escritos simples apuntes para ordenar sus lecciones? Nada tendría de extraño.

Péladan, basado en estas conjeturas y utilizando el texto del "Tratado", por cierto con espíritu más literario que crítico, "reconstruye" la última lección de Leonardo en Milán antes de partir para

Francia, legando así a sus discípulos, allí reunidos para recoger de sus labios la última lección del maestro, algo así como su testamento estético (VI). Es claro que Péladan pasa por alto las contradicciones que nosotros, más iconoclastas, hemos señalado. Porque otro reproche póstumo que tenemos que hacerle todavía a Leonardo, es que ha tenido la virtud de paralizar a la crítica. El deslumbramiento de su genio ha conseguido durante siglos atrofiar la cuerda crítica de sus comentaristas, que forman legión, lo que motivó la reacción de Croce. Casi toda la literatura vinciana — por lo menos la que hemos tenido a nuestro alcance, salvo p. ej. el capítulo que le dedica Julius Schlosser-Magnino en su enjundioso estudio historiográfico de la literatura artística — es sencillamente ditirámica. Es realmente asombroso como, desde Vasari hasta nuestros días, los ríos de tinta que Leonardo ha hecho correr no han sugerido siquiera la posibilidad de estudiar su obra no como la de un dios, sino como la de un hombre. Y eso que para Vasari, por ejemplo, Leonardo no era un santo de su devoción particular, como lo era Miguel Ángel. Así, el resumen estético de Péladan tiene por mira la justificación plena del "Tratado", a pesar de que en las notas con que comenta la edición francesa del mismo (VII) no quiere apearse de su posición de crítico y anota algunas contradicciones, aventurándose aún a señalar su opinión adversa a ciertas afirmaciones del maestro. Pero éstas son sólo disidencias parciales, como por ejemplo, acerca de la superioridad de la pintura sobre la poesía y la escultura. Ni Péladan, ni Séailles en su minucioso estudio de la personalidad y la obra de Leonardo, advierten la contradicción fundamental que aquí nos aventuramos a indicar. Kenneth Clark, estudiando el "Tratado", alude a "su propia teoría académica" y a la "extrañeza y desconcierto" que nos produce el enfrentamiento de obras como *Santa Ana, Leda* y, sobre

todo, *San Juan*, con las enseñanzas del "Tratado" (VIII).

Pues bien, haya o no funcionado normalmente como tal la academia vinciana de Milán, el hecho es que en su "Tratado" Leonardo se nos muestra como un académico típico: fórmulas y recetas para reproducir fielmente a la naturaleza; copiar las obras de los maestros y repetir esas copias; calcar el objeto que se desea pintar a través de un vidrio; clasificación de narices, de los paños, etc.

Y donde culmina el espíritu académico de Leonardo, es en los párrafos 143, 144 y 145: "De cómo se debe representar una noche", "...una tempestad" y "...una batalla", respectivamente. Cada cosa minuciosa y puerilmente detallada; tres "recetas" completas para hacer un cuadro. Como éstas hay en el "Tratado" otras observaciones pueriles y muchas repeticiones. Pero todo ello es fácil perdonarlo teniendo en cuenta que son *borrados* recopilados y ordenados "post-mortem". Leonardo no los ordenó ni depuró. Recordemos las andanzas y la azarosa historia de sus manuscritos. Mas prescindiendo de estos detalles, la sola presencia del "Tratado" y el espíritu científico-naturalista que lo anima, es suficiente para denunciar el *academismo* de su autor.

No nos vamos a fundar para establecer este juicio en la obra misma de Leonardo y la de sus discípulos. Nuestro objeto no es establecer si la pintura de Leonardo es o no académica (IX). Queremos sólo estudiar la estética de Leonardo según se refleja en el "Tratado". Y comparar esos principios estéticos con su obra pictórica. En este caso, ya que está en juego su "academismo", por fuerza debemos referirnos a la obra de sus discípulos.

Berenson considera sencillamente funesta la influencia de Leonardo en Milán (X). Y se pregunta qué hubiera resultado de tener como discípulos a Miguel Ángel o Andrea del Sarto en lugar de Boltraffio y Ambrogio da Predis. "Leonardo se con-

virtió, a pesar suyo — anota Berenson —, en el gran cómplice de la conspiración pública para el triunfo de lo "bonito" porque si la magia de su arte soberano podía ennoblecer de belleza el rostro mismo de una bonita mujer, ese milagro no era posible al talento de sus mediocres alumnos" (XI). ¿Por qué achacarlo sólo a la mediocridad de sus alumnos? El mismo Berenson reconoce que "gracias a esa familiaridad que lo hace penetrar muy adelante en los métodos de su maestro, Predis se muestra capaz de ejecutar esa copia de la *Virgen de las Rocas*, que se admira en la Galería Nacional de Londres, copia de una fidelidad que no presenta ninguna de las innumerables *Cenas* ejecutadas más tarde, después de la obra maestra de *Santa María de las Gracias*, por los insípidos imitadores de la nueva generación" (p. 279).

Y agrega: "Pero esos primeros discípulos que nos han legado tantos retratos de hombres, tan directos y tan nobles, no dejan de caer en lo "bonito" toda vez que se exponen, siguiendo al maestro, a retratar jóvenes mujeres encantadoras o adolescentes con mejillas de durágeno" (id. 279). E insistiendo sobre la malsana influencia de Leonardo en la escuela de Milán, anota: "¿Quién sabe si esos milaneses, abandonados a su propia naturaleza no hubieran tenido algo interesante que decirnos? Tal vez sin el mago toscano que los reduce al papel de esclavos y de copistas, esos talentos secundarios, estimulados por la influencia de sus primos de Venecia, hubieran desarrollado la tradición de Foppa triunfando en crear una escuela como aquella de Brescia, pero de posibilidades más grandes y con una vida más larga" (id. p. 277).

No es aventurado, pues, suponer que la "nefasta" influencia de Leonardo en sus discípulos se debe a su posición teórica científico-naturalista y, por lo tanto, académica. A ese academismo formulista que trasunta su "Tratado". Y sobre todo

a que él, pintando, estuvo muy lejos de *realizar* su teoría estética. Esa actitud contradictoria es posible que haya sido el gran factor negativo de su escuela. Si en vez de teorizar se hubiera dedicado sólo a pintar, quizá hoy sus discípulos no resultarían tan mediocres. O si se hubiera dedicado sólo a teorizar, sin exponerlos a la prueba de fuego de sus cuadros. Es claro que si sus discípulos tomaban a sus creaciones como modelos, considerándolas el producto de un proceso "científico", tal como teorizaba el maestro, nunca habrán podido alcanzar un resultado satisfactorio, aunque creyeran firmemente lo contrario. Si la cabeza de Santa Ana, pongamos por caso, era el resultado de la ciencia acumulada por Leonardo, lo más sencillo era dedicarse a *copiar* la cabeza de Santa Ana.

Berenson y casi todos los grandes críticos de Leonardo atribuyen la perfección alcanzada por éste en la pintura a la "universalidad de su genio". "Un pintor esencialmente pintor — dice Berenson —, un artista mismo, esencialmente artista ¿podía ver y sentir a la manera de Leonardo? Yo lo dudo". Y agrega que "genio" es sinónimo de "energía mental" y que por lo tanto un Leonardo, el día que se disponga a pintar, dispondrá de una mayor "capacidad de visión, sensaciones y recursos de expresión" que un pintor cualquiera, sólo *pintor* (XII).

Es indudable que la "sabiduría" de Leonardo, su observación minuciosa de la naturaleza, sus conocimientos de anatomía y de la perspectiva y su análisis profundo de la sombra y de la luz, con observaciones precursoras de la teoría impresionista (XIII), todo lo que, en una palabra, dejó asentado en su "Tratado", habrá contribuido a darle más categoría a su pintura, mayor riqueza técnica, a darle esa calidad inconfundible, esa proximidad a lo perfecto. Y esto es tal vez más aplicable al claroscuro que a otros aspectos de su arte. Pero ello no implica que, ante

todo, no *sintiera* el claroscuro. Sus conocimientos "científicos" simplemente le aportaron mayores recursos para realizarlo.

Mauclair, dice que Leonardo "no ve en la ciencia sino el camino directo de la imaginación creadora". Y a propósito del *Tratado de la sombra y de la luz*: "Allí se ve cómo el misterio, el encanto, el ensueño, todo cuanto encontramos en las obras de Leonardo, no se debe a un sortilegio, a una gracia especial del cielo, a una magia, sino más bien a una serie de reflexiones generales y de métodos poderosos, que llevan, por encadenamiento lógico de la observación de lo real, a una verdadera *recreación*" (XIV). No. Sin llegar a una posición tan categórica como la de Séailles, según el cual "loin de subordonner l'art a la science le Vinci fait de la science un moyen pour l'art" (XV), creemos más bien con Berenson que todo ello es producto de su "genio". Y que Leonardo, como hombre genial y universal, puesto a pintar, se encontraba con un caudal de recursos insospechados para un pintor esencialmente pintor, para un artista esencialmente artista. Debemos admitir que un genio tiene igualmente una mayor capacidad para *sentir*.

Y la genialidad es una cosa que ni se aprende ni se transmite.

Leonardo, con la mejor voluntad del mundo, pretendió hacerlo, legando a sus alumnos ese *Tratado de la pintura*, donde, por supuesto, analiza todo menos la "fórmula" de su genialidad.

Ese, quizá, fué el único secreto que no le pudo arrancar a la naturaleza. Sólo supo expresarlo en su pintura.

\* \* \*

Antes de poner punto final, dos observaciones que no se relacionan directamente con el problema aquí planteado, pero sí con el "Tratado" y no queremos pasar por alto.

Leemos en el párrafo 927: *De cuál es*

el verdadero puesto del horizonte: "Muy distante está el horizonte que se ve en la parte del mar de Egipto; mirando por el curso de la llegada del Nilo hacia Etiopía con sus llanuras laterales, se ve el horizonte confuso, casi desconocido, pues hay tres mil millas de llanura que se levantan siempre junto con la altura del río, y se interpone tal densidad de aire entre el ojo y el horizonte etiópico, que cada cosa se hace blanca, y así el horizonte deja de percibirse." ¿Estuvo Leonardo en Egipto? Este párrafo del "Tratado", al parecer, no ha sido tenido en cuenta en la *cuestión de Oriente*, planteada por Richter, en virtud de una carta de Leonardo, llena de croquis, que figura en el *Codex Atlanticus*. A falta de otros documentos de la vida de Leonardo entre 1482 y 1486, Richter afirma que Leonardo estuvo en Oriente al servicio del sultán Kait-Bai durante esos años. Hay numerosa bibliografía discutiendo este asunto (SOLMI, *Leonardo da Vinci e la republica di Venezia*, en *Archivio storico Lombardo*, 1908; J. P. RICHTER, *La question orientale dans la vie de Léonard de Vinci*, 1881; CARL BRUN, *Die orientreise Leonards*, en *Festgabe für Gerold Meyer von Knonan*). Nosotros hemos tenido a nuestro alcance sólo dos libros; el de SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, París, 1912, y el de GEROLAMO CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1925, que aluden a esta cuestión. Séailles rechaza la hipótesis de Richter, tildando de hiperbólicos los detalles que da Leonardo en esa carta, que parece más bien una *fantasia geográfica*, deporte imaginativo al que era muy afecto Leonardo.

Calvi, en su estudio grafológico, anota simplemente ciertos rasgos de escritura oriental en los manuscritos de Leonardo, sin pretender con ello reabrir el proceso del supuesto viaje a Oriente, y se remite a los autores arriba citados, que han estudiado particularmente el problema.

Mas ni Séailles ni Calvi aluden para nada el citado párrafo del "Tratado", que encontramos harto sugestivo y sin ningún asomo de *fantasia geográfica*, ni dicen que Richter lo haya utilizado para reforzar su hipótesis.

La otra observación es ésta: en los párrafos 207 y 208 del "Tratado", habla Leonardo "del color verde hecho de herrumbe de cobre" y "De cómo aumentar la belleza del verde de cobre". Dice así en el primero: "Del verde de cobre, aunque tal color esté puesto en aceite, se evapora la belleza si no se barniza inmediatamente; y no sólo eso, sino que si lo lavas con la esponja, simplemente mojada en agua común, se irá de donde esté pintado, e igualmente cuando el tiempo esté húmedo; ello procede de que el verde cobre está hecho con mucha sal, la cual con facilidad se disuelve en tiempos lluviosos y, más aún, al mojarla y lavarla con la esponja." Y en el segundo: "Si el verde cobre se mezcla con áloe camelino, ese verde adquiere gran belleza y, más aún, adquiriría con el azafrán si no se evaporase. La bondad de este áloe camelino se conoce cuando se deslíe en aguardiente, estando éste caliente, pues lo deslíe mejor que estando frío. Si terminaras una obra con ese verde cobre y la velaras delicadamente con ese áloe disuelto en agua, la obra adquiriría bellissimo color; ese áloe puede también mezclarse al aceite, de por sí, o bien junto con el verde cobre, o con cualquier otro color que te plazca."

¿No será este áloe mezclado con el verde cobre el que utilizó Leonardo para la *Gioconda*? Al leer estas líneas del "Tratado", la reminiscencia de esa particularísima pátina del cuadro surge espontáneamente.

No pretendemos abordar aquí un problema de técnica pictórica, como este último, ni aspiramos a reabrir el debate sobre la "cuestión de Oriente". Pero pensamos que esa cantera inagotable que es la vida y la obra de Leonardo, ofrece aquí

el indicio de dos vetas cuya prosecución puede estar llena de atractivos para los investigadores.

(i) *Tratado de la Pintura*, trad. MARIO PITTALUGA, ed. Losada, Buenos Aires, 1943. Todas las citas del texto pertenecen a dicha edición española. Los números arábigos entre paréntesis corresponden a los respectivos párrafos o capítulos de la misma.

(ii) Esto merece una aclaración. Dicha posición estaba, por cierto, muy diversificada, y sólo podemos admitirla en estos términos precisos y excluyentes con fines de caracterización muy generales. Ya desde el siglo XII se insinuaban tendencias filosóficas naturalistas y aun científicoexperimentales (como en Roger Bacon en el siglo XIII); en el campo religioso, el mismo San Francisco tuvo, a su vez, otros precursores, como Pedro Valdés (fundador de la secta herética de los valdenses), según lo admite su historiador, H. Thode. Y en las posiciones derivadas de estas corrientes, como las de los nominalistas del siglo XIV, con Guillermo de Occam a la cabeza, llegarían incluso a ser diametralmente opuestas a una posición casi panteísta como la enunciada. Dicha corriente científicoista, naturalista y experimental, tendía en general más bien a deslindar la pura fe del conocimiento de la realidad. Mas la posición de Leonardo, leyéndolo atentamente, se advierte más bien saturada de ese concepto panteísta. Porque en realidad, él no era un hombre de fe (a la manera escolástica), sino un simple adorador de la naturaleza. Su fe estaba en ella. Su "genio universal" estaba saturado de panteísmo. Y en este sentido fué un símbolo del hombre renacentista que, si no había perdido la fe, se inclinaba más a referirla a la naturaleza que a la revelación por la palabra transmitida. Extremando los esquemas, podemos decir que lo característico del pensamiento medieval era la *fe revelada*; y del Renacimiento lo era, en cambio, la *fe adquirida* a través de la experiencia naturalista. (Ver sobre el panteísmo de Leonardo, CARLOS BRANDT, *Leonardo, el profeta de los profetas*, ed. Latorre, Caracas, 1939).

(iii) Este empeño de Leonardo en valorar la pintura frente a las otras artes (o ciencias), tiene su raíz en la posición de "cientista" de la pintura frente a esas otras actividades. Dicha polémica tiene un fin reivindicatorio. Asimismo cabe anotar que el concepto científico de la pintura venía ya de los primeros teóricos del Renacimiento (Ghiberti, L. B. Alberti) empeñados en ceñir el arte a las reglas y en resolver, sobre todo, el problema de la perspectiva. De ahí arranca el dogma del arte — especialmente la pintura — como ciencia. (Ver el capítulo pertinente de JULIUS SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, trad. italiana de Filippo Rossi, Firenze, 1935, p. 135 y ss.)

(iv) Venturi supone que el *Baco* (perdido) no era otra cosa que la figura misma de San Juan Bautista transformada en Baco, mediante el simple aditamento de ornamentos paganos. O viceversa. (ADOLFO VENTURI, *Leonardo da Vinci, pittore*, publ. dell'Istituto Vinciano in Roma, 1920. Págs. 160, 65 y 66).

(v) Este de la "sonrisa, como cada uno de los más ínfimos detalles del arte de Leonardo, ha sido discutido y analizado hasta el cansancio. Se han sostenido toda clase de hipótesis, ridículas y serias. Entre ellas, nos parece interesante anotar la del "arcaísmo". VAN LOON, en su ameno libro *Las Artes* (que tiene el solo valor de compendio general de las artes, sin mayores pretensiones de profundidad), anota, con relación a la "sonrisa" — circunscribiendo su juicio a la *Gioconda*, según el criterio vulgar —: "Todavía puede haberse debido esta sonrisa a la incapacidad de Leonardo para acertar con los labios, porque, con todos sus conocimientos de anatomía práctica, los rostros no eran su punto fuerte, y la sonrisa arcaica, que tan bien conocemos por las antiguas estatuas griegas y egipcias, suele revelarse en el momento en que el viejo maestro se ve derrotado por una boca difícil" (p. 331). ALDO RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica di LEONARDO DA VINCI*, p. 214, nota) habla de la *contaminatio dell'espressività della "Gioconda"* e di quella del "Precursore". Y en la misma obra (pgs. 179/80), comentando un párrafo de *The study and criticism*, de BERENSON, compara la sonrisa de la *Gioconda* con las obras de arte budistas y reconoce que igual mérito tendrían *tutta quanta la scultura greca arcaica, nella*



quale si manifestava per la prima volta la grazia del sorriso umano. Como se ve, este de la sonrisa es todo un problema arqueológico-literario. Pero lo que nos interesa sobre todo aquí, es señalar la estereotipación de la famosa sonrisa en casi todos los personajes juveniles, desde la *Gioconda* al *San Juan Bautista*. Para ser cronológicamente más exactos, podríamos decir desde *Baco* a *San Juan Bautista*, pasando por *Santa Ana* y la *Gioconda*.

(VI) J. PÉLADAN, *La dernière leçon de L. de Vinci a son academie de Milan*; ed. Sansot, Paris, 1909.

(VII) *Traité de la Peinture*, premier traduction al français du *Codex Vaticanus* (Urbinas) 1270, avec commentaires par Péladan. Ed. Delagrave, Paris, 1910.

(VIII) KENNETH CLARK, *L. da Vinci — an account of his development as an artist*. Cambridge, at university press, 1940. Págs. 78 y 79.

(IX) Observando algunas de sus obras, sobre todo ciertos dibujos, con espíritu friamente crítico y despojado por lo tanto de todo prurito admirativo y por cierto sin ánimo laudatorio preconcebido, podemos advertir una modalidad académica en su obra. Ahí están los cartones que han quedado de la *Batalla de Anghiari*, por ejemplo. Nos parecen ejecutados de acuerdo con la "receta" ya mencionada: "De cómo se debe representar una batalla" (145). Son puros "gestos" fríos, gritos con gesticulaciones teatrales; algunos hombres que gritan parecen más cantantes de ópera que guerreros en el furor ciego de la lucha. Y lo mismo esos

viejos con el rictus "standardizado" de sus labios, gesto uniforme que parece querer significar todo lo opuesto de la famoso "sonrisa" de sus personajes juveniles. Pero esto ya es entrar a discutir la obra pictórica de Leonardo y escapa, por lo tanto, a los límites a este trabajo. Quede, por lo tanto, como simple observación marginal.

(X) Verdad es que, según algunos panegiristas de Leonardo, Berenson no era precisamente "leonardista". Rinaldis habla de la *confesata antipatia del Berenson per l'opera del Vinci*. (ALDO DE RINALDIS, *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1926 p. 245).

(XI) B. BERENSON, *Los pintores italianos del Renacimiento*, Ed. "El Ateneo", Buenos Aires, 1944. Trad. Amalia I. Bertarini, p. 276.

(XII) *Id. id.*, p. 113.

(XIII) En el *Tratado de la pintura* está íntegramente formulado el principio de aplicación de los complementarios, de que harán uso de los impresionistas y la tesis del color de las sombras. (JULIO RINALDINI, *De Leonardo a la pintura contemporánea*, ed. Poseidon, Buenos Aires, 1942, p. 46.)

(XIV) CAMILO MAUCLAIR, *Leonardo da Vinci*, coleccion. Alba, Buenos Aires, 1943, p. 75.

(XV) GABRIEL SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Perrin & Cie., Paris, 1912, p. 443.



# E L P A I S A J E

por *Mane Bernardo*



UANDO cerramos los ojos, se presentan generalmente ante nuestra retina interior formas plásticas diversas; de distintos colores, de exóticas dimensiones y fantástica apariencia. Todas ellas circulan en un ambiente especialísimo; diríase que pululan por un espacio, que se mueven con movimientos rítmicos y acompasados, movimientos que nunca hemos advertido en otros lugares, movimientos parecidos a los de los microbios vistos al microscopio. Estas formas plásticas, navegando por ese espacio ultraterreno, misterioso, que podría ser universal, atraviesan períodos de conversión y van pasando por fases evolutivas hasta perder visiblemente el movimiento y convertirse en formas plásticas estáticas.

El conglomerado de todas estas formas que llegan a la inmovilidad, es decir a provocar ese silencio de masas en el espacio, es lo que nosotros plásticamente podríamos llamar paisaje. Es decir que el conjunto de formas plásticas estáticas en

un ambiente universal, nos da por resultado un paisaje X. Ese paisaje X, como de ensueño, que llevamos dentro y el cual repite su aparición aun en nuestros sueños, es un paisaje no ubicable, no podríamos situarlo, a nuestro parecer, en ningún rincón de la tierra; es un lugar fuera de la realidad, fuera del alcance habitual de nuestra retina, fuera de las posibilidades comunes al paisaje de colores de postal y nos incita a arriesgarnos y denominarlo un poco ingenuamente "paisaje irrealista".

¿Qué significan por consiguiente, estos paisajes que se nos aparecen irrealistas por su concepción y al mismo tiempo surgidos de una realidad, como son nuestra retina y nuestro sueño? Tratándose de divagar en este campo empírico de las explicaciones, pueden ser éstas muchísimas y muy variadas. Tomaremos una de ellas, la que más se adapta a nuestro pensamiento y veremos de darle toda la explicación que se desprende de la sugerencia que ejerce sobre nosotros.

Yendo al campo de lo positivo y haciendo la descomposición de un paisaje en formas plásticas, obser-



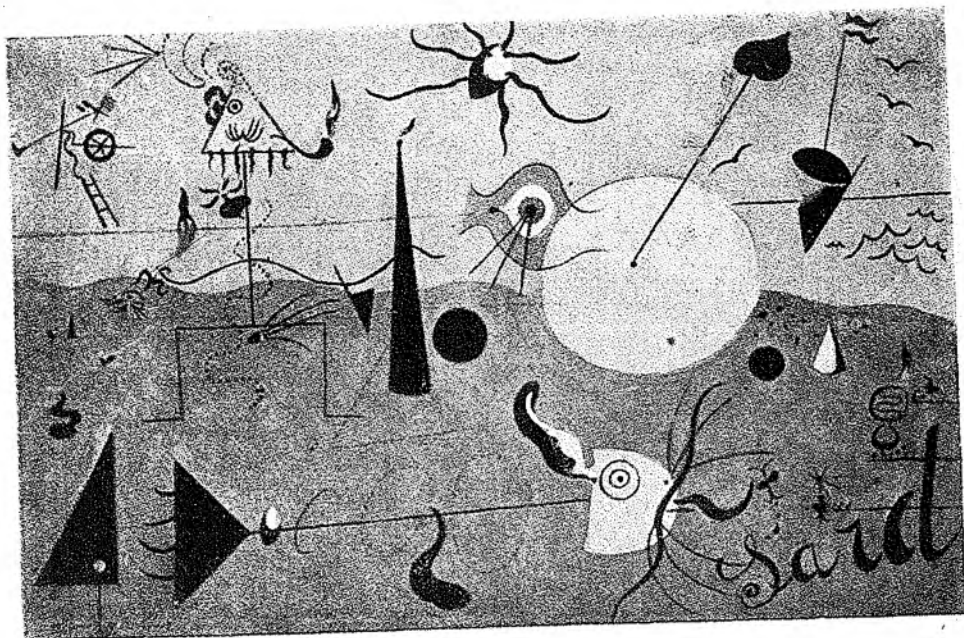
PICASSO. 1934

varemos que el dibujo que nos resulta de la combinación de sus formas presenta gran similitud con ese paisaje X de nuestro sueño.

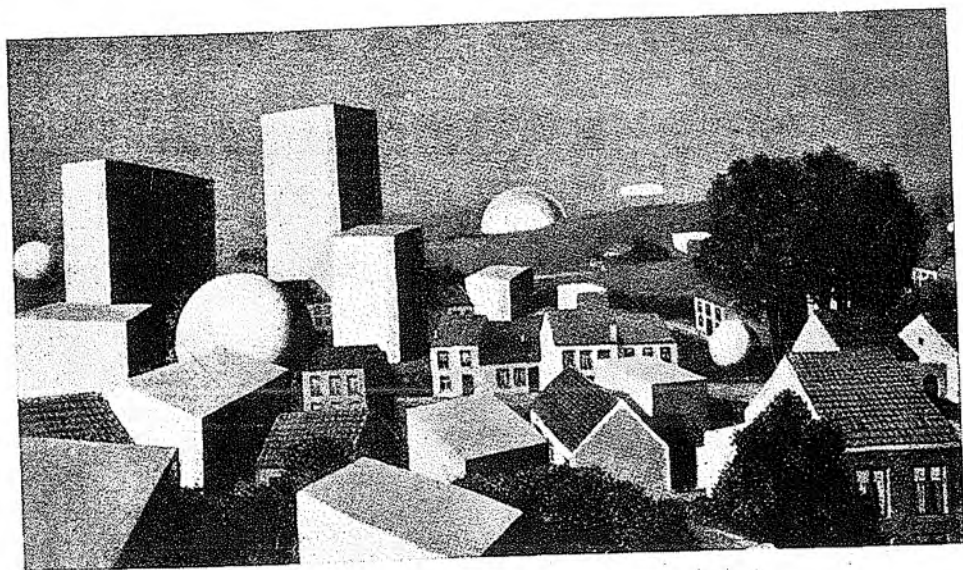
En un cuadro de paisaje dividamos toda la zona pictórica en agrupaciones ordenadas que obedezcan a una simetría o a un trazado de composición y observaremos que el resultado de esta descomposición serán formas plásticas; formas plásticas situadas sobre una atmósfera que combinan un paisaje que es completamente análogo a ese otro paisaje X que se nos presenta en el interior de nuestra retina. Si toma-

mos para esta demostración un paisaje urbano, calles y casas por ejemplo, y nos atenemos pura y exclusivamente al trazado exterior que produce el agrupamiento de las masas plásticas veremos cuán simple y fácil de comprender es esta pequeña hipótesis demostrada.

Desde las ideas pictóricas de Leonardo de Vinci, en su famoso tratado del paisaje, hasta la última expresión de los pintores surrealistas hay un desenvolvimiento largo y paulatino, que tiene sus raíces en la misma pintura. Los grandes paisajistas universales a partir de las pi-



MIRÓ. — Paisaje catalán



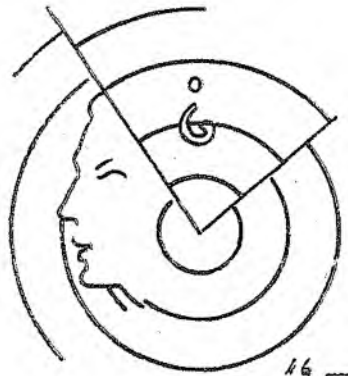
MAGRITE. — Cálculo mental

meras expresiones estéticas del hombre han estudiado su tema con gran unción e interés pictórico hasta convertirlo en uno de los grandes movimientos dentro de la misma pintura. El paisaje ha sido encarado de muchas maneras diferentes y en muchos estilos en las diversas épocas; obedeciendo en cada una a ese momento de la historia de la humanidad en que el artista se debate durante su existencia en su lucha por lo estético a través de los siglos de la historia del arte.

Todos los paisajes de las escuelas de los últimos ismos no necesitan descomposición plástica. Tomemos cualquiera de ellos y veremos que aquel paisaje X, al que nos referimos, producto de un fenómeno entre físico e imaginativo, guarda extraordinaria similitud y parecido con muchos paisajes de las tendencias contemporáneas. Y anali-

zando profundamente, trozo por trozo, volveremos al punto de partida a la inversa; y del estatismo de las formas plásticas en un ambiente dado, veremos que entornando los ojos delante de uno de estos paisajes, las formas plásticas adquieren movimiento; curiosos y lentos movimientos, de microbios a través del microscopio. Y ya estamos de nuevo en el principio plástico del paisaje, volvemos a tener ante los ojos, real y directamente, el paisaje de ensueño que se produce al cerrar los ojos, en nuestra retina interior.

Así los artistas actuales, más rápidos por la vida que se lleva hoy día, más directos por su imaginación y más estrictos en sus concepciones nos conducen por un camino eficiente, a un fin realmente inesperado; nos acercan por las sendas más cortas y más profundas al campo infinito de la imaginación.



## ¿Qué es el prerrafaelismo?

Próspero Mérimée, el sobrio y castizo autor de *Carmen*, poseía un agudo sentido del "humour". Una vez se le ocurrió censurar la minuciosa retórica de los prerrafaelistas ingleses y escribió en la *Revue des deux Mondes*, el 15 de octubre de 1857, la página que a continuación traducimos.

Hace algunas semanas, me hallaba en Manchester recorriendo a prisa un salón de artistas contemporáneos, cuando una tela de vivos y crudos colores, atrayendo forzosamente mi atención, me obligó a detenerme, a observar, y, muy pronto, a consultar el catálogo con el propósito de explicarme un asunto que no alcanzaba a comprender. Pero es mejor que antes describa ese cuadro.

En una rama de campo, muy elegantemente enueblada, una joven vestida de rojo — bello color, sobre todo en pintura —, canta frente a un piano abierto, sosteniendo en la mano una pieza de música. Detrás de ella un caballero, vestido con un traje matinal, le pasa alegremente el brazo alrededor del talle. La joven tiene la boca abierta, y probablemente ensaya un trino, pero haciendo una mueca terrible; además, al ponerme los lentes, he visto lágrimas en sus ojos. A un costado del grupo, bajo un sillón, se ve un gato que comparte las aficiones de Arlequín, el cual, como se sabe, sólo gustaba de las sarenatas en que se come. Este gato ha cazado un canario y lo hace crujir entre sus dientes.

Todo esto está pintado con una minuciosidad extraordinaria, y cada detalle

posee la misma terminación que las cabezas de los dos personajes humanos. Los guantes del señor no son del todo nuevos, hasta me parece que uno se halla un poco descaosido. El chal de la dama es un cachemira auténtico: así se lo al decir a una señora entendida. He querido saber por qué lloraba la hermosa cantante, mientras su compañero estaba tan alegre. Desgraciadamente el título era muy lacónico: *Conscience Awakened* "el Despertar de la conciencia". Confieso que me hallaba más embarazado que antes de recurrir al catálogo, cuando por fortuna encontré a un artista inglés que me dio la explicación siguiente:

"Observe que los dos personajes del cuadro no se portan de un modo correcto. Mire usted la mano de esta bella dama, cuyos cabellos le parecen tan ardientes. Reparará usted en que no tiene anillo de compromiso; luego, no es casada. Alguien le rodea el talle con el brazo; en consecuencia, tiene un amante. Canta una melodía de Moore, que usted sabrá de memoria, y de la cual puede leerse fácilmente el título con sólo girar la cabeza hacia abajo y los pies hacia arriba. Ahora bien: el título le advertirá que en la tercera copla esta desdichada ve una alusión a la equívoca situación en que se encuentra, y esta alusión la sofoca en medio del gorjeo comenzado. Entonces la conciencia despierta, y eso es lo que ha expresado Mr. Hunt. —¿Y el gato?, preguntó. —El gato es a la vez un episodio interesante y un mito moral. Representa los malos instintos, y el canario la inocencia, dos emblemas muy bien elegidos."

(Traducción IMAGEN por A. O. N.).

