



IMAGEN

Nº 4

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



Diciembre de 1947
LA PLATA

NE 5/919
B D E 3

I M A G E N



N° 4

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

SECRETARIO DE REDACCION
ANGEL OSVALDO NESSI

Sig. top. H 7(05) I 5 4
N° de ent. 16.868



LA PLATA (ARGENTINA)

1947
Sig. Top. 1-8
Inv. 1-8

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

★

INTERVENTOR: Dr. Orestes E. Adorni.

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

Prosecretario General de la Intervención: Sr. Rodolfo A. Campolongo.

Secretario Privado del Interventor: Dr. Juan José Pimentel.

Secretario General de la Universidad y del Consejo Superior: Dr. Julio M. Laffitte.

Delegados Interventores: Facultad de Agronomía, Dr. Emiliano J. Mac Donagh. Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas, Ing. Eugenio A. Alcaraz. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Dr. Julio M. Laffitte. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Dr. Diego J. J. Martínez. Facultad de Química y Farmacia, Dr. Carlos Alberto Castro. Facultad de Medicina Veterinaria, Dr. Jorge E. Durrieu. Facultad de Ciencias Médicas, Dr. Joaquín D. Martínez (interino). Escuela de Bellas Artes, Dr. Juan José Pimentel.

Directores de Institutos Superiores: Instituto del Museo y Escuela Superior de Ciencias Naturales, Dr. Emiliano J. Mac Donagh. Instituto del Observatorio Astronómico y Escuela de Ciencias Astronómicas y Conexas, Capitán de Fragata (R) Guillermo O. Wallbrecher.

Guarda Sellos: Dr. Fernando Schweizer.

Encargado de Publicaciones e Informaciones: Abogado Estanislao de Urraza.

Sumario

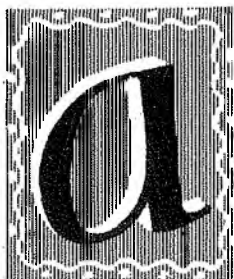
	<u>Pág.</u>
Hacia la escuela superior	5
En torno al arte de Giorgione, por <i>José R. Destéfano</i>	11
Un género teatral: la ópera, por <i>Rodolfo Franco</i>	20
Antonio Alice, por <i>Fernán Félix de Amador</i>	31
Viaje musical a través de los milenios, las razas y las naciones, por <i>Adolfo Morpurgo</i>	38
El "ballet" en América, por <i>Louis Rod</i>	41
Decoración, por <i>Carlos Aragón</i>	45
Nuevos escarceos en torno de la pureza musical, por <i>Tobías Bonessatti</i>	51
Prilidiano Pueyrredón, maestro del retrato, por <i>Angel Osvaldo Nessi</i>	57
El contenido estético del lied, por <i>Brígida Frías de López Buchardo</i>	65
Actividad de los graduados	69
Por qué elegí un poema extranjero para mi ópera, por <i>María Isabel Curubeto Godoy</i>	72
Dos paisajes, de <i>Guillermo Martínez Solimán</i>	76
Esquema de una didáctica violinística, por <i>Víctor Vezzelli</i>	77
El profesor de música en la escuela primaria, por <i>Lía E. Anselmino de Tortonese</i>	79
La importancia del mosaico como decoración mural, por <i>Ricardo Sánchez</i>	85
El ritmo y el metro musical, por <i>Genoveva Bangardini</i>	91



Escuela de Bellas Artes

DELEGADO INTERVENTOR: Dr. Juan José Pimentel. **SECRETARIO:** José Díaz Peña. **SECRETARIO Privado de la Intervención:** Héctor Bottino. **PROFESORES:** a) **Cursos superiores (Música):** "Armonía", Carlos López Buchardo; "Canto individual", Brígida Frías de López Buchardo; "Composición" y "Contrapunto", Gilardo Gilardi; "Conjunto de cámara y orquestal", Adolfo Morpurgo; "Didáctica general", Blanca E. E. González (int.); "Historia de la Música", Tobias Bonesatti; "Metodología y Práctica de la enseñanza", Blanca E. E. González (int.); "Organo", Ermete Forti; "Piano" (dos cátedras), María I. Curubeto Godoy y Raúl Spivak; "Piano complementario", Esther de Montegudo Tejedor; "Polifonía vocal", Pedro Valenti Costa; "Teoría y Solfeo", Juan Heredia, "Violín", Víctor Vezzelli. **PROFESORES AUXILIARES:** José M. Ayllón, Rosa Giuliano, Abraham Jurafsky, Matilde Quijano y Lucía Lonwengard de Correas. b) **Cursos superiores (Plástica):** "Composición", José A. Merediz; "Dibujo de taller", Guido G. Amicarelli; "Escenografía" y "Grabado", Rodolfo Franco; "Escultura", César Sforza; "Historia del Arte", Fernán Félix de Amador; "Mosaico", Ricardo Sánchez; "Pintura", Emilio A. Centurión; "Pintura al aire libre", Guillermo Martínez Solimán. **AYUDANTES DE CATEDRA:** Raúl Bongiorno, Irene Herrero, Alberto Otegui y Roberto M. Scorcelli. c) **Cursos de Extensión universitaria:** "Armonía", Genoveva Bangardini; "Dibujo" (Nat. muerta, Yeso), Raúl Bongiorno, Renée Cengarle de Micheletti, Ernesto Díaz Rolón, Anátilde Gatti de Carizza y María C. Spampinato; "Dibujo" (Modelo vivo), Carlos Aragón; "Dibujo comercial y affiche", Alberto Otegui; "Piano", José M. Ayllón y Martha Fraire de Aiello; "Teoría y Solfeo", Elvira C. Aloy. d) **Escuela de Dibujo y artes aplicadas (anexa):** **REGENTE:** Rufino A. Ogando. **PROFESORES:** "Anatomía artística", Ernesto Riccio; "Caligrafía y composición caligráfica", Pío Guardia; "Composición decorativa" Carlos Aragón; "Descriptiva y perspectiva", Ricardo Gabrici; "Dibujo arquitectónico", Julio A. Gazzarri; "Dibujo cartográfico", José Elías Romano; "Dibujo de figura del yeso", Roberto J. Capurro; "Dibujo de figura modelo vivo", Cleto Ciocchini; "Dibujo de máquinas", Edgardo L. Lima; "Dibujo de objetos del natural y manufacturados", Francisco de Santo; "Dibujo de ornato y croquis", Salvador Calabrese; "Elementos de matemáticas", José Díaz Peña; "Elementos de matemáticas y topografía", Pedro A. Pessacq; "Geometría aplicada", Rufino A. Ogando; "Historia del arte", Estanislao de Urraza. **AUXILIARES DE CATEDRA:** María L. G. de Goity, Luis Martínez, Manuel Penido, Eleonora Petit Bon. **AYUDANTES:** Emilce Cagnolati, Oscar Cañete (int.), Angel M. Cavallo, Miguel Angel Elgarte, Juan Carlos Korn, Luis Martini (int.), Raúl Pacha (int.), Orlando D. Pesci (int.), Delmiro Pérez, Alejandro Sánchez (int.), Pedro Sánchez Comendador. **Cursos nocturnos para obreros y empleados:** **PROFESORES:** Carlos Aragón (int.), Juan Bares (int.), Otto Luis Martínez (int.), Víctor B. Martínez, Rufino A. Ogando, Manuel Penido, Arturo Ponce de León (int.), Osvaldo Ramírez Gronda (int.). **AYUDANTES:** José del Intento, Pablo G. Franca, Rubén Tomás Ogando.

HACIA LA ESCUELA SUPERIOR



CASO por una sagaz apreciación reciente de las contribuciones que la ciudad de La Plata debe a su Escuela de Bellas Artes, ha pasado ésta de nuevo a ser considerada como uno de sus Institutos predilectos; acaso esto no sea más que un apocalíptico despertar de la ciudad dormida, que durante años y años tuvo que soportar el estímulo, más allá de sus posibilidades de yermo recién poblado, de un alto mecanismo de cultura. Hacía tiempo que la Escuela no arrebatava como ahora la atención del pueblo y de las autoridades. Hecho fácil de reconocer, no imputable a circunstancias ajenas a su propio destino, pero no por ello menos auspicioso. Una fiesta de la Escuela es, cada vez más, la fiesta de un estrato más robusto de la sociedad ambiente; una reforma o una adquisición que jerarquicen su nivel artístico es también cada vez más un acto de comprensión gubernativa.

La Escuela de Bellas Artes, intervenida el 13 de noviembre de 1946, no ofrecía problemas que perturbaran, dentro de ciertas aspiraciones, la normalidad de su funcionamiento. Su tasación de conjunto puede sintetizarse en las pocas palabras de una observación general y muy concreta: se trataba de un instituto "postergado", sin recursos ni personal suficiente, disminuído en su jerarquía oficial como represalia por la conducta de ciertos funcionarios y por malentendidos que justificaban una verdadera situación de *capitis diminutio*.

Durante mucho tiempo la Escuela fué considerada tal vez como un lujo excesivo, tal otra como una dependencia incapaz de producir a voluntad grandes artistas u obras de genio. En esta incomprensión y en el desconocimiento a que tal estado la condenaba era difícil mantener su prestigio local, aun cuando directores bien intencionados y un selecto cuerpo docente trabajasen llenos de empeño, si bien con el solo estímulo que da el cumplimiento del deber.

Injusto sería desconocer ahora que hubo precursores en el gobierno de la Universidad que quisieron llevar a la práctica el pensamiento del fundador de la Escuela, para que ésta contribuyese a *espiritualizar* el

contenido de la casa de altos estudios; pero nunca se abrió del todo el horizonte. Y con el fácil pretexto de la carencia de recursos (¡en esta Escuela donde llegó a haber profesores que por cincuenta pesos dictaban ocho horas de clase!), la ignorancia y la incapacidad, cuando no la intriga, disimulaban habitualmente una conducta de gobierno falaz o indecisa.

La tarea de las nuevas autoridades resultaba entonces una tarea de buena voluntad: compenetrarse de los problemas y, sin dilación, resolverlos; destruir, por fin, la leyenda tendenciosa y posibilitar la más alta jerarquización artística del Instituto mediante una nueva estructura; cosa que, desde luego, implicaba favorecer las simpatías hacia el mismo y aplicar los recursos adecuados.

Estas cosas han sido virtualmente resueltas. El nuevo plan, en las secciones de Plástica, ha sido entregado por la comisión respectiva; el de Música lleva ya meses de estudio y su terminación es inminente. En los dos casos se trata de levantar una nueva estructura didáctica para la enseñanza de las bellas artes; de lo que son ya un anticipo las disciplinas que provisoriamente han comenzado a funcionar: la escuela de Organo, la cátedra de Violín, la de Mosaico, otra creación incorporada.



Sr. Interventor en la Universidad, Dr. Orestes E. Adorni

La provisión definitiva de estas cátedras y de diversas vacantes producidas (Canto Coral, Historia y Metodología de la Música, Dibujo Cartográfico, Composición Decorativa, Ayudantía de Escultura, Historia del Arte y Elementos de Matemáticas y Topografía), y creación de Ayudantías diversas, etc., ha motivado una serie de concursos y la consecuente incorporación de los profesores que ocuparon los primeros puestos en las ternas. Como información objetiva se publica, sin comentario, el resultado de esos concursos:



Dr. Diego J. J. Martínez

- 1) COMPOSICION DECORATIVA: *Carlos Aragón*, Miguel Elgarte, María Furió de Iguaim.
- 2) TEORIA Y SOLFEO: *Juan Heredia*, Héctor A. Iglesias Villoud, Abraham Jurafsky.
- 3) HISTORIA Y ESTETICA MUSICAL: *Tobías Bonessatti*, Carlos A. Suffern, J. Lamuraglia.
- 4) PIANO: *Raúl Spivak*, Roberto A. Locatelli, Dora Bonessatti de Harispe.
- 5) METODOLOGÍA Y PRACTICA DE LA MUSICA (en trámite).
- 6) ORGANO: *Hermes Forti*, Ricardo Linares y Pbo. A. Victoriano Colabella.
- 7) DIBUJO DE TALLER: *Guido G. Amicarelli*, Rodolfo V. Castagna, Carlos Aragón.
- 8) ESCULTURA (Ayudantía): *Roberto M. Scorcelli*, Néstor R. Picado, Adhemar Rodríguez.
- 9) CANTO CORAL: *Pedro Valenti Costa*, Juan Heredia, Abraham Jurafsky.
- 10) CERAMICA Y ESMALTE: *Fernando Arranz López*, Adhemar Rodríguez, Alejandro Sánchez.
- 11) GEOMETRIA APLICADA: *Rufino A. Ogando*, Antonio Lopardo, Edelvira Sandri.
- 12) ELEMENTOS DE MATEMATICAS Y TOPOGRAFIA: *Pedro A. Pessacq*, Oliverio W. Caminos, Pedro R. Sosa.

- 13) MOSAICO: *Ricardo Sánchez*, Francisco A. De Santo, Roberto M. Scorcelli.
- 14) HISTORIA DEL ARTE: *Estanislao de Urraza*, Angel Osvaldo Nessi, Phoebe Ethel Zarauza.
- 15) COMPOSICION Y CONTRAPUNTO: *Gilardo Gilardi*, Floro Ugarte, Adolfo Morpurgo.
- 16) VIOLIN: *Víctor Vezzelli*, Carlos Pessina, Humberto Carfi.
- 17) FONETICA (en trámite).
- 18) DIBUJO CARTOGRAFICO: *José Elías Romano*, Luis Martínez, Pablo A. Besozzi.

En la esfera de Extensión Cultural y Universitaria la Escuela ha proyectado con intensidad su influjo en el ambiente, por medio de una serie de actos de extraordinaria jerarquía. Si bien es este un aspecto tradicional en la vida del Instituto, cabe destacar que durante el año 1947 la actividad artística ha alcanzado un nivel poco común singularmente



Sr. Delegado Interventor en la Escuela de Bellas Artes
Dr. Juan José Pimentel

apreciado por el público que desborda cada vez las salas de conciertos y de exposiciones. Hasta la fecha se han cumplido los siguientes actos: 1) CONCIERTO CORAL del Coro de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. Director Pedro Valenti Costa. 2) CONCIERTO DE CAMARA. Director Víctor Vezzelli. 3) EXPOSICION. Mosaicos de Ricardo Sánchez. 4) EXPOSICION. Homenaje a Antonio Alice. 5) CONFERENCIA. Los Conjuntos instrumentales, Adolfo Morpurgo. 6) CONCIERTO. Piano, Raúl Spivak. 7) CONCIERTO DE CAMARA, Gilardo Gilardi. 8) EXPOSICION (fin de cursos), Pintura, Escultura, Grabado, Escenografía, Mosaico, Dibujo. 9) CONCIERTO DE ORGANO, Hermes Forti. 10) EXPOSICION. César A. Rodríguez Portal. 11) CONFERENCIA. Agregado Cultural de la Embajada de Egipto, Dr. Georges A. Chalaby. 12) CONCIERTO, Homenaje al Maestro Scaramuzza.

La nueva estructura didáctica de la Escuela Superior de Bellas Artes se encuentra supeditada a la aplicación de la ley universitaria. Este instrumento será el que decida en definitiva sobre el alcance de las futuras actividades. Hay un horizonte que, como dice Ortega y Gasset, es el símbolo de las posibilidades que se ofrecen a nuestra vida. Pero nuestra vida es, además, la realización actual de esas posibilidades. Y no sabemos aún concretamente hasta dónde los proyectos pueden considerarse como conquistas efectivas. Dentro de éstas figura la Escuela preparatoria de Música, a fin de que las carreras superiores dispongan de contingentes formados desde el primer momento por maestros idóneos, evitando al alumno ya iniciado el consabido y penoso "cambio de técnica"; también se incorpora una serie de enseñanzas de cultura general que la práctica demuestra ser necesarias tanto para los artistas que se dedican a enseñar cuanto para la formación del hombre y del ciudadano, ya que en la escuela no debemos limitarnos a *instruir* a los discípulos en las diversas direcciones artísticas, sino que es indispensable *educarlos*; como culminación de los estudios musicales superiores se crea el doctorado en Música.

Una novedad de importancia ensaya la agilización de las carreras estrictamente especializadas. Existen siempre candidatos que no desean ser *profesores* sino tan sólo aprender una técnica: llegar a ser pintor, escultor, concertista, cantante. En estos casos la Escuela otorgaría, a la terminación de los estudios, una certificación de los mismos, sin el embarazoso rodeo del profesorado, a las personas que carecen de vocación didáctica. Esto aconseja la experiencia de veinte años que posee el Instituto; y contempla una realidad social y humana que no es posible olvidar,

ya que el alumno no debe ser un elemento pasivo sino activo dentro de cualquier sistema de pedagogía. Aclaremos que toda la nueva estructura está inspirada en las directivas del Excmo. señor Presidente de la República concretadas en su Plan Quinquenal.

Estos son algunos puntos donde las autoridades han querido acentuar la reorganización de la Escuela. Para ello han consultado antiguas y nobles aspiraciones, han soslayado la obscura madeja de intereses que solía trabar cualquier iniciativa y han tenido, además, un mérito indudable: el tacto de poner la reorganización en manos de profesores cuya experiencia y solvencia artística los capacitan para una misión tan sumamente delicada.

A nuestro modo de ver, así como toda reforma universitaria implica una filosofía, toda reforma artística implica a su vez una estética. Una escuela de arte ya no es, felizmente, una academia; pero menos aun es un círculo que limite y embandere. Aquí cabría decir, glosando al filósofo, que la historia del arte no es un pomo de Monet ni un arpegio de Beethoven, ni siquiera un martillazo de Michelangelo. En los diversos números de esta revista puede apreciar el lector cuál es, a este respecto, el pensamiento docente: *una gran libertad, pero una severa conciencia*. El arte aquí no es un rito, pero tampoco un juego vano. Tenemos confianza en que las soluciones aportadas concreten un largo paso en la vida ascensional de la Escuela para el mejoramiento de la sociedad que da el progreso de las artes.



En torno al arte de Giorgione

por JOSÉ R. DESTÉFANO



A aparición de un artista dotado de estilo grande e inédito origina siempre una irradiación que se propaga libérrimamente a su época: La vida trasparentase entonces en la obra de ese creador como un alumbramiento, como una plenitud de plenitudes. A través de la música de las palabras o del plasticismo de las formas ese artista somete el cosmos a una recreación que al par que sorprende, fascina. Su meditación dominadora al caer en luces sobre la materia, de por sí yerta, le infunde su propio temblor vital, la deja estremecida, transustanciada. Entonces la obra de este artista transida de eterno frescor cruza victoriosamente el área del tiempo en un vuelo impercible. Pues nada comunica una más segura eternidad a la obra de arte que ese ideal contrapunto entre sustancia y espíritu. Un estilo grande será siempre una viva agua invasora cargada de sentimientos, percepciones o ideas, que dentro de una forma novísima expresa el hondo minador que es el yo del artista.

Tal es el caso de Giorgione ⁽¹⁾ que introduce en el arte de su tiempo una *maniera moderna*, según la afirmación de Vasari. Este maestro tan original de la pintura de Venecia no arriba de súbito a esta esclarecida forma de estilo. Hay en su producción una etapa primaria en que sus

(1) La existencia de Giorgione está circundada de tal misterio que su revelación suscita una labor insospechada. Las referencias dispersas que de él conocemos provienen de las obras escritas por Giorgio Vasari y por Carlo Rodolphi en los siglos XVI y XVII. Estas noticias circunstancialísimas subsisten, por otra parte, casi sin variantes, a pesar de las dilucidaciones a ultranza a que la crítica moderna ha sometido la biografía del artista.

Giorgio Barbarelli, apodado Giorgione — o sea el gran Jorge — nació en Castelfranco en las proximidades de Venecia en 1447. Su iniciación pictórica acaeció en el taller de Giovanni Bellini acaso por 1495. Los frescos con que decoró por 1508 la fachada del *Fondaco dei Tedeschi* estaban ya casi destruidos por la acción del aire marino en el siglo XVI. Su perduración se alcanza todavía a través de unos grabados ejecutados por Zanetti. Los pocos cuadros que restan de Giorgione han sido objeto de minuciosos análisis por críticos como Berenson, Cavalcaselle, Crowe, Morelli, etc., quienes a veces audazmente atribuyen algunas de esas telas a otros pintores. Por otra parte, Justi en Alemania y Cook en Inglaterra han tratado afanosamente de reconstruir el patrimonio artístico de Giorgione. Cuéntanse así entre las obras de autenticidad más probable. *Tres filósofos*, *Madona de Castelfranco*, *Juicio de Salomón*, *Moisés en la prueba del fuego*, *La mujer adúltera*, *Visperas de huracán* o *La familia*, *Concierto campestre*, *El concierto del palacio Pitti* (atribuido por algunos estetas a Tiziano), *La Venus dormida*, *Salomé*, *Judith* y algunos retratos.

¿Cómo fué Giorgione? De lo poco que de él sabemos se desprende que fué un alma transida de todas las exquisiteces del Renacimiento. Su talento se reveló ya precozmente en trabajos que realizó en el taller de su maestro Giovanni Bellini. Amó con pasión entrañable a Cecilia Castelfranco, que acaso fué su modelo para la *Venus dormida*. Al igual que Leonardo en la corte de los Sforza en Milán, Giorgione tañía el laúd y cantaba con una voz de sedoso registro en los conciertos de Venecia. Seducía asimismo por su alma sensitiva, por la multiplicidad de sus dones y por sus cualidades caballerescas. Murió en edad temprana en Venecia en 1511, durante una epidemia de peste, después de haber cruzado como un meteoro el océano de la pintura de su tiempo.



GIORGIONE. — Autorretrato como David.
Brunswick, Galería de Pintura

obras se impregnan de reminiscencias cuatrocentistas. En *Moisés en la prueba del fuego*, en el *Juicio de Salomón* la disposición de las vestiduras y la flexión de las actitudes hacen pensar en un Carpaccio ya más flúido. En la *Virgen de Castelfranco* y en la *Virgen entre San Antonio y San Roque* se espejea algo del arte de Giovanni Bellini en la majestad de las figuras, en la terneza que emana de sus rostros, como en el ámbito paisajista desflechado en luminosidades. Pero Giorgione libértase luego con presteza para ser él mismo, en sí mismo.

¿En qué consistió esa *maniera moderna* de Giorgione? Giorgione transforma la pintura corpórea, de rotundo volumen con algo de geo-

métrica dureza del siglo xv, para tornarla tierna, untosa, fluidificada. En sus telas, los objetos pierden su solidez, se tornan materias fundentes, contornos borrosos sobre cuyas superficies el óleo resbala blandamente. Esta blandura óptica es la *morbidezza* que se propagará después por toda la pintura veneciana. ¿Fué alentado Giorgione en esta innovación — como lo insinúa Ludwig Justi — por la expresión ya tan muelle y acariciante de Perugino, Fra Bartolomeo y Leonardo que visitaron Venecia en algún momento de sus vidas? Sólo lo sabemos presuntivamente.

De cualquier manera, del arte giorgionesco emerge un quehacer pictórico muy novedoso. En vez de los dibujos o croquis preparativos tan caros a los florentinos, Giorgione pintaba en un impulso lírico arrebatado. Su arte es, en suma, un interminable lirismo que traduce sus coloreadas emociones frente a un paisaje, un desnudo o una vestidura. Todo lo que circulaba de yerto e inmóvil en el estilo de los Bellini o de Carpaccio es reemplazado por Giorgione por una animación vital, por movimientos más integrales y por juegos de mecánica corpórea cada vez más complejos. El sistema de colorear de sus antecesores, a base de tonos fuertes, abigarrados y de claridades resplandecientes, adquiere en Giorgione una sensibilización de máxima fineza. Giorgione tiende como una veladura de



GIORGIONE. — *El Juicio de Salomón*. Florencia, Galería de los Uffizi

sombra sobre los brillos; hace penetrar la luz en la pulpa de los colores, establece entre ellos una vibración cantante como de música que se desvanece. El manipuleo con la técnica del óleo — ya usada en Venecia por Giovanni Bellini y Antonello de Messina — le permite, por otra parte a Giorgione, mezclar ingravidamente los colores fundidos con todos los juegos de matices de luces y sombras. La *morbidezza* de Giorgione es así, con algunos valores diferenciales, gemela del misterioso *spumato* de Leonardo, aunque de una ejecución más voluptuosa.

Los florentinos guiados por un afán intelectual comunicaron al dibujo una supremacía incontestable. La línea jugaba en sus composicio-

nes la función del protoplasma orgánico al que se supeditaba obsesivamente el colorido. Giorgione, en cambio, hace gravitar la visión pictórica sobre la forma. El color sensibilizado se carga de una nueva cualidad óptica; resbala sobre la tela animado por juegos subitáneos y brillantes. ¿No está, acaso, Giorgione comprendido en la alusión de Vasari quien afirma que los venecianos querían que los colores centelleasen como piedras preciosas? De aquí que el cromatismo voluptuoso triunfe en Giorgione sobre la austeridad del dibujo.

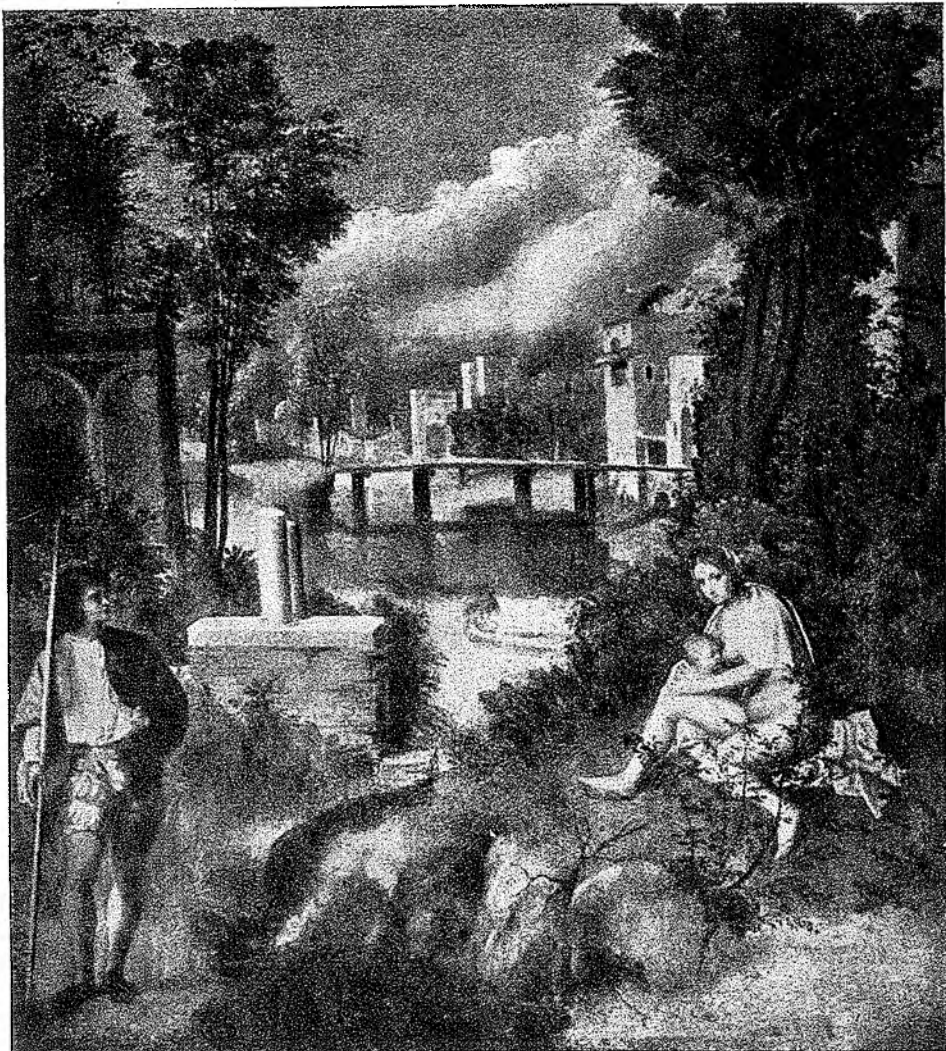
El arte de Giorgione revelador de ideales inéditos marca una diferenciación entre el siglo xv y el xvi. Libre ya de mitologías, maneja elementos humanos que lo distinguen sobradamente de los grandes maestros de Florencia o de Roma.

Miguel Angel es un genio luciferino de entraña desgarrada por la tristeza. Su creación tiende a resolver en el desdén o la ira, en el dolor o la angustia problemas de valoración ética. Su tormento interno de alto voltaje es invencible. Anárquico, rebelde, alucinado por formas titánicas, sólo halla aparente sosiego en su comunicación desorbitada con lo infinito. De aquí el dinamismo omnímodo de todo su arte.

Leonardo es el mago de la pintura. Su obra toda es un desesperado esfuerzo por conquistar una armonía que sin cesar escapa a sus sentidos. El busca domeñar al mundo



GIORGIONE. — *La Virgen entre San Antonio de Padua y San Roque* (Detalle)



GIORGIONE. — *Vísperas de huracán o La familia*

y domeñarse a sí mismo. Su voluntad inflexible somete la técnica de la composición a un cálculo preciso, matemático. *Hostinato rigore* es su divisa gloriosa. Y con el misterio del claroscuro busca lo trasoñado que parece huirle siempre. Tal tentativa

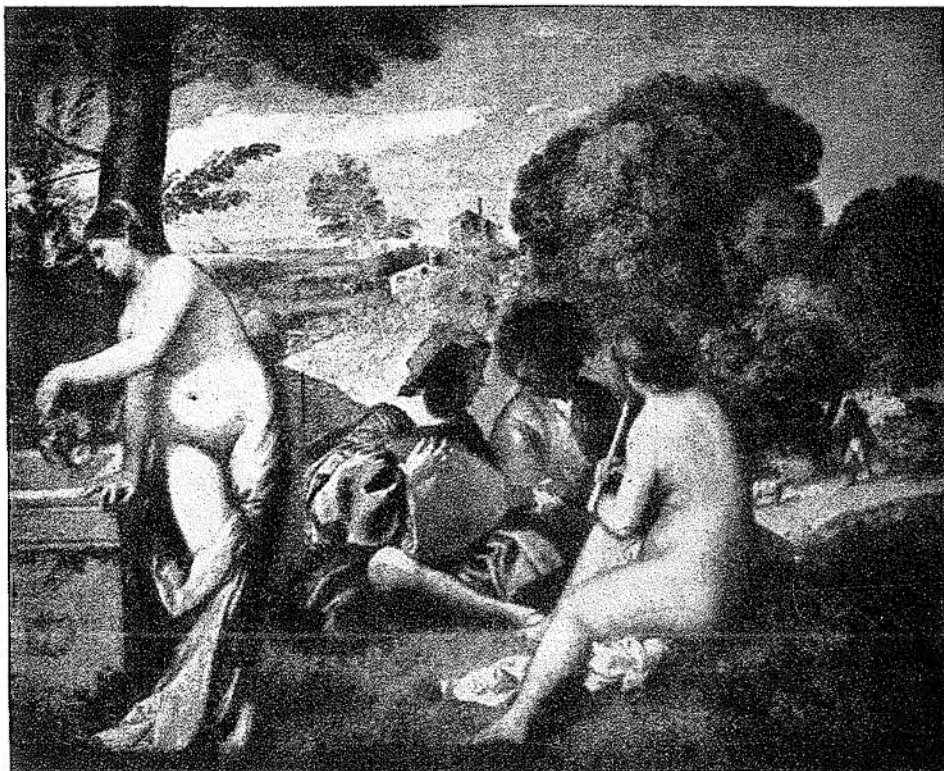
cubre todas sus creaciones de una flora psicológica ultrasecreta, específicamente enigmática.

En cambio, del arte pagano o cristiano de Rafael emerge siempre una serenidad delicadamente regulada. Focillon está en lo cierto cuan-

do afirma que mientras "Rafael escucha la música, Leonardo la compone". Rafael persigue sin tregua ese claro equilibrio, esa armonía ideal que fueron siempre las normas del arte antiguo. De esto proviene esa paz, esa felicidad que irradian todas sus criaturas. El alma sosegada del pintor dota a las formas de un equilibrio nobilísimo, las envuelve en un convencional idealismo. Luego por medio de cálculos abstractos construye un cosmos donde los elementos se condicionan en un perfecto ordenamiento. Rafael aspi-

raba a representar las cosas, "no como las ofrece la naturaleza, sino como debieran ser".

El nuevo arte de Giorgione es, en lo esencial, distinto al de estos maestros. Lo religioso y lo mitológico ceden en él ante lo humano que constituye la meta de su gesto artístico. Giorgione no pinta para dar trascendencia plástica a su piedad, ni para lucir su maestría técnica. El pinta porque se emociona al contemplar la belleza de lo creado, para revelarnos sus más íntimos sueños. Con Giorgione el lirismo invade con



GIORGIONE. — *Concierto campestre*



GIORGIONE.— *El concierto* (Palacio Pitti, Florencia)

deliciosos efluvios la pintura. Prescinde con señorío de todo asunto concreto para abandonarse al ensueño, a la melancolía o a los dulzores de la música. En sus telas todo es calma o voluptuoso encantamiento. Le cautivan los tránsitos apacibles de la naturaleza; los reflejos de luces de los atardeceres; la melancolía que emana de las sombras, y el centelleo cenital de los colores. Su arte está ya impregnado de todas las exquisiteces y seducciones

de la música. Giorgione es el Mozart de la pintura. El paisaje, la música y el desnudo constituyen los motivos de sus más personalísimas creaciones.

En *Vísperas de huracán* — con cielo y árboles entrevistos en un crepúsculo de tormenta — Giorgione inaugura el paisaje moderno. Es cierto que aun se trata de un paisaje de arquitectura racionalmente compuesta, pero implica ya un progreso con respecto a Giovanni Be-

llini y Víctor Carpaccio, pues la luz baña con más veracidad las cosas, y las formas se desplazan más libremente en el espacio. En el *Concierto campestre* y en el *Concierto del Palacio Petti*, la música es el tema de las telas, lo que resulta algo inusitado en la historia de la pintura. Todas las emociones que la música despierta en el alma humana están allí expresadas por la inclinación de las cabezas, el éxtasis de las manos o el arrobamiento en que se sumen los ojos. Con Giorgione la música pone al ser como en comunicación con un más allá ignoto, con un orbe alto, espiritualizado. Y no cabe duda que Venecia — en donde según Sansovino: “*la música a la sua sede*” — ha influido profundamente en esta exquisita interpretación artística. En la *Venus dormida* — una



GIORGIONE. — *El concierto* (Detalle)

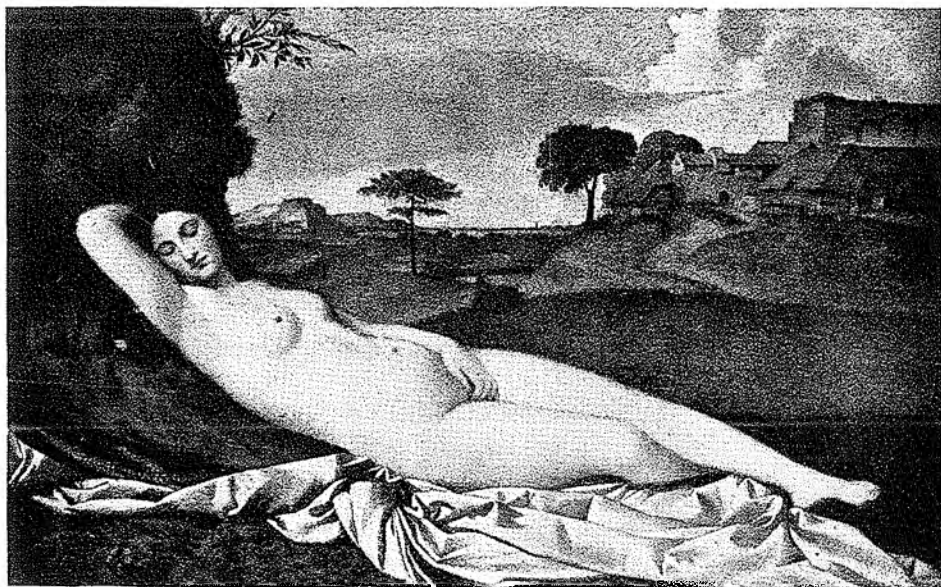
de sus más afamadas creaciones — Giorgione nos brinda el primer ejemplo de desnudo yacente del Renacimiento. No existe, posiblemente, en todo el arte italiano desnudo más deliciosamente hermoso, ni más sumido en su espiritual ensueño. Aquí la Venus parece tener — según la feliz expresión de Virgilio, “el bosque por templo y el césped por altar”. La figura está vista desde corta distancia. Las formas son ya naturales, no deformes como en el desnudo gótico; las proporciones corresponden justamente al canon de ocho cabezas que para hombres y mujeres estatuyó el Renacimiento de Italia en su instante de mayor apogeo. Giorgione, como Palma el Viejo y Tiziano, prefiere las bellezas rubias, de formas plásticamente torneadas. Es curioso observar, por otra parte, cómo los desnudos de Giorgione y Tiziano despiertan el recuerdo de las estatuas de Praxíteles, ese otro gran amador de formas que plasmaba en el niveo haz del mármol el tiembla de la carne femenina. La Venus, cernida de un paisaje sereno, engendra una poesía tan altísima que sólo se la podría expresar con el inimitable coral de Juan Sebastián Bach: “Ahora que reposan los bosques”.

Giorgione es un espíritu neoplatónico. Todo su arte es como la decantación de un ansia sin fin de vivir en belleza. Le seducen sobremanera la hermosura de los cielos, los paisajes, las sedas, las cabelle-

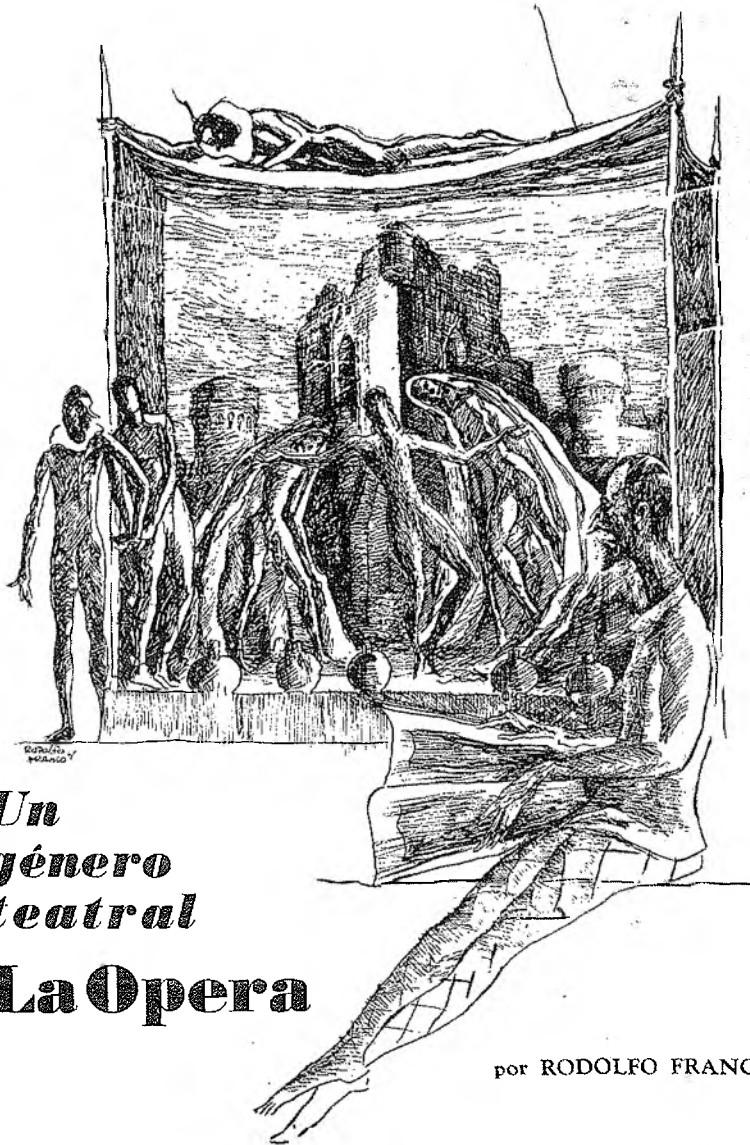
ras y las formas desnudas. Este neoplatonismo fué originado en Italia por Marcelo Ficino, quien a fines del siglo xv traduce obras de Platón, Plotino y Proclus. Basado en estos textos crea Ficino su estética que puede resumirse en este postulado: "Los finos colores, las luces, las voces, el esplendor del oro, el blancor de la plata, la ciencia, el alma son cosas que nosotros llamamos bellas". Tal afinidad existe entre este pensamiento y la obra del pintor, que se diría que las composiciones de Giorgione son como un comentario plástico a la estética de Ficino.

Se inicia Giorgione por 1495 como un discípulo del cuatrocientos, para ingresar luego en la esfera de la pintura del siglo xvi. Su lirismo nutrido de éxtasis casto o deleitoso ensoñamiento es la expresión más

esclarecida de la Venecia de su tiempo. Mas que un colorista Giorgione es un pintor iluminista. "La luz es la forma más noble de la materia", decían Vicente de Beauvais y San Buenaventura. Esto mismo parecen repetir Giorgione y todos los venecianos. Se diría que Giorgione ha apresado la luz para pulverizarla sobre sus telas. Es un genio apolíneo a quien sólo atraen la gracia, el amor y el arte; un artista que busca una armonía clasificada entre todos los elementos de la creación. No es un genio de la inmensa variación de registros de Tiziano, ni alcanza jamás la trágica grandeza de Tintoretto; por su voluntad de belleza y por el fulgor ideal que circunda todo su arte, Giorgione constituye una de las manifestaciones más pulcras y acabadas del Renacimiento.



GIORGIONE. — *Venus dormida*



*Un
género
teatral*
La Opera

por RODOLFO FRANCO

Naturalmente que nada nuevo os voy a revelar sobre la Opera. Bastante se ha discutido ya, los unos negándole eficacia artística; otros,

musicalidad o sentido dramático, mas también con razones valederas, sus panegiristas la han ensalzado, haciéndose lenguas de sus espec-

táculos ampulosos, cuando no de su espíritu y de su arte. Lo cierto es que, en presencia de las cosas bellas que encierra su repertorio, cuando éstas son manejadas diestramente, es un espectáculo que tiene del ensueño y de la emoción sus realidades fundamentales.

Es, desde luego, una fórmula de teatro cuyas convenciones el público admira y aprecia, y sobre todo le emociona esa atmósfera, que muchas veces se crea en la fusión perfecta de la palabra, la música y el decorado, claro está cuando se uti-

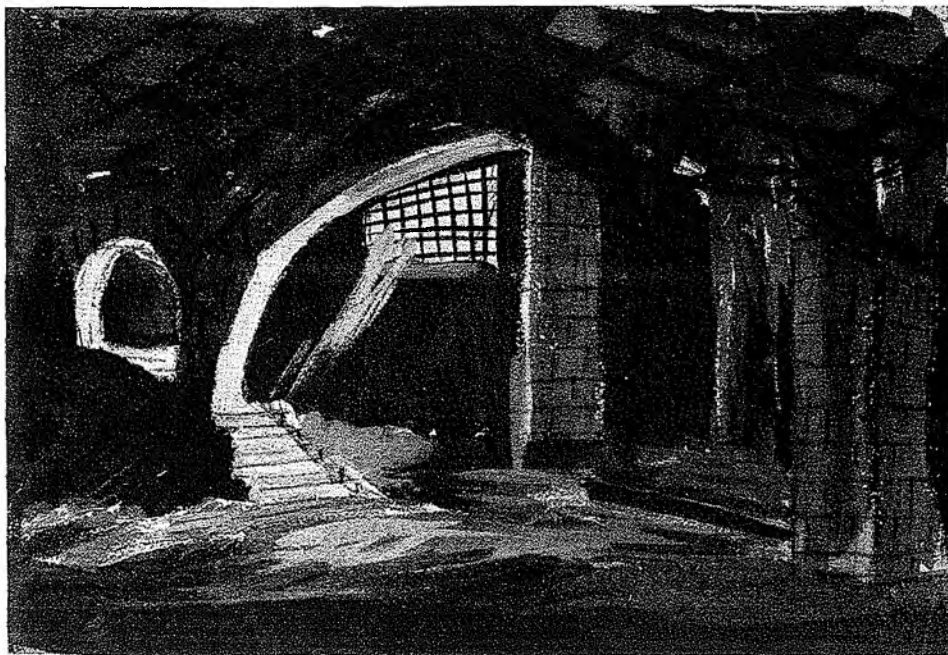
lizan realizados por la poesía o la fantasía que entonces, tiene el poder de despegarnos de la realidad y chatura de nuestra vida cotidiana.

Drama musical, teatro lírico, llámese como se quiera este género, la verdad es que se trata de una manifestación de teatro completa, verdaderamente teatral, donde se utilizan todas las posibilidades para su expresión con sus convencionalismos y extravagancias conformándose a las características y modalidades de todos los países.

Es este espectáculo un verdadero



Bodas de Figaro, Mozart



Fidelio, acto II, esc. I

encuentro de facultades que se adornan con el espíritu y la imaginación y no es menester bucear muy hondo para descubrir su fondo ingenuo que le viene de las primitivas ceremonias de cantos y bailes que, cuando escalan culturas superiores, resplandecen en la concepción, en el carácter de la obra en las que la música desarrolla el armazón de las imágenes que la palabra, la mímica y la escenografía corporizan.

Es un género cuya estrella brilla con suficiente fulgor en todos los países donde han debido arbitrar para su sostenimiento grandes su-

mas de dinero convirtiendo las antiguas empresas comerciales en organismos oficiales que cubren las necesidades de los cuantiosos elementos de que debe disponer justificando las inversiones con la premisa de popularizar la música o propagar cultura teatral y musical a pesar de que muchas veces es preferible no reprisar ciertos espectáculos ni divulgar cierta música; mas no son estas líneas para dilucidar esta cuestión, ni mucho menos para meternos en el vasto campo de la tradición operística, ni hacer la crítica de un conjunto, que sería incompetente y pretenciosa; lo que

nos proponemos es anotar recuerdos de los largos años que en sus escenarios hemos pasado con el propósito de vivirlos mediante el estudio y el trabajo diario, asimilando sus enseñanzas en las obras que lo distinguen por sus sentimientos en Mozart, por su inspiración en Wagner, por su emoción en Debussy, en contraste con algunas obras vulgares o insípidas en las que está del todo ausente lo real y profundo que posee la naturaleza y la humanidad.

Así pues, en nuestro afán de estudio vemos cómo se sirve de la música como medio de expresión o de

acompañamiento el teatro griego, que igualmente utilizaba los coros cantados y bailados al son de la doble flauta; pero es siempre la palabra la que en definitiva dicta sus leyes a las formas rítmicas, la coexistencia de ambas es lo que marca con fuerza el verdadero estilo del teatro lírico moderno.

Ya en el siglo XVI los principios de la polifonía oral van a cambiar las cosas, relegando la palabra a un segundo término, la música penetrará su sentido, la línea melódica se condiciona a la palabra, a la armonía y al ritmo o sea que la palabra



Pelcas y Melisenda, acto II, esc. III

es la línea a seguir y el ritmo la forma de enriquecer el espectáculo.

El siglo XVII es la época de la comedia, del arte satírico y críticas alegres sobre sucesos conocidos que en el fondo son los que proporcionan la fórmula de la ópera bufa: su mejor ejemplo, la *Serva Padrona*, de Pergolese.

En Francia el *ballet* y la ópera estarán en manos extrañas hasta la aparición de Lully, florentino de nacimiento llegado de tres años a Francia donde pasó totalmente su vida: su música es la viviente expresión de la proporción y armonía eminentemente francesas.

Su perfecta técnica entremezclaba el recitativo con la música, con la expresión y con el ambiente decorativo. En realidad la representación del decorado aparece en segundo término, las *mômeries* y los *tournois* són realmente juegos de sociedad con adornos de luces y flores que tenían la modesta misión de alegrar el espectáculo. Más tarde la *Mascarade* importada de Italia era una especie de bailable donde se mezclaban figurantes vestidos con trajes típicos, alegóricos o mitológicos que pasaron al palco escénico, por ej. el *Ballet Comique* de la *Reine Cirée* que subió a escena en octubre de 1581 en el Palais Bourbon siendo interesante anotar que los decorados fueron hechos por el pintor Jacques Panin, pintor del Rey.

Pero el incipiente arte lírico francés se encuentra envuelto por la

importancia que habían adquirido los espectáculos italianos contra los cuales Luis XV quiere reaccionar e imponer el retorno a las fórmulas que eran esenciales en el teatro francés. Entonces se construyen en los palacios escenas de teatro y queda sancionada la absoluta separación de los bailarines y actores del público, modificación esencial que desde luego los aproxima a la ópera italiana de la que utilizan la maquinaria y las formas técnicas de presentación. Fragonard es el conductor y guía que requiere ese momento, cuya única objeción según sus cronistas era que el decorado ahogaba la música, el canto, el baile y el valor literario del libro.

Pero, volviendo a la música, también hay revuelo y polémicas entre músicos y poetas sobre la técnica adecuada al género de ópera, esto es, palabra cantada, canto recitativo con fondo musical.

Mozart también estudia el mismo problema, las mismas teorías que hacen del teatro lírico la tragedia musical, cuyas raíces hay que ir a buscarlas en los misterios de la Edad Media.

En el prefacio de *Alceste*, Glück anota la exageración que desfigura la ópera italiana; él ha pasado por ella y quiere evitar sus defectos, sobre todo sus inútiles ornamentos: que sólo entre la luz y la sombra del escenario se perciba la acción de los cantantes con un fondo de decorado adecuado, verdad, belleza,

poesía, evocación y sentimientos, formas todas obedientes a la palabra.

Un anhelo de expresarse con lo más íntimo de su sentimiento, con la voluntad de crear alejado de la rutina, transfigurando su alma en el misterio de las sombras cuya fantasía la condensa en la más pura inspiración. La creación operística de Mozart tiene esos caracteres de perfección: allí están la *Flauta encantada*, el *Don Juan* y las *Bodas de Fígaro*, plenitud del genio cuya indiscutible obra de musical fresca y

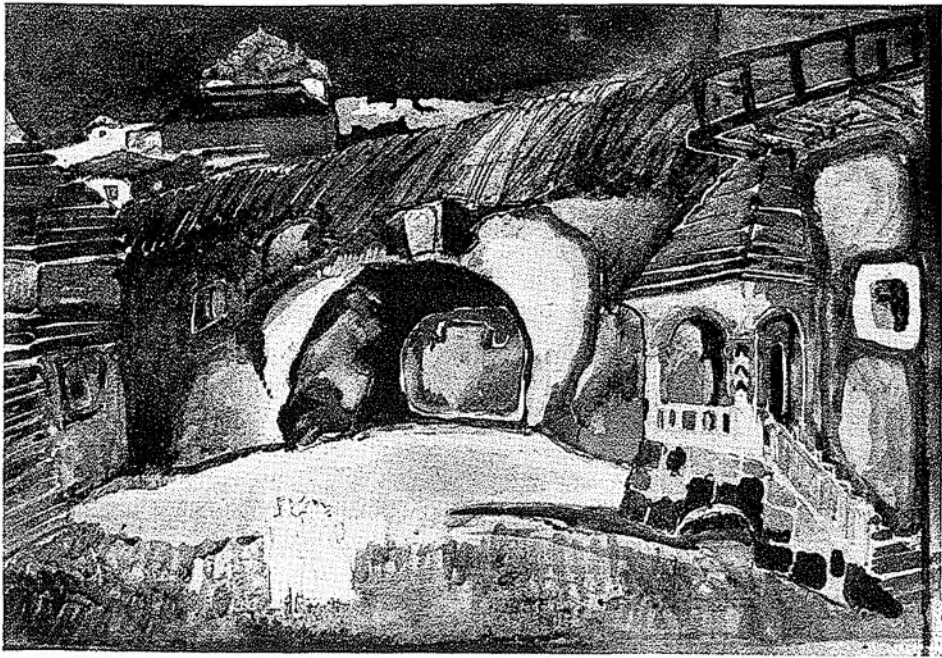
espontánea son la muestra sublime de su temperamento creador.

Las más célebres composiciones y los talentos singulares de la época, dibujan las curvas más curiosas en que mitos y alegorías transponen los escenarios bajo las formas del *ballet*, en ese tiempo en que como un sol aparece en el espacio Beethoven, cuya única contribución a la ópera, su *Fidelio*, trasunta toda la ideología musical y dramática mediante la instrumentación, la voz humana y el escenario.

Beethoven pensó y realizó su obra



Tristán e Isco, acto III



Khovantchina

con unidad absoluta: es un ejemplo de buen canto, buena música y buen gusto, siendo evidente que no hubo en su mente otro designio que el de superarse.

Weber siguió el camino de Mozart concentrando su fuerza en el ritmo conductor en cuanto a la melodía y a Beethoven en la concentración que guía la orquesta.

En la escuela italiana Rossini, Bellini y Donizetti poseen la ciencia operística que partiendo de Pergolesi con su ritmo melódico está alerta y se adapta fácilmente a las necesidades de la voz; pero su punto más alto es Rossini, quien crea el verda-

dero género italiano melódico parejo a la voz, que la hace brillar y la abandona para su lucimiento lo que hace exclamar en algún momento a Wagner que la orquesta del *Barbero* le recuerda a una enorme guitarra para acompañar el canto. Y según el mismo Wagner el error de este género artístico consiste en que se había hecho un medio de expresión musical y que el drama que es la finalidad de dicha expresión no era más que un medio.

Se requería pues crear el verdadero drama bajo la base de la música absoluta buscando la fusión de la poesía, la música y el baile, estre-

chamente unidas en el artificio del decorado, en la expresión de una plástica cuyo sentimiento y emoción completan.

En *Bayreuth* realiza Wagner el espectáculo de conjunto por él soñado y así como su música es una melodía ininterrumpida, del espectáculo emergen se separan y se juntan, se agrandan y desaparecen todos los medios de que el teatro dispone.

Es que la expresión dramática es el punto central que le da la vida, es la melodía del verso dicho por el actor, es la luz que se derrama,

es la verdad del color, la fidelidad del modelado bajo la influencia de las pasiones, presentimientos y alegrías. Así la trascendencia de su obra en su época y en las posteriores fué inmensa; largo sería historiarla ya que numerosos fueron sus seguidores y los que imitaron sus cualidades o que bebieron en las fuentes de sus armonías; pero más aún al andar de los años sólo se encuentra Wagner entre los genios musicales, y su obra incomparable así como sus conquistas artísticas están intactas en sus manos, poseídas por el ensueño y por sus pro-



La ciudad invisible de Kitège

yectos realizados en la atmósfera de paz que le depara la gloria.

Técnica, estilo y saber instintivo tiene este intérprete profundo del alma que es Verdi, uno de los más grandes compositores de Italia y del mundo. Su música llena de grandeza, de espíritu y de fuerza, responde a su inspiración y a su carácter y a su vida aún durante los días en que aparece el patriota que lo juega todo por querer a su país libre de la dominación extranjera.

La línea magnífica de su música se eleva al final de su vida y *Falstaff* y *Otello* poseen los atributos salientes y los ornamentos melódicos de las obras definitivas.

En el teatro musical es curioso el proceso de formación de Debussy: es algo así como un buceador de las profundidades humanas, el más genuino creador de una fórmula a la que insufla vida, emoción y sentimiento mediante las vibraciones de su corazón.

En sus numerosos escritos que aclaran la partitura de *Peleas* y *Melisenda*. Debussy dice su admiración por Wagner "pero sin intención de imitarlo, agregando, que ha tratado por todos los medios de identificar su música con la esencia del drama, que ha respetado ante todo su carácter, la vida de sus personajes, que ha procurado que se expresen y se desenvuelvan fuera de él, por ellos mismos.

"Los he dejado cantar en mí, dice; he tratado de escucharlos y de interpretarlos fielmente.

"He querido que la acción no se detuviese jamás, que fuera continuada, ininterrumpida."

He querido evitar las frases musicales parásitas; durante la audición el espectador está acostumbrado a escuchar dos emociones bien diferentes; por una parte la emoción musical y la emoción del personaje por otra, que generalmente las sienten sucesivamente.

Yo he tratado que estas dos emociones fueran perfectamente simultáneas y fundidas. Dejándonos guiar por sus interesantes observaciones leemos esta otra nota sobre Wagner, quien tiende a aproximarse de la palabra hablada o mejor que pretende aproximarse expresando vocalmente mediante una declamación que no es ni el recitativo ni el tono lírico; pero tampoco puede abandonar la idea de fusionar las dos emociones, como músico de caracteres esenciales a los que imprime entonación musical y línea melódica que son las que más convienen a su función decorativa.

El pueblo asocia la idea de misterio a todo lo que no tiene en la realidad una explicación adecuada, y en ese clima de Granada, esa gitanería con resabios morunos ofrece el canto y el baile que son atmósfera y giro del encanto y la poesía popular

que Manuel de Falla elevó al plano sinfónico en sus obras incomparables.

La vida breve, estrenada en París en 1913, es su primer escalón hacia la fama, savia y calor de la vida española en su contenido, es música arrancada del mismo corazón de Andalucía.

Y para terminar esta cadena de compositores de mi predilección agregaré a Mussorgsky y a Rimsky Korsakoff; del primero tenemos el inolvidable *Boris Godunoff*, cuya figura protagónica vive como en

una sombra de tristeza y de miedo en la emoción de las penurias y de las esperanzas.

Khovantchina es el reflejo de las penurias populares, luchas religiosas alrededor de los *Khovanski* y en el aturdimiento de su fanatismo ese pueblo prefiere morir con sus virtudes para ofrecer una corona a la gloria.

Es un teatro del pueblo donde éste tiene el lugar protagónico, y la calidad más significativa de Mussorgsky fué su deseo, su sacrificio por perfeccionarse, ya que tiene idea



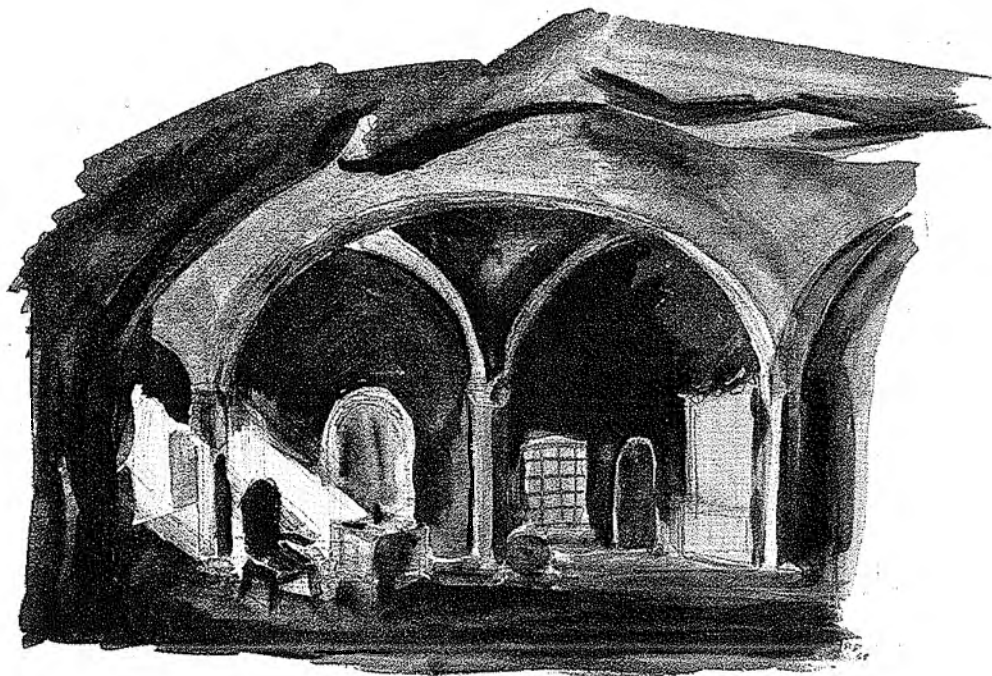
Sadko, acto I, esc. I

exacta del fin a que lo conduce su vida en la que sólo por momentos aparece la imagen del ideal al que sacrificó su vida. Rimsky Korsakoff, ya lo sabéis, fué su amigo y su compañero, y en las tribulaciones de la miseria más sórdida nada desmiente esa fraternidad. Eran un par de hombres acosados por la desesperación de producir, así sus obras se desangraban en las convulsiones

sórdidas de sus vidas, sin unas migajas de felicidad.

El *Zar Saltán*, *Sadko* y la hermosísima *Ciudad invisible de Kitège*, su haber operístico más notable; obras definitivas donde el vigor dramático, la emoción y el espíritu está latente en los cuentos rusos donde flamean sus espíritus y sus virtudes que son las que han proporcionado el tema genuino de sus narraciones.

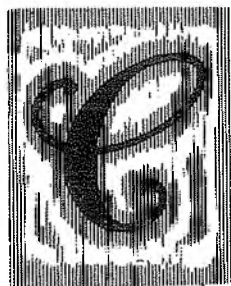
Las ilustraciones son bocetos originales del autor



Boris Godunoff, acto II, esc. II

Antonio Alice

por *Fernán Félix de Amador* ⁽¹⁾

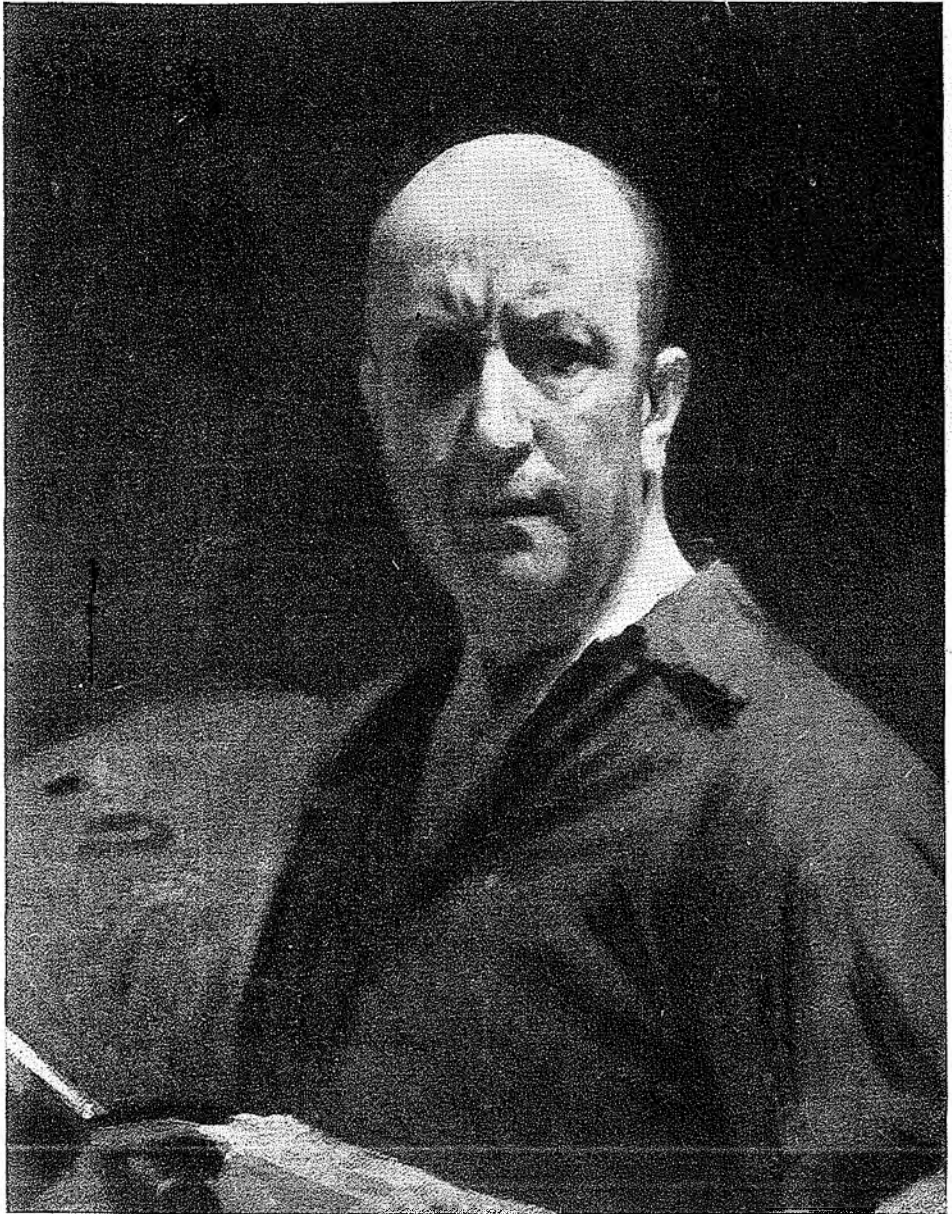


CUATRO años se cumplen ya de la desaparición silenciosa de este gran maestro argentino, cuya obra es uno de los fundamentos más auténticos de la plástica nacional. Y otra vez la Escuela de Bellas Artes, ha querido rendirle el homenaje de su gratitud y la reafirmación de su recuerdo, realizando esta muestra de sus obras cuya multiplicidad, belleza y sentimiento, evidenciará nuevamente de manera categórica, la jerarquía de este pintor nobilísimo, maestro insigne y amigo dilecto, que ayer no más, en estos mismos

claustros, sembrara a manos llenas el grano generoso de la verdad y del conocimiento, que germinaban espontáneamente, en la substancia entrañable de una vida, dedicada por entero al culto de la bondad y al amor de la belleza.

Es más allá de la voz y de la palabra — inútil como todo movimiento — vale decir, en el rumoroso silencio del corazón, que debiéramos evocar estas sombras fraternas, que guardan para nuestro recuerdo, el aroma triste y pensativo de las rosas marchitas. Córrese el velo de la sombra, y en el vaso de obsidiana del silencio, el asfodelo

⁽¹⁾ Conferencia pronunciada en la apertura de la Exposición homenaje, en el cuarto aniversario de la muerte de Antonio Alice.



ANTONIO ALICE. — *Autorretrato*

de la ausencia, va perdiendo uno por uno los oscuros pétalos de lo irreparable:

Dulzuras sonoras, suaves intimidades!
figuras transparentes florecidas de amor,
almas de hermanos muertos que vertis
[claridades
por los claustros azules de mi reino inte-
rior.

Voces de los artistas idílicos y tiernos,
que fueron por la vida diciendo su can-
[ción,
llevando bajo el manto por senderos eter-
[nos
como un cofre de sándalo secreto, el co-
[razón...

Voces de Nazarenos por siempre incom-
[prendidos,
que iban buscando almas para bien con-
[ducir
y que solos y tristes se quedaron dormidos,
al borde de un camino ya inútil de seguir.

Estamos en el país sin nombre del recuerdo, envueltos en la bruma sedosa de la añoranza... Y como en el suave cuento maeterlineano, en el rosal de las pasadas sonrisas se abre la rosa otoñal de la resignación. Hablemos pues en voz muy baja del viejo hermano de otra edad y que la puerta hospitalaria de su casita de eternidad, se abra para el pobre Mytil, que anda todavía por los ásperos senderos del mundo, en procura del inhallable pájaro azul.

Antonio Alice cuya vida ejemplar como hombre y como artista, marcara huella profunda y duradera sobre la arena candente de nuestro páramo espiritual, fué por encima de toda contingencia: un niño y un pintor. Vale decir aquel

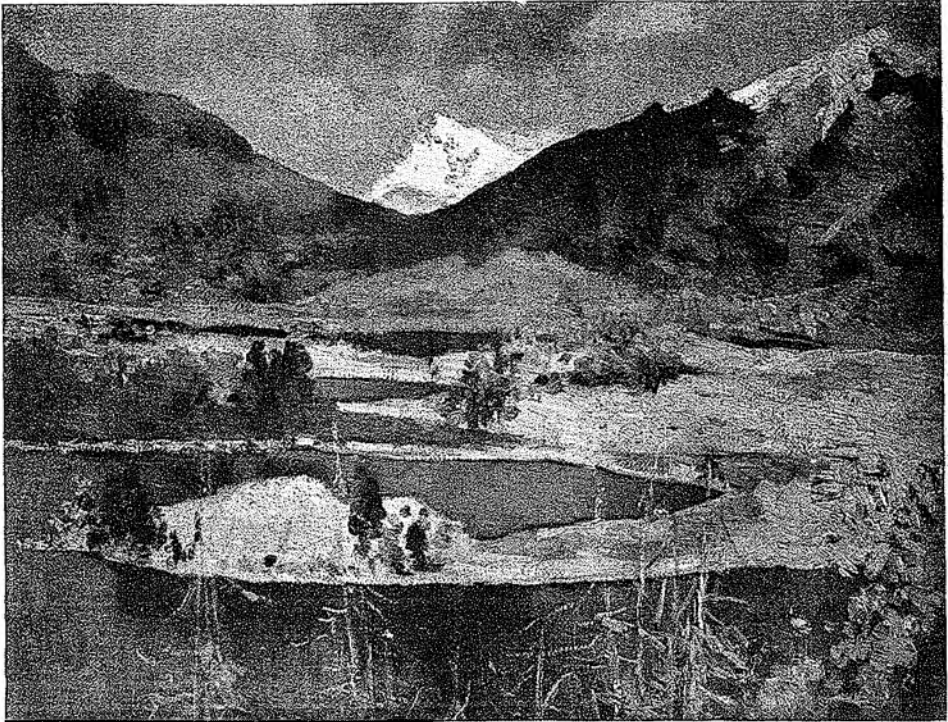


ANTONIO ALICE. — Zoraida Dávila de González

que viviendo en la perpetuidad del milagro, ofrece generosamente a quienes le circundan, el sagrado fruto de su contemplación.

Precisamente esta frescura de su alma candorosa, le llevó a descubrir ese divino *me fecit Deus*, que según el poeta subraya la belleza de todo lo que vive, en el deslumbramiento supremo de la concordancia.

En una época descreída y falaz cuyo propósito es el ruido y cuya definición es la violencia, optó por el silencio y la meditación en el seno puro de la naturaleza. Y como era de esperar lo tuvo su propia felicidad y su ajena desgracia, convirtiéndose como el altruísta y trágico

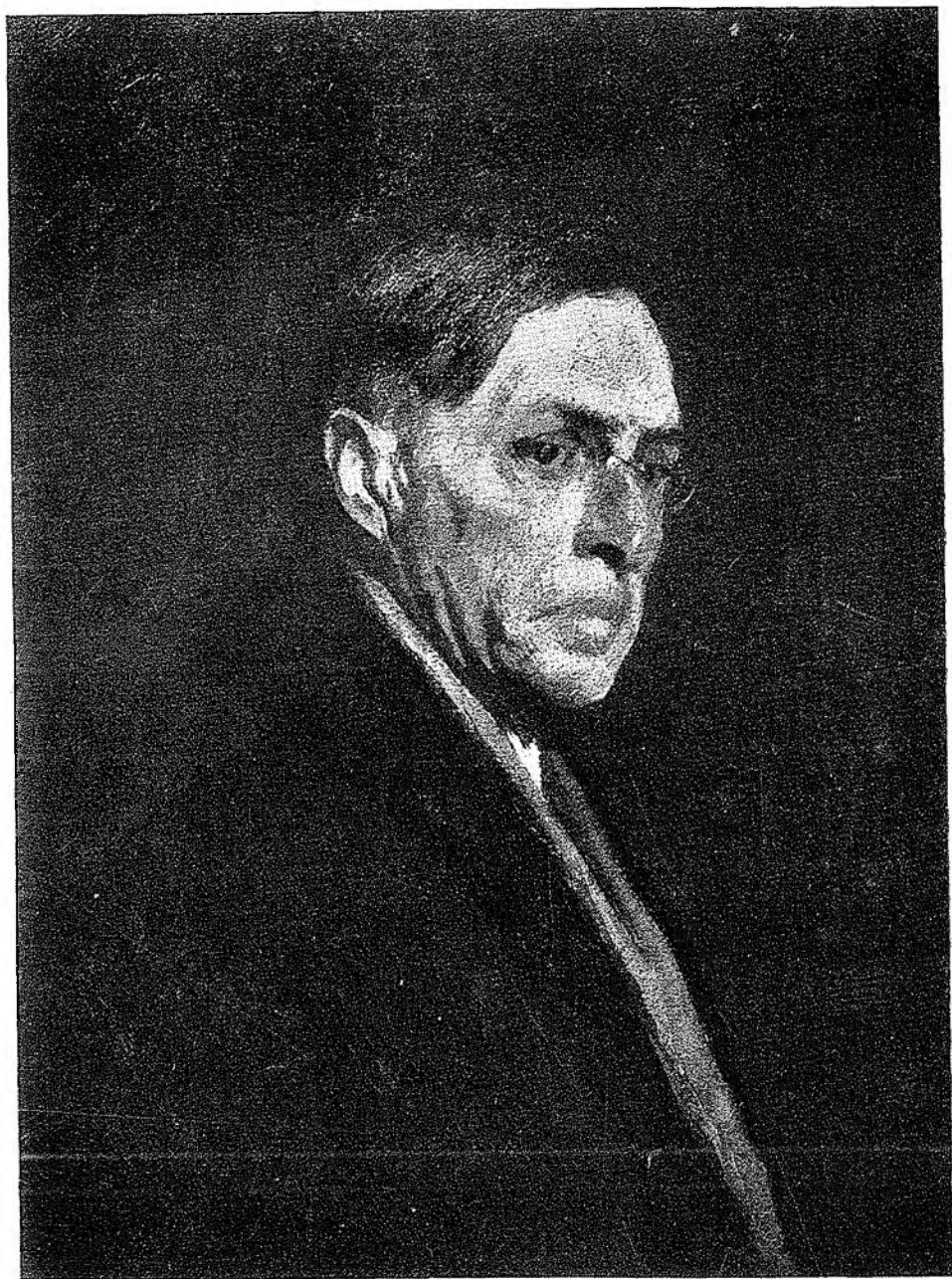


ANTONIO ALICE. — *Lago Moreno*

espinillo: la espina de su tormento, en la flor de su buena voluntad. Como pocos supo vivir estoicamente la situación absurda del artista, aquella definitiva, que dictara en tierras, no obstante, más propicias, el indignado apóstrofe de Rodin:

“Nuestra época — escribe aquél en efecto — es la de los ingenieros, la de los industriales, pero no la de los artistas. Se persigue la utilidad en la vida moderna, se esfuerzan los hombres en mejorar materialmente la existencia; la ciencia inventa todos los días nuevos procedimientos para alimentar, vestir

o transportar a las gentes; fabrica económicamente malos productos, para dar el mayor número de goces superfluos, aunque también es verdad que aporta perfeccionamientos reales para satisfacción de todas nuestras necesidades. Pero del espíritu, del sueño, del pensamiento, ya no se habla. El arte ha muerto. El arte que es la contemplación, el placer del alma; el arte que penetra la naturaleza y que adivina el espíritu de que ella misma está dotada. Esa alegría suprema de la inteligencia que ve claro en el universo y que vuelve a crearlo ilumi-



ANTONIO ALICE.—*Fernando Fader*

nándole con su propia conciencia. El arte que es la más sublime misión del hombre, puesto que es el ejercicio del pensamiento que trata de comprender el mundo y de hacerlo comprender a los demás. Pero en nuestros días — concluye Rodin — la humanidad ha creído posible vivir sin arte. No quiere meditar más, ni contemplar ni soñar; quiere gozar físicamente. Las altas y las profundas verdades le son indiferentes. Se conforma con satisfacer sus apetitos corporales”. Debemos agregar, esto no obstante, que en vez de desalentarse por tan ingrato espectáculo del mundo, el maestro de *L'Homme que marche*, supo encontrar y sacar de él una lección de optimismo refugiándose como en una eterna fuente de Ju-



ANTONIO ALICE. — Paisaje del Rio Colorado

vencia en la madre común, para convertirse en “el confidente de la naturaleza sensible”. No otra fué la actitud de nuestro Antonio Alice, que vivió abroquelado en su ánima infantil, viéndolo todo bello,

porque marchó sin cesar envuelto en la luz de su verdad espiritual, obedeciendo como Rodin a la madre naturaleza, sin pretender discutir o gobernar sus leyes, en una deliberada fidelidad. ¿De cuántos artistas pudiera decirse otro tanto, en homenaje a la sinceridad de sus ideales y a la firmeza de sus sentimientos? Hoy que se niega la forma y la concordancia y que se pretende, mediante fórmulas vacuas de alquimista, “reconstruir” el mundo, cada uno según imagen y semejanza de sus propias concepciones.

Perteneció Alice a aquella generación de “organizadores”, que allá en las primeras décadas del siglo, tocárale abrir el surco, en el campo apenas desbrozado de la incipiente pintura argentina. Silencioso y heroico, dentro de la aceptación integral de su destino mesiánico, se entregó sin reservas a esa sublime “religión del arte” que al decir del barón de Seillers, “implica la más alta expresión del sacrificio”.

Pintor, exclusivamente pintor, tuvo el convencimiento de que el arte era, más allá de la simple deleitación estética, una misión social encaminada al mejoramiento de la vida y a la superación más trascendente de la patria. Por eso se hizo maestro, se acercó, con el corazón en la mano, a las generaciones juveniles, para transmitirles la bondad de un ideal, alimentado por el soplo mismo de su vida: *Vitae lampada tradit*, dice en su verso Lucrecio.

Profundamente humano, creyó en el hombre y tuvo fe en la juventud, repugnando de modo categórico aquel disolvente y torpe pesimismo de quienes se jactan de ser ellos los últimos depositarios de la verdad, frente a la actual decadencia del espíritu.

Como si no hubiese habido en este mundo maravilloso y siempre renaciente, más aurora que la suya. Por ello le amaron y comprendieron sus discípulos de ayer y de hoy, cuyos anhelos y esperanzas encontraron abrigo dispuesto, en el seno cordial de su bondad ilimitada. Además y por encima de todo, allí estaba su obra, para demostrar la sinceridad de sus palabras. Una obra cuya honestidad rebalsa la medida de estos tiempos apresurados. Construída pieza a pieza, con tenacidad de obrero, atento a lo responsable del oficio, sin dejar nada librado al azar de las improvisaciones, en un constante requerimiento de la secreta revelación de la naturaleza suprema, insustituible maestra. Así llegó a ser el más fidedigno de los retratistas argentinos, el intérprete documentado y prolijo, de la historia patria, cuya ferviente antorcha, disipa las penumbras del pasado. Allí está para demostrarlo, el formidable lienzo dedicado a "Los Constituyentes del 53", al que ofrendó más de veinte años de su vida; sumándose en más de cien, los estudios parciales, dibu-

jos y anotaciones, que prepararon la versión definitiva de este glorioso episodio de nuestra formación nacional. Cuadro que se conserva hoy en el Congreso de la Nación. Porque Alice amó a su tierra con la devoción integral de los hombres de Mayo; en la mansedumbre de sus campos, en la magnificencia de sus montañas, en el murmullo de sus selvas; en el clamor de sus ríos caudalosos y en la anchurosa libertad de sus horizontes. Pero también la personificó exaltada en el genio, en el heroísmo y en el sacrificio de sus hijos preclaros, desde aquel sublime "Santo de la espada", cuya solitaria y embozada silueta, vemos posarse como un albatros gigante, allá en lo alto del acantilado normando, puesto ya en la inminencia de su glorioso vuelo definitivo, hasta el místico soñador de Samay Huasi, que atesora en la paz de "sus montañas" nativas, la simiente fecunda de "La Tradición Nacional". Así fué Antonio Alice, en la vida y en la obra, en el amor y en el ejercicio de su humana sabiduría; de su ciencia y de su conciencia.

Que su dignísima sombra vierta su serena claridad en el recogimiento laborioso de estas aulas; ella que supo, en la práctica de sus ideales artísticos, cumplir como ninguno, con el precepto que sirve de lábaro a nuestra escuela: *Hic pulchra fit vita*, o sea en su esencia: "Aquí se perfecciona la vida".

Viaje musical a través de los milenios, las razas y las naciones

por *Adolfo Morpurgo*

a) INTRODUCCIÓN



Si consideramos como expresión musical una espontánea manifestación de sentimientos o sensaciones como una natural revelación de nuestra alma emocionada por medio de sonidos, el origen de este arte es tan lejano como la humanidad misma. Tenemos el germen de la música en nuestro espíritu; ritmo nos dan las pulsaciones de nuestras arterias; ritmo el movimiento de nuestros pulmones. Nuestras cuerdas vocales, nuestro oído, son maravillosos instrumentos sensibles a una infinita gama de matices sonoros. Antes que la palabra y más que la palabra son expresiones musicales las que habrán manifestado el placer, el dolor, la alegría, el enojo, el afecto, el odio.

Kastner en su obra *Le cri de Paris* refiere entre otras observaciones un estudio del doctor Colombat en un hospital de la capital francesa, quien transcribió en notas musica-

les las diferentes expresiones de dolor en enfermedades, operaciones, dolores pulsativos, etc.

Voces de la naturaleza, el canto de las aves han ofrecido temas para páginas musicales.

Pero qué enorme distancia entre esos grupos de notas como breve expresión de un sentimiento y la música como manifestación de arte; entre un motivo tomado de la Naturaleza y un poema creado por la fantasía y la cultura del artista.

Al oír el llanto de una madre frente al cadáver de su hijo, Pergolesi concibió un tema para su inmortal *Stabat Mater*; con profundas expresiones de un alma enamorada nos conmueve el Preludio de Tristán.

¿Por cuántas etapas pasó este sublime arte a través de los milenios, hasta que esas simples expresiones del sentimiento se hayan transformado en cantares de alegría, de tristeza, de amor, de odio, de placer o de dolor?

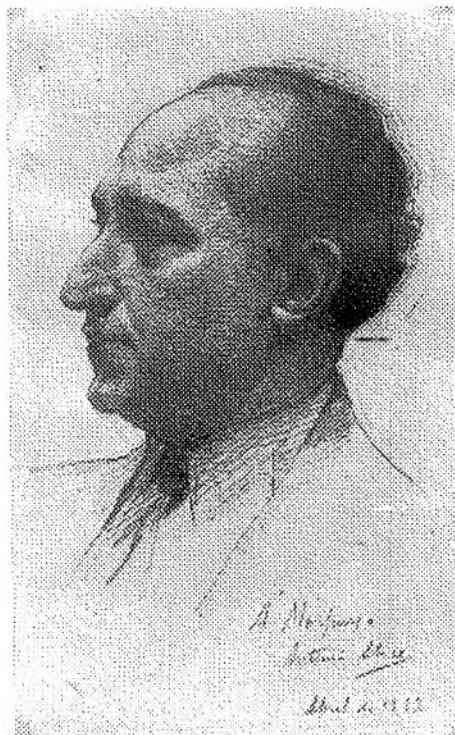
Desde el recitado sonoro de los himnos religiosos chinos hasta los

cantos gregorianos y nuestros majestuosos oratorios; desde las sencillas melodías pentatónicas a la polifonía vocal e instrumental, desde los primeros conjuntos de danzas, voces e instrumentos a los misterios y a la ópera; desde los primeros signos gráficos musicales a las leyes del contrapunto.

¿Seguirá este sublime arte evolucionando? ¿Sufrirá nuevas modificaciones nuestra música occidental por innovaciones o librándose de los cánones que limitan ritmo, melodía y armonía y adoptará extrañas tonalidades y ritmos del Oriente?

La Música, en diferentes épocas fué considerada de origen divino o perteneció al culto de los dioses; se le atribuyeron poderes mágicos, tuvo complejos significados filosóficos; ejerció grandes poderes y fué considerada pernicioso por relajar la moral; fué placer infantil sin valor, fué estudiada como ciencia; sus diversos géneros pertenecieron a diversas castas; sirvió a la iglesia, la cultivó la aristocracia, acompañó al pueblo; reconocieronle propiedades curativas. Los músicos fueron considerados seres sobrenaturales o de despreciadas castas; vivían entre oro y laureles o descendían a la categoría de mendigos, fuera de ley y anatematizados por la Iglesia. Llegó por fin a ser de noble dominio universal, bendición divina que eleva los espíritus a nobles ideales, fuente de paz, de verdad y belleza.

Como ya he expuesto, las prime-



ras manifestaciones humanas de la música, que pueden traducirse en células musicales y no pertenecen a la historia, forman las expresiones espontáneas del sentimiento, en forma individual, común a toda la humanidad.

Tendremos luego las danzas de los primitivos acompañadas por instrumentos de percusión y canto; es ya una forma colectiva, el primer conjunto musical.

Los pueblos que aun hoy llevan una vida primitiva o salvaje han conservado muchas de sus costumbres a través de los siglos; primitivos instrumentos encontrados en

excavaciones o representados en antiguas esculturas los encontramos hoy todavía.

Por esas observaciones se puede llegar al convencimiento que los instrumentos de percusión que marcaban el ritmo de las danzas son los que anteceden a los otros. El primitivo batir de las palmas, el jaleo o el golpear con los pies, subsiste en muchas danzas populares. El suelo, el zapateo, el jaleo, son los precursores de los instrumentos de percusión. Luego al buscar nuevas formas sonoras, percutiendo cuerpos sólidos como maderas, troncos ahuecados, piedras, huesos, metales y membranas, nacieron una infinidad de instrumentos de percusión, desde el palo al xilofón, desde el gong, el Cheng a la Celesta, desde el jaleo a los timbales cromáticos.

Casualidad y fantasía habrán contribuido a la creación de nuevos instrumentos: de la primitiva flauta de caña (quena) y del cuerno surgieron un sinnúmero de instrumentos de viento.

Y por último el guerrero o el cazador habrá observado que la cuer-

da de su arco tenso produce un sonido: fué el origen de los instrumentos de cuerda, primeramente tañidos, luego frotados y percutidos.

Desde las antiguas arpas egipcias, los kotos japoneses, los laúdes árabes hasta nuestras hermosas arpas modernas; desde las antiguas liras y cítaras, los salterios a los cembales y a nuestro sonoro y expresivo pianoforte. Desde los primitivos cuerpos de resonancia, la cavidad bucal en el arco musical, las calotas craneanas, caparazones de animales, calabazas, nueces de coco, formando caja armónica diversas pieles o finas tablas hasta llegar a las cajas de resonancia de nuestros actuales instrumentos, magníficos aparatos sonoros formados a través de una continua evolución, de largas experiencias y estudios basados sobre leyes físicas; desde el simple arco musical hasta nuestros maravillosos violines, he aquí el tema de mi viaje musical a través de los milenios.

(Continuará)





Escena del sueño de *Drosselbart* (El príncipe mendigo), ballet en 6 actos de CURT JOOSS, música de Mozart, coreografía de Ernst Uthoff. La princesa: Lola Botka. El príncipe Drosselbart: Rudolf Pescht. Escuela de baile del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

El "ballet" en América

por *Louis Rod*

Brevemente voy a comentar dos *ballets* que he podido admirar recientemente: uno en Santiago de Chile, cuya organización pertenece a la Universidad y el otro en Brasil, formado y sostenido por una sociedad particular.

En Chile el Instituto de Extensión Musical realiza una obra de divul-

gación realmente extraordinaria, mediante su orquesta Sinfónica y un cuerpo de baile que dirige Ernst Uthoff, que está compuesto por gente joven animosa y culta con una ambición y proyectos que los enaltece.

Pude ver *Copelia* por gentileza del conjunto y de su director. Mí-

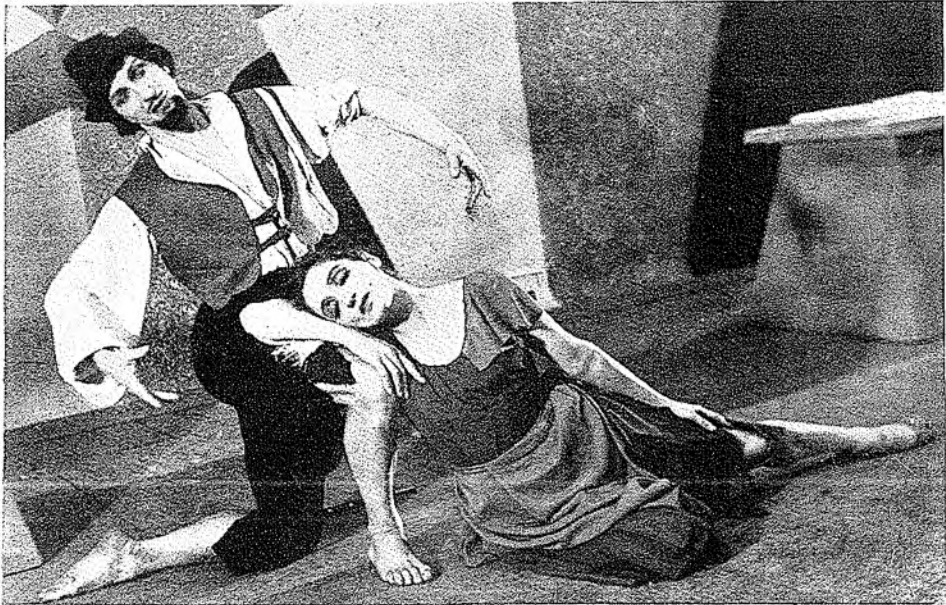
mica y baile expresivo con un gran sentido de afinadas imágenes que son reflejo del juego y trabajo que se transforman constantemente subordinadas al ritmo desenvuelto por la melodía.

La acertada expresión plástica de estos jóvenes de segura técnica, reacciona ante la voluntad del maestro y coreógrafo que los transforma y fusiona incesantemente en figuras y grupos de un movimiento complicado y siempre armonioso que son el ritmo mismo de la música.

Cuenta como maestra y bailarina a Lola Botka, que con Rudolf Pescht y el mismo Uthoff fueron integrantes de aquel magnífico conjunto que nos visitara hace ya varios años: los "Ballets Joos".

El otro *ballet* es el de Brasil, formado por niñas y jóvenes reunidos en una escuela hogar, obra de filantropía y de belleza que realiza la "Unión de Operarias de Jesús", quienes brindan, en una especie de internado alejado de las dificultades y egoísmos de la vida, una educación y un trabajo cuyo exitoso resultado corresponde en primer término a la señora Clotilde de Guimaraes, que preside la organización, y al maestro coreógrafo Veltchek, que es el hombre a quien se confía la iniciativa de la Escuela de baile y la realización de los espectáculos.

En el plano coreográfico lo realizado es de gran interés, porque esta educación de niñas y jóvenes dedicados exclusivamente a la dan-



Dúo del ballet *Drosselbart* (El príncipe mendigo), 6 actos de CURT JOOSS, música de Mozart, coreografía de ERNST UTHOFF. Personajes: Lola Botka y Rudolf Pescht. Escuela de baile del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile



za pocas veces se ve realizada y comprendida. La situación de los jóvenes no está supeditada a ningún

límite de tiempo; su objeto es perfeccionarse y afinarse en el estudio del baile, al que se le anexan algu-

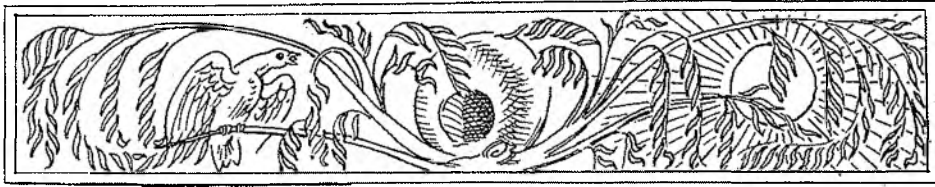


nas materias de índole cultural, idiomas, además de la gimnasia obligatoria.

Sorprende el resultado obtenido, la calidad de sus elementos, la verdadera y legítima vocación y dedi-

cación de cada uno de los integrantes.

De estos bailarines que se presentan con el nombre de Conjunto Coreográfico Brasileño, la danza en Brasil espera sus mejores laureles.

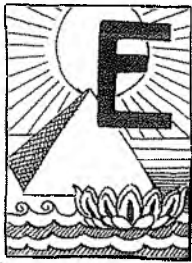


DECORACION

EN TORNO DE SU ORIENTACION Y ENSEÑANZA

por **CARLOS ARAGON**

El estilo



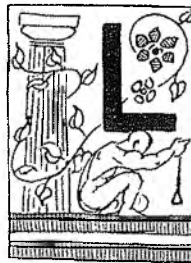
ESTILO es decir encuentro de sí mismo, sea de un hombre, de un pueblo o de un mundo; es la presencia y proyección cósmica del ser, la cima espiritual de la creación humana. Sin duda, el estilo es el hombre, la presencia misma de su civilización y de su cultura, pero es más aún, en su inmortalidad. Egipto, milenario en el tiempo y en el espacio, es eco sin solución en el infinito por su potencia espiritual, creadora del estilo más puro y absoluto.

Los pueblos que no poseen estilo son pueblos en formación, así marchen al día en la ciencia y en el arte, porque lo adquirido — cristalización del esfuerzo superado — es como un coloso que sólo vive él prodigando luz y calor, aniquilando con su ge-

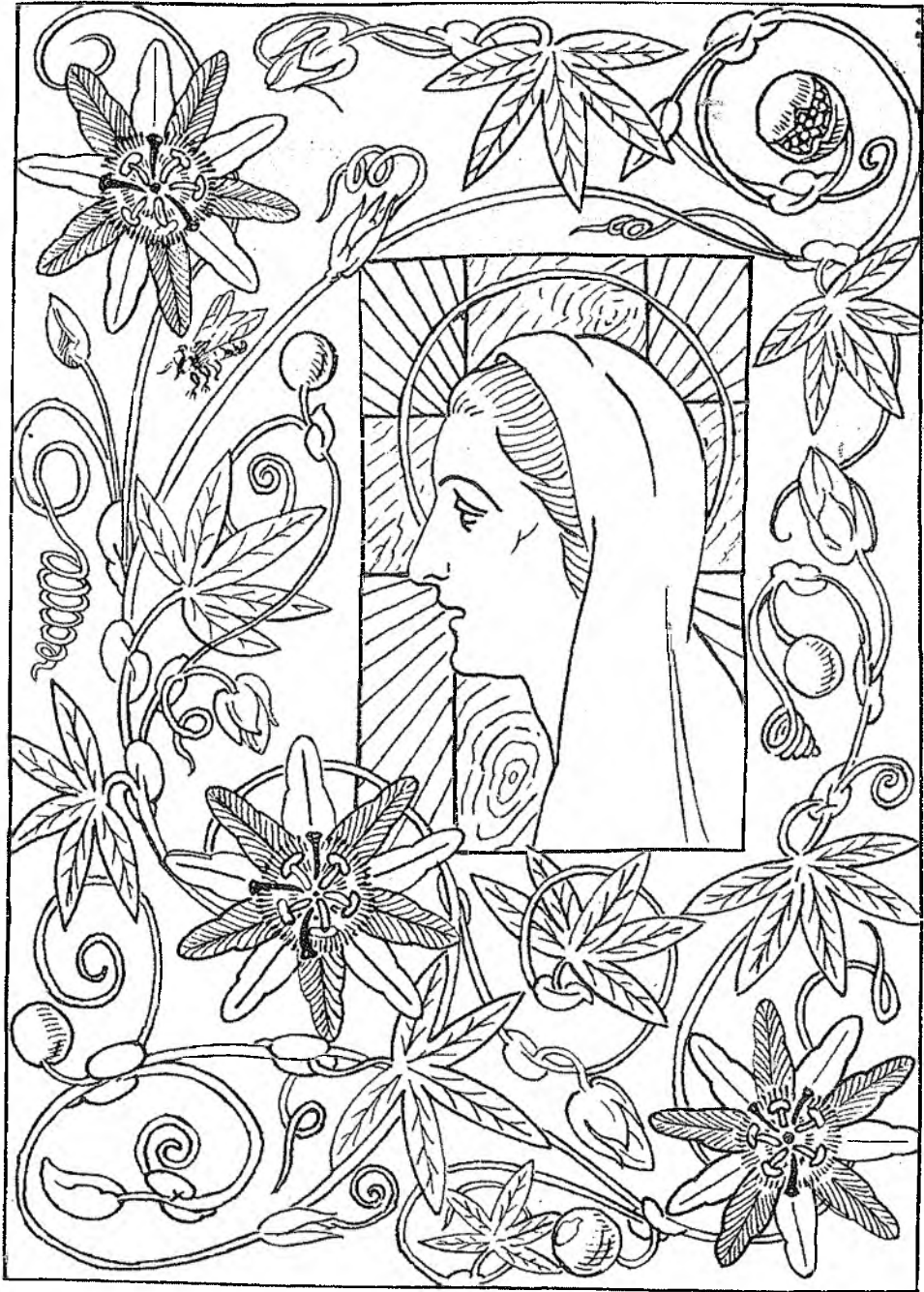
nerosa abundancia, a quienes no cultivan, con su espíritu y con sus manos, los brotes de su propia fecundidad.

El estilo palpita puro e ingenuo como un niño en las entrañas tibias de la madre tierra; propiciemos su llegada a este mundo colmado de sublimidad, entonando la canción de cuna ritmada por la bendita acción de sembrar y cosechar.

La academia



A historia de los estilos artísticos, y en especial en lo referente a la decoración, brinda un espectáculo tan maravilloso como abrumador; maravilloso como registro gráfico de la imaginación humana. ¿Qué puede aproximarse a la diversidad de las representacio-

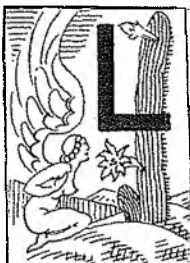


nes decorativas? Abrumador por su multiplicidad, que hace de la ornamentación algo así como una compleja red nerviosa irrigadora del amplio organismo plástico, desde el muro a la sortija. Por ello la decoración es una materia eminente en la enseñanza académica. Exige la disciplina del conocimiento de los estilos antiguos y modernos, lo que supone la comprensión de los factores sociales que determinaron el advenimiento de una visión decorativa del mundo en un momento dado de la humanidad, lo que es también una incitación a la meditación actual, al libre ejercicio de la concepción personal y contemporánea.

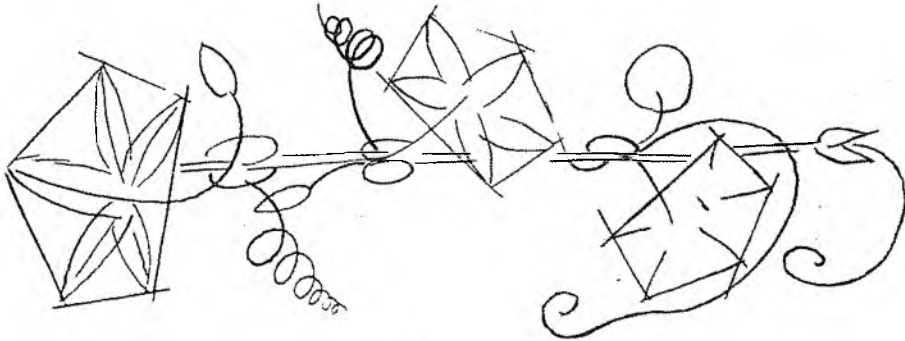
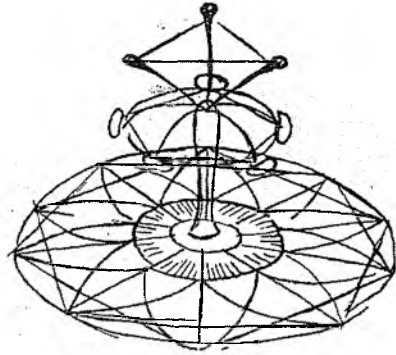
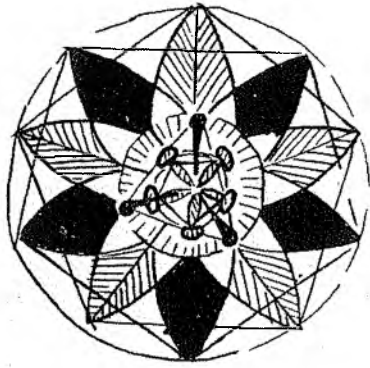
Más allá de lo puramente ornamental, el concepto decorativo es fundamental para el conocimiento exterior de la forma: tomemos por ejemplo una cabeza humana; ésta es, antes que nada, conjunción arquitectónica de volúmenes y planos, luego, estructura y distribución anatómicas en relación a las funciones específicas de las partes, y por último, afirmando la unidad estética del conjunto, el adorno: ojos, boca, nariz, etc., y es por el carácter de estos signos superficiales que la cabeza adquiere vitalidad. Esta cita puede hacerse extensiva a la casa, al cacharro o al utensilio, lo que liga a la materia con todas aquellas que componen el curso académico, enfrentando formas y conceptos a veces divorciados por culpa de la miopía plástica que cir-

cunscribe, sin alcanzar la síntesis, por desconocer el fenómeno universal de la belleza; la idea única en la variedad infinita.

El discípulo



A inclinación decorativa es nata en el hombre. Salvaje, bárbara, culta o infantil, es demasiado profunda y superficial al propio tiempo, siendo esta antinomia la que la torna indefinible, naturalmente que esta evasión a la definición no libra al sentimiento ornamental de los carriles de la organización. A no dudarlo, el buen gusto, ese acento distinguido de toda manifestación artística, que parecería remontarse sobre las disciplinas y las especulaciones propias del saber y del oficio, puede darse en el novicio, pero el buen gusto necesita del esqueleto sólido que le presta el razonamiento y la profundidad del concepto: sólo así adquiere trascendencia duradera sobre la arbitrariedad y el capricho de la moda. Y logra imponerse, al fin, aliado a las fuerzas orgánicas del dogma, de principio teocrático en Egipto, filosófico en Grecia, político en Roma, de la comunidad agremiada en la Francia gótica, etc. Naturalmente que no está dentro de los propósitos de la academia aunar el contenido dogmático de su ense-



ñanza con el gusto de los iniciados, porque en mucho difieren el dogma social del didáctico. La academia es un accidente en la evolución de las masas, no así el pueblo para quien aquélla se ha instituido; el discípulo como parte de ese pueblo ha de

recibir de la escuela, dosificada con la severidad del dogma académico, conciencia en el saber y en el hacer, es decir, egresar con esa doble coraza de la personalidad ante la encrucijada de los caminos de la actualidad.

El maestro



ALLÍ donde el dogma asfixia y el método retiene, aparece el maestro, no porque simbolice la destrucción del dogma ni tampoco la negación del método, no; su

figura es el símbolo de la superación de lo establecido, porque ha sabido asimilarlo y sentirlo; es el mensajero de la espiritualidad siempre viva; él sólo puede salvar a la academia cuando ésta ha caído en la dureza externa del dogma, por obra del constante enemigo de la enseñanza magistral: la rutina. Orientar en la profundidad de la sustancia y del concepto, y alentar en la investigación más allá de lo aprendido, ésta es su misión.

Orientar al futuro decorador en nuestro medio es delicado por el doble aspecto de la enseñanza, lo realizado y lo realizable. Distinto es extraer enseñanzas de lo que nos rodea, que de aquello creado por pueblos de cultura milenaria equilibrada en sus ciclos por su tradición. Estilizaciones absorbentes, insuperables en sí mismas, como aquellas del papiro egipcio o del león asirio eternizados por el espíritu humano, porque estilizar es espiritualizar y no ingeniar. Porque si bien es verdad que en la creación decorativa interviene en mucho el juego geométrico o intuitivo,

es el espíritu el que sella el estilo y lo define como tal. Así entendido, la sangre de nuestro ceibo es tan noble materia, en la decoración, como el loto de la India.

Admirar, valorizar y saber ver, puede ser la fórmula que de cristalizarse en cada discípulo, ha de superar, sin duda, a cualquier otra satisfacción de maestro.

Nuestra naturaleza



EGIPTO bautizó la solidez silenciosa de sus muros con las aguas de su Nilo, y llevó hasta ellos el murmullo musical de sus palmares, de sus dinámicas gentes y faunas, vitalizando así al propio dogma pétreo de la muerte. En la isla de Creta se produce el milagro; Egipto no impone aquí el molde de su esencialismo artístico, y el cretense goza en pleno la vida que se le ofrece, y con plenitud la adorna; entonces la naturaleza amada es transpuesta con fina espiritualidad. El toro fornido, el príncipe elegante y el lirio flexible ceden aquí a un mismo ritmo: la euforia de vivir. Y así se sucede, con el carácter afín a cada pueblo, la historia de los estilos decorativos.

¿Nuestro estilo? Como todas las cosas engendradas en el calor de las fuerzas elementales, se nos presenta como algo sin la forma de lo

colmado; es natural. En nuestro crisol de la nacionalidad ebullicionan razas diversas, hasta antípodas, con las que hay que contar, aun cuando nuestra hispanidad nos ubique en el pensamiento y en el impulso latinos. Nos movemos dentro de una naturaleza pródiga, y aun amándola, parecería que la olvidáramos al adornar nuestras cosas; iglesias y palacios no nos sitúan en nosotros mismos, plásticamente hablando, nos son conocidos y los gustamos porque responden a estilos siempre actuales, pero la fuerza telúrica, aquella que elevó el Partenón o la Catedral en Francia, no la percibimos.

Es tan cierto que los pueblos crean su estilo, como aquello que las formas con que conviven las gentes, imprimen el acento de lo característico a la vida hogareña y pública; pero también es cierto que no puede perdurar ningún estilo de inspiración nacional si no posee una ventana al resto del mundo.

Lo que a nosotros nos rodea es providencial para adornar nuestra vida. Quizá nos falte ingenuidad, niñez. Quizá bastaría que a nuestro paso, se uniera el alma humildemente plástica del Hermano de Asís, como místico intérprete en la igualdad última de los elementos y de los seres.

Mucho es lo que se ha hecho y se hace en nuestro medio guiados por aquellos que ajustaron nuestra brújula con amor y sacrificio. Uno de ellos es Joaquín V. González, aquel grande hombre argentino y artista sin fronteras, saturado de las esencias del ensueño oriental y

de la acción potente de Occidente. Nuestros poetas y nuestros músicos, todos ellos forjadores del estilo, que no es una invención del hombre, sino su creación suprema a manera de salmo eucarístico de transustanciación con la naturaleza que lo eleva o lo precipita, porque así lo quiso Dios, para hacerlo grande y redimirlo.



Nuevos escarceos en torno de la pureza musical⁽¹⁾

por *Tobías Bonessatti*

Genuino, castizo, puro



Si el lector lo prefiere, huronearémos juntos primero en la sinonimia. Ello nos servirá de algo para nuestros fines puristas.

Nos urge hallar el significado preciso de estas tres palabras: genuino, castizo, puro. Luego veremos cuál de ellas se ajusta más a nuestro propósito. El vocablo "genuino" deriva del latino *generare*; "castizo", de *castus*; "puro", del griego *pyr*.

Pyr quiere significar fuego; porque el fuego es lo que "purga" o "purifica", arguye Barcia. Entonces — fácil deducción — lo puro ha sido antes impuro. *Generare* supone propagar la propia especie. De ahí que, como dice Barcia, genuino sea lo que pertenece a su género, a su generación, a su progenie; es decir, a su casta, a su origen, a su familia. Esto es irrefragable biológicamente; no lo es desde el punto de

vista musical ni genéricamente artístico. Pero, como habrá advertido el lector, se nos ha anticipado el significado de castizo. Es castizo todo aquello que se conserva sin mezcla, fiel a su origen y casta. Luego, lo genuino es lo inmanentemente auténtico, lo originariamente puro según su género; lo castizo es como una prueba de incontaminación; lo puro, ya lo expresamos, ha sido antes impuro y después purificado.

Hemos dicho, líneas arriba, que no puede haber música ni otro arte genuinos. En las creencias, en las costumbres, en la tradición y hasta en el arte popular de ciertos pueblos y razas, hallaremos cosas genuinas; pero no así en el arte general o, si se prefiere, gran arte. Sin embargo, esa genuinidad difiere de la biológica; pues ésta no se contraría y mantiene su constante de acuerdo con las invariables leyes naturales que le son inherentes. Una hoja de acanto, por ejemplo, es consecuen-

(1) De un libro en preparación.

cia de una ley natural constante e invariable; es, biológicamente, genuina; una hoja de acanto modelada en la arquitectura griega, es consecuencia de una costumbre y preferencia nacionales; es, indiscutiblemente, castiza; una hoja de acanto en cualquier edificio griego, ni de la época originaria de aquélla, es un producto "impuro" con relación, es claro, al país extraño en que la misma se halla. Puede ser producto "impuro", también, si comparamos esa hoja de acanto con la estilización románica o renacentista; siendo éstas puras, en cambio — y no castizas —, en sus respectivos países o época.

Lo genuino tiene, pues, raíces biológicas; lo castizo es lo que permanece fiel a su origen, a su casta; lo puro ha pasado por el crisol y es propio de las cosas del espíritu de la ciencia y del arte.

Ninguna labor de mayor acendramiento que la realizada por el espíritu, la ciencia o el arte. La ciencia se atiene más a lo genuino o verdadero; el arte transfigura y enaltece las cosas de la realidad, poderosamente ayudado por nuestras facultades espirituales.

La visión y la audición

Preguntémonos ahora, ¿cuándo el arte, y en particular el de la música, realiza esa labor de purificación? ¿Siempre? ¿Sólo a veces?

Estas preguntas deben meditar

se y ser consideradas a través de ciertos matices puristas, tales como la pureza física, que referiremos — ya que hemos de tratar con preferencia de la música —, al sonido: su materialidad, y la pureza psíquica, referida al mismo fenómeno: "su" inmaterialidad.

Pero aquella materialidad y esta inmaterialidad sonoras exigen un previo examen de la función de nuestros sentidos más directamente relacionados con el proceso creativo (imaginación-realidad) de la obra de arte: ojos y oídos.

Sentir, inteligir y pensar, son las tres largas etapas que jalonan ascensionalmente la evolución del espíritu humano a lo largo de su "historia" terrenal. Una vez traspuesta la zona que respecta a la pura objetividad, en la que se hallan la sensación y la intelección, el pensamiento inaugura el amplio mundo de la alegoría y del símbolo en las zonas del arte y de la ciencia. Los ojos y los oídos completan superiormente el poder autónomico que el hombre posee como organismo preeminente de la escala zoológica. Pero ese mundo de la alegoría y del símbolo es, con todo, objetivo, lumínico: es luz y es forma que nuestro cerebro y nuestro espíritu inundados de pura luz externa devuelven configuradas en superiores abstracciones. No obstante, estas abstracciones — símbolos, alegorías, mitos — encierran, muchas veces, un poder o una significación ocultos,

con lo cual parece que se deseara rehuir la luz externa, la que alcanzan a ver nuestros ojos físicos, y ahondar en la visión de algo "invisible" que nos rodea y que la misma ciencia se preocupa con viva inquietud por penetrar. Y henos, entonces, con aquel "Dios invisible", expresión suprema de la trascendencia humana, de que habla Spengler. A veces, el símbolo, la alegoría constituyen la clave de algo esotérico ya "entrevisto" en esa angustia del "más allá", tan sin cuidado para este desafortunado mundo materialista y tan "ilógica" como convencionalmente considerado por algunas religiones. El mismo Spengler habla de nuestra liberación del conjuro de la luz y de sus hechos. Y esta liberación ha de producirse — siempre se ha producido, en cierta medida, en los espíritus de vida interior — por obra y arte de la música. Pero el hombre "vive" con los ojos y todo lo configura bajo el externo imperio de la luz. Y tan es así, arguye Spengler, que con las impresiones del oído no puede el hombre construir un mundo auditivo y se ve forzado a integrarlas en su mundo visual.

El mismo concepto es una abstracción hecha de luz. No hay duda de que Spengler intuye esa liberación de que habla y que acaso podría ofrecernos la música, pero siempre que ejercitáramos otras posibilidades que ya no son del dominio de los sentidos de nuestro cuer-

po físico y con lo cual se aclararían — pura claridad interior o suprafísica — muchos problemas que la ciencia encontrará de otro modo siempre insolubles. El arte, en cambio, ha sido en todo tiempo un poco esto, sobre todo el de la música. El gran poder intuitivo de Spengler y el "alcance" metafísico de su talento prevén posibilidades ulteriores de nuevos caminos y de otear con otros ojos, la "mirada interior", para penetrar en lo recóndito de las cosas reales. Una vasta y ancestral experiencia de los ojos y de los oídos retiene a una inmensa mayoría dentro o en torno de un espejismo que vela y dilata la verdad de muchas cosas. No sólo curiosa sino también provechosa sería una historia del mirar y del escuchar humanos a través de las edades. La visión y la audición han evolucionado en un sentido inversamente proporcional a los progresos de la mecánica locomotora, de la física experimental, de algunos inventos que se interpolan entre aquéllos y la realidad, y de ciertos hábitos contraídos en la vida moderna (citemos, entre otros, la miopía de la ciudad) y que han "restringido" notablemente la capacidad natural de dichos sentidos. El cine, en el campo visual, y la radio, en el campo auditivo, han trastornado más de la cuenta nuestra "real" capacidad apreciativa. Distancia, espacio, volumen, cuerpo sonoro, empastes tímbricos, amalgamas instrumentales o corales, perspectiva so-

nora luchan por “su” verdad a través de esos dos medios mecánicos de reproducción de lo visual y de lo auditivo. Ya sabemos que espacio y tiempo han sido “modificados” por apremios de síntesis y velocidad mecánica. ¿Esa concreción, esa simultaneidad nos han enseñado a mirar y a escuchar? De ningún modo.

¿Asociación o dispersión?

Si no lo hemos olvidado, ya se criticaba en su tiempo el intento de Wágner de “simultanear” las artes basado en el concepto de su particular afinidad. Cada una de las artes es una soberana entidad representativa que por sí sola exige — cuando es rica de contenido — una atención reposada y limpia de incitaciones extrañas. Marea a cualquiera ese cúmulo de “llamadas” visuales, auditivas y de concepto con que se recarga la atención del espectador cinematográfico o radial, aunque se coloque en segundo o tercer plano aquello que se considera de escaso valor (y que no se suprime porque está de moda, por cursilería o por ignorancia). En esta situación se hallan, con enorme frecuencia, la música, ilustre fregona de la radio, y, sobre todo, el cine. No tan malo sería, y con ello se alentarían los propósitos estéticos de Wágner, si se correlacionaran las situaciones escénicas — teatro, cine, radio — del drama musical, *ballet*, *film*, armonizando los valores y concurren-

do así a una posible y perfecta integralización de sensaciones artísticas en el espectador o, por lo menos, de hecho en la obra misma. Esto, ciertamente, es atentatorio de la “pureza” respectiva de cada una de las artes que “integran” el espectáculo. La música, la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura son de por sí — como ya se ha expresado — ricas de contenido y poseen, hace ya rato, un lenguaje expresivo que exige una disponibilidad atenta y por separado del espectador. Todo esto es tan censurable como las frecuentes incursiones de un arte — cuando son desatinadas — en el campo del otro. Nada más juicioso y ajustado, lógico y natural criterio de depuración que señala la función inherente a cada una de las artes, como lo que Alain manifiesta en estas palabras: “Cuando la escultura «parlotea», yo me aparto. (¿Y qué decir de los mutilados torsos, absurdo y antiestético mimetismo histórico?) Cuando la música describe, yo me aparto. Si la arquitectura levanta ante mis ojos una decoración sin espesor y detrás de la cual no hay nada, yo me aparto. De una pintura que hace danzar a sus personajes, yo me aparto. Yo quiero que cada una de las artes hable el lenguaje que le es propio, en cambio de tartamudear en un idioma extraño.” La lógica, como un a modo de reverso de lo manifestado por Alain, nos enseña que cuando se quiere que un sentido dé testimonio

de objetos que no le pertenecen, es muy fácil caer en error. El odio es para los sonidos; los ojos, para los colores y las formas, como en otros respectos lo son los restantes sentidos. Hay algo más aún que emula peligrosamente ese género de asociaciones. Toda la novelaría (impresa en los papeles, en el celuloide o volandera en el éter) que busca, rebusca e inventa cuanta miseria física o sensiblería amorosa o trompicones de la mala suerte pueda hallarse, es un factor terriblemente negativo para que la "visión" directa alcance a percibir claramente en la obra de arte. Es, podríamos decir, un determinante peligrosísimo de "falsas" asociaciones.

La misma imagen literaria, la palabra misma son significaciones que proceden por asociación. La imagen es una creación pura del espíritu, ha dicho Pierre Reverdy. Le atribuye este autor jerarquía con respecto a la comparación, que es otro procedimiento literario por asociación; pero, tampoco, ambos casos son inmanentemente puros. "La imagen — explica Reverdy — no puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades, más o menos alejadas." Veamos cómo es eso. La comparación supone una equivalente proximidad; así: "ojos como almendras". La imagen supone un trastrueque de sensaciones, con lo que nos da una nueva sensación; así: "las banderas cantaron sus colores".

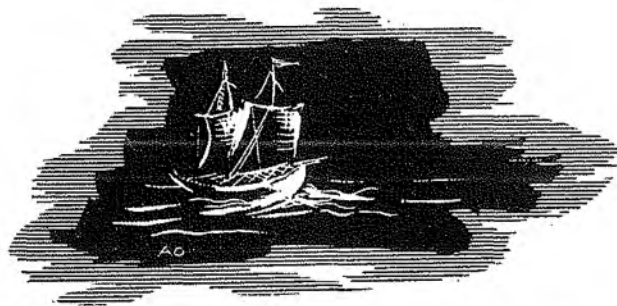
Decimos que las cosas están más o menos cargadas de significado; luego, las palabras, los sonidos, los colores, las formas. Pero se trata de significado deliberadamente atribuido por el sujeto o la historia o la costumbre. ¿Y esto no es puro. Habría, entonces, que remontar la etimología y la semántica para hallar el pristino valor y el puro sentido de las significaciones? No olvidemos que todo está sujeto a la inexorable ley del cambio. Las mismas técnicas, los llamados conceptos operantes por Bridgman, sobre los cuales se asienta y refirma su autoridad la Ciencia, pueden perder su significado y ser sustituidos por otras técnicas o por otros conceptos operantes. Ya lo creo que importaría tener presente muchas veces cuál ha sido el "primer" significado de una palabra dada, de un color dado, de un sonido o de una forma dados. Este retorno a la pura significación, nos daría la clave de muchas cosas, despojadas ahora de la verdad que justificó su nombre primigenio. La memoria y el interés superponen etiquetas a la transitoria realidad de las cosas. Dice Leonardo Coimbra en su aleteante y rumoroso capítulo *La Alegría*, que "renovar las sensaciones, es decir, buscar la pura impresión actual, colocar al alma de cara al mundo, con la menor posibilidad de memoria y utilitario interés, es un deber de todo el que quiere co-

nocer los principios de la Belleza, y también del que pretende ser leal con la Realidad". El afán de toda vida nueva es poner etiquetas, renombrar, acaso re-crear en su jubilosa presencia ante el mundo que a sus ojos se abre como una flor magnífica. Pero ese afán hay que hacerlo eficiente; hay que orientarlo, en lo posible, hacia el camino de un mayor conocimiento de nuestro destino, eliminando superfluos y negativos hacinamientos de cosas; "debemos volver hacia atrás — como aconseja Alexis Carrel —, hacia la observación ingenua de nosotros mismos en todos nuestros aspectos, sin rechazar nada y describiendo con sencillez cuanto vemos". Desbrozar de inútiles etiquetas, rótulos y marbetes que la Ciencia ha puesto a tantas cosas y, quizá, otear otros caminos, los cuales, a la Ciencia, por definición, acaso le son vedados. La mente y el espíritu nos reservan aún el asombro de un mundo que la mayoría ni ha soñado siquiera. La excesiva intelectualización que padece el

mundo moderno (obcecación del absorbente materialismo que nos asfixia), ha hecho olvidar el cultivo de otras potencias del alma. La Pureza, es una de ellas, ya sea bajo ese mismo nombre o de otros sinonímicos atañaderos a la amplia esfera del alma, del espíritu y de la mente, altísimos valores que adquieren gran significación cuando éstos han sufrido la gran prueba (y han salido indemnes), a que los obliga el cerebro y el sexo, potencias éstas que en millares de seres se hallan en una órbita que llamaríamos quemante y de difícilísima neutralización salvadora.

Para significar la pureza, Cristo tuvo que valerse de símbolos materiales. Nosotros hemos retrogradado aun más, no sabemos hasta dónde, como no se sabe cuándo el barco navega a la procela en la noche honda. ¡Bastardad de nuestros sentidos y ceguera de nuestras ambiciones para toda pureza!

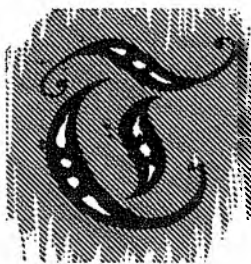
La Plata, agosto de 1947.



PRILIDIANO PUEYRREDON

MAESTRO DEL RETRATO

por *Angel Osvaldo Nessi*



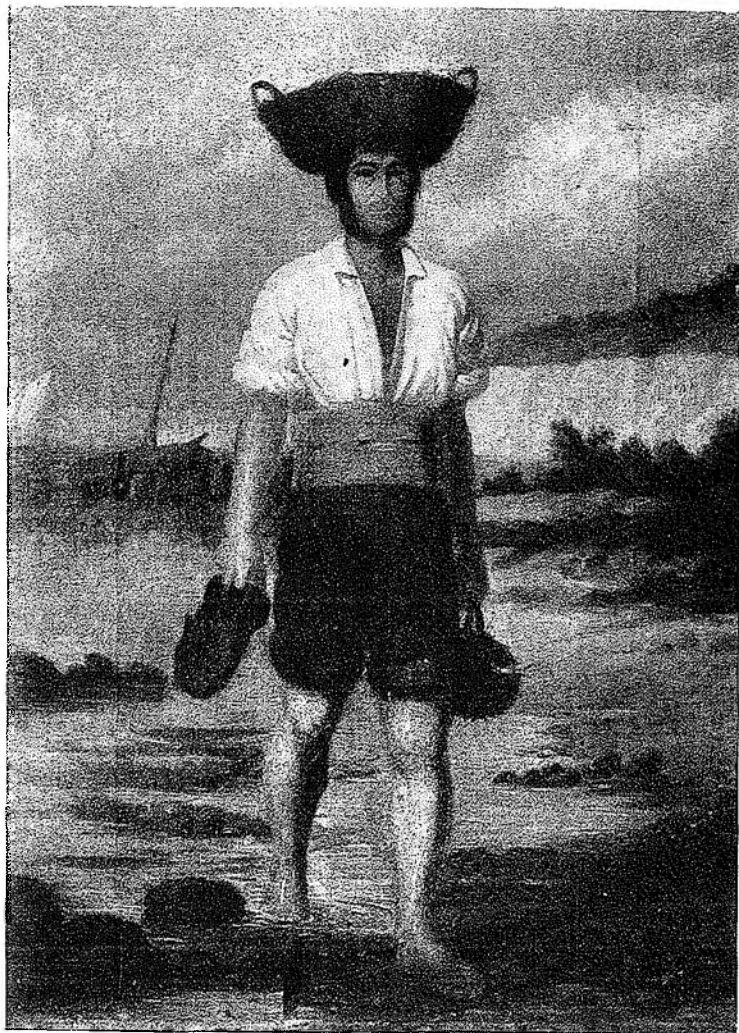
ODOS los grandes artistas han vivido la impaciencia del asunto. Estudiar una obra, paladeando sus virtualidades expresivas es advertir esa impaciencia, sorprender la intimidad del acto creador por el análisis penetrante de la magia que la esconde.

El retratista, que busca la personalidad de su modelo a través de formas espiritualizadas, aguza la técnica, asocia y analiza, compara, abstrae o compone, pero siempre con los datos inmediatos de la esfinge que posa en el taller o en el recuerdo. Esta es la razón por la que algunos han insistido en considerar el retrato como género utilitario, un poco por debajo del arte "grande" que anima un esencial desinterés estético. Y la verdad de esa idea alcanza hasta donde el retratista se deja llevar por el aspecto sentimental de complacer los in-

tereses históricos, documentales o personales — extraartísticos — del personaje retratado.

De estos conceptos podríamos valernos para situar, estéticamente hablando, a nuestro primer retratista de garra, el maestro Prilidiano Pueyrredón. Su técnica, su oficio, su armonioso alfabeto pictórico son las formas actuales con que domina la existencia concreta de un mundo personal, trasladado sin aparente drama y sin metáfora; lo que hace de él un clásico.

Creen algunos que por no haber querido escuchar la voz de Francia se quedó preso en la Academia. No ven que su academismo, no retórico sino sentido en su tiemblo vital, no es aquel que "ha resecado la pintura", como pudieron decir los críticos del impresionismo auroral y triunfante; es un academismo de aristocracia plástica, que ansía la nota justa, el sabio equilibrio, la voz sonora y serena que crea de una vez para siempre. Verdaderamente, no quiso madrugar con el amanecer del



PRILIDIANO PUEYRREDÓN. — *Pescador*

realismo, en cuya jornada se abriría después un cielo mucho más blanco — cielo de leche y arreboles de reciente primavera. Libre para elegir, prefirió el orden a la aventura: está más cerca de la manera española meridional (acaso sus mi-

niaturas y su sentimiento decorativo no sean el menor argumento para afirmarlo) que del mundo sencillo y vigoroso de Courbet, o del sonoro politeísmo cromático de Delacroix. En su dibujo, abierto y ceñido si cabe la antítesis, aprendió



Probable autorretrato de Prilidiano Pueyrredón, recientemente descubierto



PRILIDIANO PUEYRRREDÓN. — *General Juan Martín de Pueyrredón*

pronto a encerrar el secreto de la vida: nada más ejemplificador, si fuese auténtico, que ese probable *Autorretrato* pintado a los veinte años y dueño de una expresión sensual e inteligente.

Es clásico por vocación, no por posición. Sin ser un maestro de la proximidad, adscripto a un estilo inconfundible, en su organización de la superficie pictórica la forma y el espacio coexisten dentro de un estudiado equilibrio para sostener la verdadera finalidad, que es el tema. Porque la de Pueyrredón es pintura "con tema", en lo cual se diferencia de lo que hacen por entonces algunos realistas de Francia.

No excluimos, claro está, los retratos. *Santiago Calzadilla, Pescador* (Museo de La Plata), son telas en las que el dibujo se halla debilitado por influencia de la luz ambiente, en tanto que los detalles del claroscuro —equilibrio, también, de claros y oscuros—, los contrastes del color y la perspicacia intuitiva del artista en la captación del modelo, se resuelven en estudios de gran dinamismo psicológico; y pueden compararse aleccionadoramente con la figura de *Bernardino Rivadavia*, uno de los ejemplos en que el contenido espacial del dibujo sitúa valores que se desligan con acierto de la superficie. En *Manuelita Rosas*, como en *Miguel de Azcuénaga*, como en los citados más arriba, el parecido es cualidad que añade un destacado valor iconográfico. Prilidiano es un caracterizador admirable: la realidad del modelo nutre su pintura; aunque el soplo último, lo que el artista da de sí, le preste siempre su timbre cimero.

Habría que detenerse en el análisis de *Manuelita*, el testamento pictórico de Pueyrredón en la especialidad a que nos referimos. Allí asoma el pintor capacitado, de notables conocimientos técnicos: el dibujo es más lineal, el artista rodea las formas con persuasiva mirada, deteniéndose en detalles primorosos, en la pintura de vestidos, de flores, de muebles... con una manera de tratamiento local que re-



PRILIDIANO PUEYRREDÓN. — *Manuelita Rosas* (Museo Nacional de Bellas Artes)

petirá en el paisaje. El color matizado y cristalino, ¡qué maestro de la paleta descubre! Y siempre la inspiración inexhausta: con plena conciencia ha querido poner en ese rostro una vaga mirada infinita, un pensamiento de soledad insondable; la interpretación psicológica alcanza una eficacia sorprendente.

Pero la mayor frescura, el vigor de la forma no insistida dentro de una construcción transparente y severa, la encontramos en *Magdalena Costa*, hermoso retrato inconcluso donde el artista despierta a su musa con canto no aprendido. Obra de juventud, la figura aislada y señera, de un relieve impetuoso, carece aún del juego de planos, de los finos pasajes y los tonos envueltos que

constituyen lo más personal de su manera definitiva.

En cuanto al color, Prilidiano Pueyrredón hereda la paleta del neoclasicismo francés, pero acaso de una manera indirecta a través de algunos pintores andaluces poco estudiados. El conocimiento de la pintura española del siglo XIX suprime la conseja de un Pueyrredón infiel a su destino. Ha estado en Cádiz; y no va a ser necesaria la teoría del *andalucismo* para imaginar a Buenos Aires como una réplica coetánea del puerto colonizador. Quien dice Cá-



MADRAZO. — *Retrato de la Reina Isabel II.*
Museo de Arte Moderno



VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER. — *Hilanderá del Burgo de Osma*, Museo de Arte Moderno

diz, dice también Sevilla, y, ¿por qué no? Madrid... El artista reconoce mucho de su ambiente, aprende a ver lo típico, viaja, hace amistades; logra la única oportunidad de enfrentarse con su generación, la de 1820: Federico de Madrazo (1815), el sosías de éste, Carlos Luis de Ribera (1816), Joaquín Domínguez Bécquer (1819), *Prilidiano Pueyrredón*, Francisco Sainz (1823), Eugenio Lucas (1824), el extraño Francisco Lameyer (1825). Todos estos pintores no sólo tienen un aire de familia, sino que, de una u otra manera, se hallan vinculados a las tres familias que se repar-

ten la pintura española de entonces: los Madrazo, los Esquivel y los Bécquer. Baste ahora recordar el tono de esta generación, tono que es, en definitiva, un valor de estilo.

Federico de Madrazo (n. en Roma, m. en Madrid, 1897) trae a España la versión directa de Rafael, de Ingres, y la indirecta de David, a través de su padre (José de Madrazo, 1781-1859). La línea del ingrismo, fuertemente impresa en estos retratistas, se anuda con la escuela italiana también en la comarca bética por medio de los sevillanos Antonio Esquivel (1806-1857), sus hijos Vicente y Carlos María, Valeriano Bécquer (1834-1870) hermano del gran Gustavo Adolfo, etc. El eclecticismo que pueda advertirse en la suma estética de estos nombres se adapta bien a un temperamento americano que, sorprendiéndolos en conjunto, sin arraigo sentimental que le ate, toma de cada uno lo que le conviene. Ello explica la ruta y el acento: el viaje a Florencia, a París, el estilo anficológico, el calco yerto en ocasiones, el costumbrismo detallista, la severidad en el dibujo, el colorido inconfundible, esa técnica, en fin, en que el ademán personal suele quedar proscripto, y que ha dado pábulo a la antojadiza hipótesis de que no cabe precisar nada en lo que se refiere a fuentes de nuestro artista primogénito. Error que nace de valorarlo en este plano mezquinamente patriótico de inicia-

dor, en vez de considerar el aspecto intrínseco de su obra.

Dice un crítico que Pueyrredón no sueña, razona. La afirmación es válida, sobre todo si se tiene en cuenta que, entre nosotros, todo el que sabe tomarse en serio, razona. Y Prilidiano se tomaba en serio, desde el *Autorretrato* con paleta, calvo y reconcentrado, hasta *Garibaldi*, descubierto por la señorita Arminda D'Onofrio en 1943, hasta *Juan Martín de Pueyrredón*, el Director Supremo de las Provincias Unidas, o *Don Braulio Costa*, o el *General Lavalleja*, sin olvidar, por supuesto, a *Manuelita*, cuya "densidad de vida sólo es igualada por su calidad pictórica".

Lo serio suele excluir lo tierno; y Prilidiano, a este respecto, no es una excepción. Cuando pinta niños, éstos no entran como elementos principales: casi siempre podemos pensar en las exigencias del encargo. No ha sorprendido el gesto, las actitudes traviesas ni la alegría infantil. Son niños los suyos dueños de una prematura vida interior en la que el maestro se abandona a sí mismo.

Esta gravedad reflexiva no impide a veces el buen humor y la malicia criolla que suelen traslucir algunos rostros femeninos anónimos donde cabe la azorada expresión de *Chinita en la cocina*, el mucho dueñe que asoma a los ojos de *Esquina*



ESQUIVEL.—Retrato de D. Manuel Flores Calderón.
Museo de Arte Moderno

porteña y de dos o tres *Retratos de señora*, que parecen traicionar tibios secretos de doñeador alegre, contrafigura del soñador decepcionado. El ambiente colonial de Buenos Aires, que desborda su larga vena precursora, no le fué hostil: muchos y admirables y aristocráticos modelos tienen el aire de posar complacidos; sólo el retrato de *Don Manuel Ocampo* parece insinuar en el personaje la intención un si es no es socarrona, ya muy porteña, como arrancada de una litografía del *Facundo*...

Si recordamos ahora lo dicho al comienzo, y dejamos de lado la deleznable separación filosófica de for-

ma y contenido en la obra artística, podremos advertir que los retratos de Prilidiano Pueyrredón, en sus mejores logros, están lejos de pertenecer a ningún género subalterno. Es cierto que el valor documental y su dominio del carácter hacen que algunas de sus figuras parezcan aburguesadas, a lo mejor intrascendentes, privándole de darnos lo mejor que poseía. Pero ahora es más cierto aún que en estos casos la conciencia del *métier* salva la obra con su intensa acentuación de lo pictórico. Una base plástica perfila y define la actividad del retratista; el planteamiento del asunto como imagen, como realidad sometida a un laboreo personal que deja siempre su trasvasamiento lírico, escorzan

la figura del artista y reclaman el juicio de valor correspondiente. Y si la personalidad no surge del todo en la manera estilística del color o del dibujo, queda siempre esa inquietante espiritualidad, hermana de la melancolía, que sella el rostro de *Manuelita Rosas*, de *Magdalena*, de todos sus *Autorretratos*, de esas mujeres y hombres en quienes una estoica dignidad moral esconde aquella como tristeza nativa, muy nuestra y muy de siempre. No llegaremos a afirmar que el autor hace un mito de su modelo; pero acierta a expresarse con él, y acaso no resulte exagerada conclusión la de ubicarle, en la historia de nuestra pintura, como hijo y profeta de un tiempo lleno de amaneceres.



“EL CONTENIDO ESTETICO DEL LIED”

por *Brígida Frías de López Buchardo*



URANTE los largos siglos del otoño de la Edad Media tan poco fecundos en especulaciones del espíritu, se daba en el orden social la paradoja de una organización individualista que precisó del colectivismo para expresar sus ideas estéticas.

La obra de la multitud había levantado en el burgo nórdico o en la *ville* meridional el templo donde se realizaba el rito divino, y la grandeza de la ofrenda se había hecho con el aporte anónimo de todas las energías y de todas las aspiraciones: para el intento de tender ese hilo sutil, ese puente seguro entre lo humano y lo divino, el burgo había volcado en su plaza todo cuanto

podía haber dado grandiosidad y belleza a la objetivación de la fe. Nada importa el nombre del arquitecto que diseñó los planos de la obra, el del artista que quebró la simplicidad de los muros con el relieve alegórico o simbólico, el del maestro experto en vidrierías que descompuso la luz en el prisma maravilloso del *vitraux*; lo que importa es el esfuerzo colectivo, la aportación en masa, la movilización total de los medios artísticos disponibles para llegar así a “la Catedral de la Ciudad”.

Dentro de este concepto primario era lógico llenar la nave del templo con la oración colectiva entonada en forma coral. Era el aporte social a la liturgia, el acercamiento de la multitud al misterio trascendente de la misa.

Pero cuando en plena Edad Mo-

derna el siglo xvii prepara y el siglo xviii realiza cambios políticos que emancipan la expresión individual, esa revolución llega hasta el canto dando a la canción culta una interpretación distinta, un contenido nuevo, y trayendo a la escuela del *bel canto* elementos técnicos de expresión que hasta ese momento habían sido despreciados en razón de la distinta finalidad estética buscada.

La emoción objetiva del drama, la interpretación como acción y como relato de un argumento cede su lugar a la emoción subjetiva, limitada, a la interpretación de un pasaje espiritual espontáneo que nada pretende relatar, que no tiene antecedentes que lo expliquen ni consecuentes, y que se muestra o se brinda completo, acabado, en su único intento estético de expresión.

Este enunciado contiene todas las exigencias de la técnica del recital de *lieder* y por ello exige el lied una educación integral del intérprete mucho más completa que la de los otros géneros que le precedieron y aun que la de aquellos que le son paralelos.

Emancipado del virtuosismo, requirió la doble comprensión de la poesía musical y de la letra. Hasta ese entonces la obra interpretativa del cantante sólo requería que dejara escapar en forma plena, desbordante, incontrolada, pero siempre esporádica e intermitente, el resultado de su capacidad emocional:

la parte narrativa del drama debía ser técnica pero incolora y sólo en determinados momentos el vuelo lírico cobraba incremento y requería toda la emoción de que fuese capaz el cantante.

El intérprete no precisaba entonces valorar estéticamente la obra del autor como si se tratara de una unidad orgánica, de una emoción única expresada en determinada forma o bajo determinados matices a fin de poder asegurar una fiel interpretación; pero en el lied, esa valoración es imprescindible.

Allí la composición es una unidad. El texto y la música se compenetran en un común intento expresivo de llegar de un modo directo, espontáneo y casi intuitivo, a la sensibilidad del oyente. No importa a esta afirmación aquella contraposición más bien histórica que estética entre el lied conservador de Mendelssohn o de Brahms, donde la melodía predomina sobre el acompañamiento, y el lied de Schumann o de Wolf donde el piano llena una misión climática, ambiental o descriptiva; lo real, lo verdadero es que verso y música forman "la canción" como un ente indisoluble en sus elementos y que debe valorarse como tal.

Esta característica del lied requiere del intérprete condiciones técnicas ajenas a su musicalidad y a la dotación de su órgano vocal.

El cantante debe hacer resaltar con nitidez y con justeza ambas par-

tes de la composición y no sacrificar ninguna de ellas en aras de una mayor brillantez de la otra: a una musicalidad ajustada debe agregarse una dicción clara y limpia que haga inteligible el texto. De otro modo se rompería arbitrariamente la unidad de inspiración y el sentido intrínseco de la composición. El predominio de la letra sobre el acompañamiento nos llevaría al recitativo, a la declamación con un comentario musical de fondo, y lo contrario nos haría incurrir en los anacronismos del virtuosismo en el *bel canto*.

El hecho de atribuir a la poesía un valor positivo dentro de la estética del lied obliga a encarar el problema de su canto en el idioma original. Las traducciones, aun aquellas que literariamente son impecables, pueden no serlo desde el punto de vista musical. La cadencia melódica y el ritmo están íntimamente ligados a la música, pero si esto puede lograrse con una traducción destinada a ser cantada, en cambio la eufonía, el valor sonoro y el elemento musical del vocablo se pierden al trocarse las palabras en un idioma cuya fonética es distinta.

Todos estos modos técnicos característicos que someramente he descrito tienen su razón de ser en los elementos estéticos del lied. La limitación emotiva de la expresión, la claridad de la dicción y la necesidad de ser cantado en su idioma original, son las consecuencias lógi-

cas de la unidad de inspiración y de composición.

La obra musical producida e interpretada bajo estas bases, trajo a la canción culta el grado de intimismo y de subjetivismo que le faltaba, haciendo de ella un instrumento de expresión esencialmente humano. En esto radicó su éxito inmediato y así se ha justificado la enorme repercusión que tuvo el lied más allá de las fronteras de la nación que le dió su nombre: la analogía del fondo emocional está en la raíz misma del espíritu humano y la canción que habla a esa fibra, posee la universalidad a que difícilmente llega la obra argumentada o puramente abstracta que siempre está imbuída de la historia, de los conceptos y de los sentimientos propios del grupo racial o político que las ha creado.

Sin embargo esa universalidad de sentimiento o de valoración estética no impide que estos grupos humanos usen de su "modo de expresión" peculiar y característico. Es como si dijéramos que la humanidad, por el solo hecho de ser tal, debiese usar un modo único de expresión oral o escrita desconociendo las diversas modalidades de los idiomas y de las escrituras.

De ahí la posibilidad de hablar de un lied alemán, francés, español, argentino, etc.; y lo sensible, lo extraño en un medio musicalmente culto y fecundo como ya es el nuestro, es que algunos jóvenes artistas

argentinos olviden en sus creaciones nuestro "propio modo de expresión" y usen como vehículos para transmitir sus emociones técnicas exóticas y ajenas a nuestra forma de sentir, en un afán loable — si se ajustá a los límites lógicos ya apuntados — de emular a los grandes maestros extranjeros.

Esa nota propia del lied que nos lleva a calificarlo como íntimo lo hace concordar con el movimiento estético general del arte contemporáneo. Le da un clima natural para su desenvolvimiento en nuestro medio actual, y no nos presenta el espectáculo anacrónico que suelen

ofrecer otros modos de interpretación más convencionales y artificiosos y permitiéndonos la aplicación de principios elementales de sobriedad que hacen el buen gusto en el arte.

Todas estas circunstancias, como el hecho de que su modo espontáneo de creación se preste más que ninguna otra forma musical para la expresión intuitiva, le dan al lied una larga vida dentro de las formas cultas de la canción moderna y afirman la necesidad imperiosa de formarle intérpretes integrales capaces de explotar la gama fecunda que presentan estas creaciones.



ACTIVIDAD DE LOS GRADUADOS

CARMEN ROGAT. — *Pre-
ludio a la "Siesta de
un fauno"*, Galería Van
Ryei



E. RAÚL BONGIORNO. — *Tejedora de Belén (Catamarca)*. Grabado al aguatinata



MIGUEL A. ELGARTE. —
Niño dormido (Lito-
grafía)



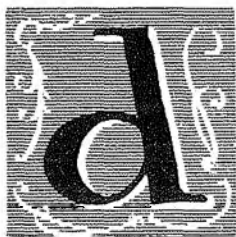
CARMEN ROGAT. — *Pre-
ludio a la "Siesta de
un fauno"*, Galería Van
Ryel



MIGUEL A. ELGARTE. — *Figura* (Grabado)

Por qué elegí un poema extranjero para mi ópera

por *María Isabel Curubeto Godoy*



ESEO informar a mis alumnos, por intermedio de esta revista de nuestra Escuela, acerca de una pregunta que me hicieran

el año pasado en la oportunidad del estreno, en el teatro Colón, de mi ópera *Pablo y Virginia*; pregunta, por otra parte, muy lógica: por qué elegí un argumento extraño para componer mi obra, en vez de buscarlo en el cancionero vernáculo, siguiendo las directivas de muchos compositores argentinos.

También el maestro Gilardo Gilardi en docta e interesante crítica con que honró mi modesta labor, que publicó en el número anterior de esta revista, alude al respecto. Transcribo textualmente sus palabras: "Es de esperar que el halagüeño éxito alcanzado por su 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."

Podría considerarse que la observación es atinada. No se concibe, en efecto, una ópera típicamente argentina inspirada en un motivo foráneo. Desde ese punto de vista la razón que asiste al ilustrado compositor y crítico musical sería patente. Sin embargo creo que toda ópera forma parte del patrimonio artístico de la nacionalidad del autor y por lo tanto que *Pablo y Virginia* es una ópera argentina.

En apoyo de esta afirmación podría citar como ejemplo a tantos compositores que en sus obras se han inspirado en temas extranjeros, entre ellos Wágner, que se caracteriza por su nacionalismo musical: *Tristán e Isolda* se desarrolla en Cornualles (Inglaterra); el *Buque*

fantasma en las costas de Noruega, y *Parsifal* en Montsalvat (España). También Beethoven fué en busca de argumento para su única ópera *Fidelio* a España. Las tres óperas de Mozart más conocidas: *La flauta mágica* desarrolla su acción en Egipto, *Las bodas de Figaro* y *Don Juan*, en España. Saint-Saëns va más lejos: a Palestina con *Sansón y Dalila* y Strauss a Galilea con *Salomé*. Strawinsky en *Ruiseñor* a China. Y Bizet, a España para componer su famosa *Carmen*. Entre otros compositores franceses, Gounod y Massenet con *Fausto* y *Werther* en Alemania. Son muchos los italianos que también eligieron sus argumentos en el extranjero, entre ellos, Verdi, para su obra maestra *Falstaff*, en Inglaterra, etc., etc.

No es extraño, entonces, que mi estro poético emigrara tan lejos, a la Isla de Francia — hoy San Mauricio — en busca del motivo inspirador de mi ópera. Pues he sentido la belleza íntima y cabal de la novela de Saint-Pierre, y su delicada emoción desde que experimenté el goce de leerla, por primera vez, siendo a la sazón muy niña.

Desde entonces admiro ese poema de amor que iluminara la primera luz del amanecer romántico y que la muerte troncha como a una flor temprana al producirse el naufragio que apaga bruscamente la vida de los enamorados en el instante mismo de la felicidad recuperada después de tan larga espera.

En el citado poema hallé el eco simpático de mi corazón de adolescente y recibí una lección de estética al contemplar una vida sencilla, plena de encantos, tan acorde a mis gustos y sentimientos; a las exigencias de mi inspiración que habría de insuflar el poema musical.

Creo que el compositor, si ha de ser sincero, sólo ha de inspirarse en lo que verdaderamente le agrada y siente, dejando de lado toda imposición que provenga de la razón o conveniencia. Y para ello es menester que admire y ame a sus personajes y que comparta sus ensueños y desencantos, sus pesares y alegrías; pues ellos, con su exaltada pasión, con su dolor o desesperación, son los que hacen vibrar el ánimo del artista sugiriéndole la frase musical adecuada a los distintos momentos del drama. Es el drama mismo el que encierra al compositor en su intrincado laberinto de pasiones y le retiene prisionero hasta el fin de la obra. Así el artista, en su fervor, cumplirá cabalmente la noble misión de belleza para la que ha nacido, creando imágenes y ensueños a través de ésa su peregrinación por las altas esferas de la armonía, para después ofrendarlos, humildemente, en el templo del arte. El compositor ha de entregarse por entero a su obra a fin de transmitir su mensaje, sin temor de ser incomprendido, mas con el alma encendida por la antorcha sagrada.

“Lo que nace del espíritu, es es-



Lavinio Pullosi

del. Sculp.

PAOLO E VIRGINIA
Scultura di Alessandro Tallonetti

píritu", reza un versículo bíblico. Y el arte pertenece a Dios, decimos nosotros, porque es de su misma sustancia divina. De aquellas sublimes regiones proviene el vuelo del espíritu creador, al que con justeza se ha llamado "estado de gracia".

Así hemos visto cómo han ido acendrando su espíritu los grandes genios de la música, hasta culminar en la obra definitiva, que es, por lo general, de carácter religioso o esencialmente místico: Bach, en la *Pasión de San Mateo*; Beethoven, en la *Misa solemne*; Wágner, en *Parsifal*, limitándome a citar las obras cumbres más conocidas.

(¡Quiera Dios que pueda yo también, en mi modestísima labor musical, ofrendarle una obra religiosa, fruto de mi madurez espiritual, y que sea ésa mi mejor oración!)

El estado de gracia del compositor al concebir su obra, a que acabo de referirme, también ha de alcanzar al intérprete, pues éste, al ejecutar una obra maestra, deberá elevarse, en lo posible, hasta el estado de alma en que hallábase el compositor en el trance de la creación. De ahí la admiración que suscita un gran intérprete cuando expresa con exactitud la obra del compositor revelando toda la belle-

za oculta en la partitura. Pues hay también en la interpretación una parte de creación, como lo hay en una poesía que del original se vierte a otro idioma, la que llevará la impronta personal de acuerdo a la capacidad del intérprete.

No se logra conquistar ese título sino a través de un largo estudio, conciente y depurado, en el que ha de ponerse de manifiesto no sólo las formas melódicas, sino también los ritmos, giros, fórmulas cadenciales, etc., de cada autor, al punto de que parezca, por la fuerza de la identificación con éste, como si la obra hubiera sido por él concebida.

Como ustedes lo verán en estas cortas líneas que ahora les dedico, me he limitado a referirme a la faz espiritual del compositor relacionada con la inspiración creadora. En otra oportunidad podré decirles algo de la parte técnica, faz ésta tan necesaria como la primera, pues sin una sólida base de conocimientos nada bueno puede realizar el artista en el difícil arte de los sonidos.

Y el pianista, aun el mejor dotado, necesita realizar para la comprensión de las obras, un profundo estudio de la armonía, mágica escalera por la que ha de ascender hasta la luz que iluminó a los grandes creadores de la música.



GUILLERMO MARTÍNEZ SOLIMÁN. — *Tarde de invierno* (Exposición Internacional de Nueva York, 1939)
Invierno (óleo) (Adquirido para el Palacio de Gobierno de Buenos Aires)

Esquema de una didáctica violinística

por VICTOR VEZZELLI



Es el propósito de este somero artículo sobre la enseñanza y el modo de estudiar el violín, señalar en apretada síntesis

— que no otro carácter lo califica — las modalidades que presiden la moderna "escuela" de este instrumento, de tan difícil cuanto complejo aprendizaje.

A través de la evolución constructiva del instrumento y contemporáneamente con ella, a medida que sus características morfológicas adquirían estabilidad, fué definiéndose el conjunto de principios, procedimientos y la dirección que caracterizan a la "escuela" de un instrumento y así Tarzíni, en 1760, en su difundida "carta" enuncia con precisión uno de los postulados que aun hoy, a casi doscientos años, es de aplicación efectiva. De tal modo cuando recomienda: "El primer estudio debe ser el apoyo del arco sobre la cuerda, tan liviano que al principio el sonido que se obtiene sea como un soplo y no una percusión sobre la cuerda. Consiste en tener el pulso liviano y seguir en seguida el golpe de arco, después del apoyo liviano no hay más peligro de durezas o asperezas.

" Este apoyo liviano usted debe ponerlo a fondo en el talón, en el centro o en la punta del arco y " tanto empujando como tirando", no hace sino aplicar un principio moderno y definido de economía del esfuerzo psíquico.

Conviene destacar — y así lo hacen diversos autores — que la existencia de un conjunto de principios no implica su aplicación rígida y con ausencia de parte del maestro del estudio de la personalidad del alumno. Exigen ellos su adaptación a cada caso particular y obligan a un paulatino análisis y catalogación de las posibilidades artísticas, físicas e intelectuales de éste, el que una vez completado satisfactoriamente permitirá encaminarlo con eficacia hacia la meta.

Evidentemente, el individualismo domina la didáctica del instrumento: deben establecerse métodos de enseñanza y de práctica para vencer los problemas que presenta cada estudiante del violín y así según su sensibilidad innata para la música podrán perfeccionarse considerablemente sus dotes naturales. La musicalidad natural va siempre acompañada de otros fenómenos que deben analizarse detenidamente: así un alumno puede tener un gran sentido del ritmo, otro poseer manos de una estructura anatómica que le

permitan vencer rápidamente las dificultades técnicas, aquél puede adquirir un bello trino sin esfuerzo y así sucesivamente...

Queda de este modo fundamentada la necesidad de un tratamiento individual, tanto para encauzar las aptitudes positivas, desterrar los vicios adquiridos, como para formar los puntos débiles que presente.

Debe en consecuencia emplearse el tiempo y esfuerzos necesarios para planear un régimen de instrucción para cada talento que se presente, aunque sólo sea de aplicación en ese caso particular.

Si bien el virtuosismo es sólo propio de algunos pocos privilegiados del destino, conviene buscar en las ejecuciones de los "magos" del instrumento, los fundamentos del método y su modalidad puestos en práctica para alcanzar la cúspide de la técnica. Entre otros, puede citarse a Paganini — que electrizaba a su público con ejecuciones de excepción, poniendo en evidencia una variedad tan grande y sorprendente para entonces de efectos — quien afirmaba que el suyo no era un don natural ni fruto del acaso, sino resultado de minuciosa búsqueda y bien meditados estudios.

La técnica — que puede resumirse en el ideal de afinación y sonoridad — es ante todo cuestión mecánica y fisiológica, debiéndose por lo tanto buscar en el campo científico su razón de ser y las explicaciones racionales de cada problema

que presenta; constituye de por sí exclusivamente un medio dirigido a la obtención de un objetivo grandioso: la Música. Es además síntesis de espíritu crítico, paciencia, voluntad y ambición.

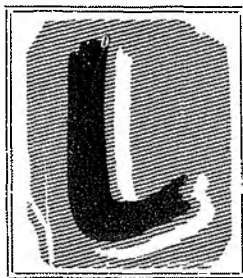
En particular el maestro debe esforzarse por advertir al alumno acerca de cuánto y cómo debe estudiar sus lecciones, parte principal de la enseñanza; debe abarcar desde el consejo sobre la cantidad de trabajo diario y su distribución, hasta el asesoramiento debido para despertarle el espíritu de autocrítica.

Al respecto cabe hacer notar que, según sus manifestaciones, Kreisler — violinista de primera nota — cuando estudia concentra todo su ser en lo que hace y por eso no necesita estudiar más de una hora por día. Este ejemplo destaca la trascendencia que asume un adecuado régimen de estudio con racional distribución de la ejercitación, basada en la diaria y cuidadosa ejecución de varios trozos señalados por el maestro como básicos y no en la rutinaria y mecánica repetición por varias horas de uno o dos ejercicios.

El estudiante debe buscar en lo más íntimo de sí mismo las causas que configuran la personalidad artística y hoy, en que la carrera de virtuoso de la música se hace diariamente más difícil, en que la competencia de talentos aumenta, solamente triunfarán los que dediquen a ella el máximo de esfuerzo y todas las dotes espirituales que posean.

El profesor de música en la escuela primaria

por *Lía E. Anselmino de Tortonese*



A educación primaria argentina, al parecer, ha evolucionado favorablemente en los últimos tiempos. Una nueva generación de niños y jóvenes define ya el tránsito entre dos estilos pedagógicos, con evidente beneficio para la vida y la cultura. Superados en todas partes los obstáculos que suscita la reforma, diríase que estamos abriendo un capítulo definitivo en la historia de la Nación.

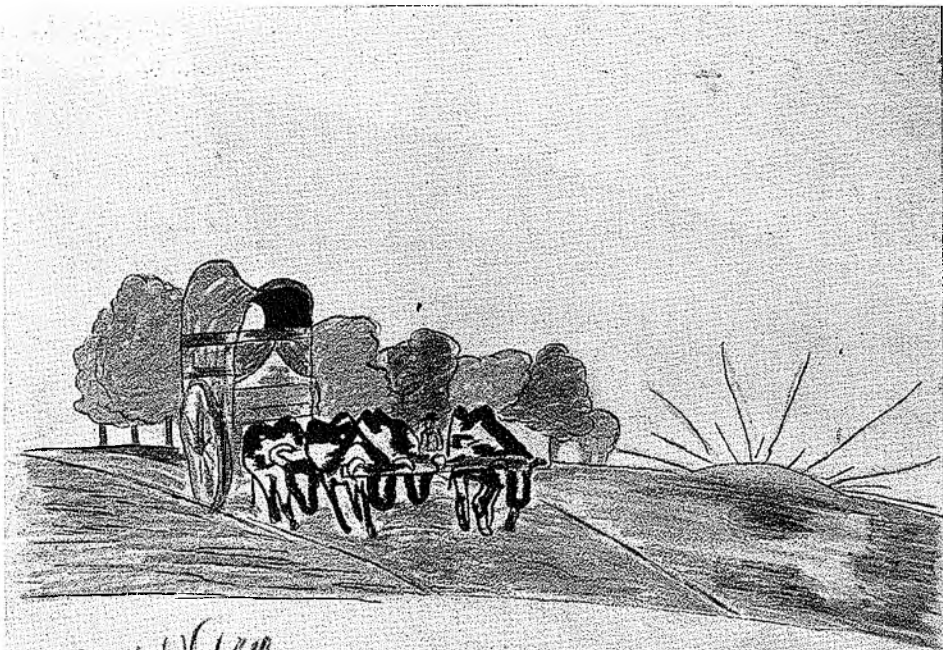
Este breve enunciado resume la trascendencia del asunto, pues un país que ha resuelto su problema educacional es un país que ha resuelto su destino histórico.

Nuestra escuela se ha entregado con ahinco a la tarea de orientar la educación hacia los modernos métodos de enseñanza, apartándose de las costumbres tradicionalistas, peligrosamente convertidas en rutina, para adentrarse en la psicología del niño, respetar su personalidad y formarlo moral e intelectualmente.

La escuela nueva identificada en un todo con el niño, atribuye a la enseñanza de la estética una importancia extraordinaria. Las asignaturas: música, dibujo y trabajo manual, consideradas antes como elemento recreativo, luego de pesadas jornadas intelectuales, pasan a ocupar ahora un lugar primordial; las coloca al mismo nivel que las demás materias, hasta considerarlas como parte integrante de los programas desarrollados en los *centros de interés o asuntos*, ejes sobre los cuales giran los fundamentos de la escuela activa. Lógico es que unifiquen estas tres ramas de la enseñanza en: "Educación Estética" desde el momento que el objeto esencial de ellas es la expresión del arte en sus múltiples manifestaciones.

Es, pues, el profesor de estética quien tiene a su cargo esta delicada misión: la apreciación de lo bello en todas sus expresiones, es decir, hacer ver arte en todo aquello que nos brinda la naturaleza.

Jesualdo, citando a Roustand, dice: "Cada niño es un artista en ciernes; todos los niños son poetas", y precisamente para el niño la escuela



La canción del carretero

En las espaldas se pone el arnés
 las góndolas se hacen más ya
 y por la tarde al anochecer
 van corriendo adelante de

Como el viento sobre el mar
 se van dando al viento
 cuando soplan en la tempesta
 te puestas la distancia del

El que anda en el camino
 le da un paso en su camino
 los caminos son de hoy y mañana
 y los caminos se van dando ya

4 por la noche

El que anda en el camino
 le da un paso en su camino
 los caminos son de hoy y mañana
 y los caminos se van dando ya

Lo que anda en el camino
 le da un paso en su camino
 los caminos son de hoy y mañana
 y los caminos se van dando ya

512

no debe ser ciencia y poesía, sino ciencia y poesía a la vez. "La verdad más bella de nada sirve sino se convierte en íntima realidad de cada uno", ha dicho Jung.

Pero, ver y apreciar el arte en algo material como lo es una flor, un fruto, un paisaje, es problema en que el niño encuentra fácil solución, pues cuenta para ello con su observación, su imaginación y su innata facultad de creador, pero... ¿y la música?

¿Cómo introducir al niño en ese mundo desconocido e irreal para él y cómo hacerle gustar ese abstracto lenguaje del alma?

Muchos son los medios con que cuenta el profesor de música para llegar al espíritu infantil y formarlo artísticamente; pero esa diversidad de recursos, llevan involucrados infinidad de conceptos que tornan vana la tarea de aclararlos si antes no recordamos cuáles son las condiciones que debe reunir la persona que se dedique a formar al niño espiritualmente, para lograr que cada uno sea original y diferente. Tomemos en forma aislada estas condiciones:

Tener vocación, ser psicólogo, tener criterio docente, tener experiencia como educador, tener sentido artístico, ser estudioso, ser un renovador constante.

Kurt Pahlen, como portada de su *Historia Universal de la Música*, inserta una fotografía de la "clásica

ronda infantil" con esta emotiva inscripción: "...la música empieza con los niños..." ;Qué verdad grande!..., pero, ¡mucho hay que amar a la música y a los niños para comprender el verdadero sentido de esa frase!...

Si consideramos que el niño en mano del maestro es lo que la arcilla en manos del escultor: elemento dócil, sumiso, fácil de modelar, debemos recapacitar y vivir la realidad de esa carrera, que hemos abrazado con la ilusión de un porvenir pleno de felicidad. Y va a ser pleno de felicidad, a no dudarlo, ya que nos vamos a identificar con el precepto pedagógico: "Dejar vivir a los niños y vivir con ellos..." Querernos y dejarse querer, comprenderlos, respetarlos, hacer nuestros sus problemas simples, pero impregnados de vida infantil.

... Quien ame a los niños y a la música, tiene alma de maestro y tiene alma de artista...

Hemos dicho, querer, comprender y respetar al niño. No es esto algo sencillo. Cada alumno es un individuo en formación, una personalidad diferente, un temperamento distinto; reaccionan, obran y proceden individualmente; es, pues, el profesor de música quien tiene que vivir la psicología de cada uno, penetrar en sus "yo", y mediante la música unificarlos, unirlos, para lograr un ambiente espiritual homogéneo y contribuir a solucionar el problema

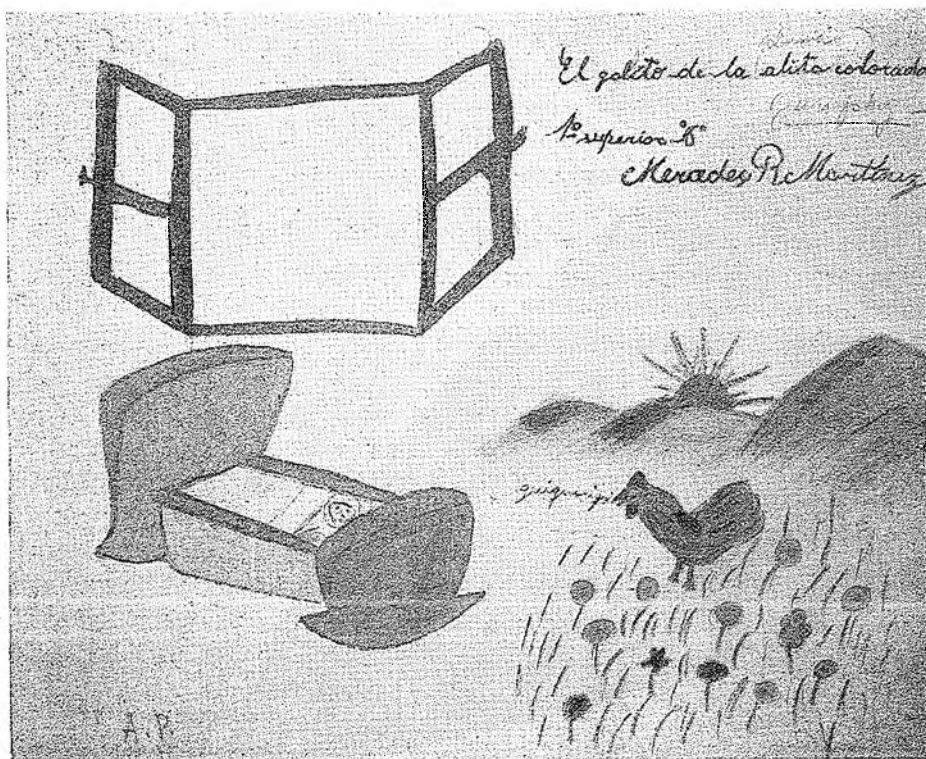
de desenvolverse armónicamente en sociedad, pues esos vínculos de unión, conseguidos mediante expresiones artísticas, resultan con el tiempo indisolubles.

No olvidemos que la escuela debe contemplar no sólo el aspecto espiritual, sino el *social*, que es esencialmente importante, y que cada niño al iniciarse en la vida escolar viene aferrado a las costumbres y tradiciones del hogar; que tiene que someterse a hábitos de disciplina y trabajo, factores desconocidos hasta entonces para él. Por eso decimos, que es el profesor de música quien

lo guía, pues las clases colectivas influyen poderosamente en el espíritu infantil.

Seamos afectivos, cariñosos, siempre dispuestos a despejar las incógnitas que constantemente acechan la mente del alumno. Pensemos que sólo una palabra o un buen consejo pueden marcar rumbos en su vida. Dejemos que creen, que compongan, que imaginen canciones, estimulemos toda iniciación musical, pues al par que vencemos su timidez, le damos seguridad en sí mismos y los vamos formando artísticamente.

Observemos, si no, en las diferen-





tes visualizaciones que acompañan este artículo, a título ilustrativo, la interpretación personalísima que cada niño da a las canciones que

aprendé, de acuerdo, por supuesto, con la edad y el grado que cursan. Una expresión gráfica, un comentario, una crítica musical acertada,

todos son elementos formativos de su personalidad.

Accedamos a la repetición de una melodía o al pedido de determinada canción, estimulemos y "exageremos" si se quiere, todo aquello que sea expresión de buen gusto o creación personal, en un matiz determinado o en un recitado oportuno; brindémosle la oportunidad de lucirse, ya sea dirigiendo un pequeño coro o impartiendo alguna orden o ejecutando un trozo; conocer estos pequeños grandes secretos del alma infantil, es tarea del maestro consciente; por eso, si se nos permite elevar el terreno idealista, debiéramos ser antes maestros de grado, para experimentar directamente y estar más impregnados de todos aquellos asuntos que surgen minuto a minuto en la vida del aula.

Enseñar al niño a ser feliz, es otro de los postulados de la escuela nueva. Hay en estas palabras todo un contenido de filosofía social.

Kurt Pahlen, en *El niño y la música*, expresa: "Todos nacemos con la música en el alma; seríamos más felices si cantáramos más". También dijo el poeta: "...la música está en el niño como el agua en el mar".

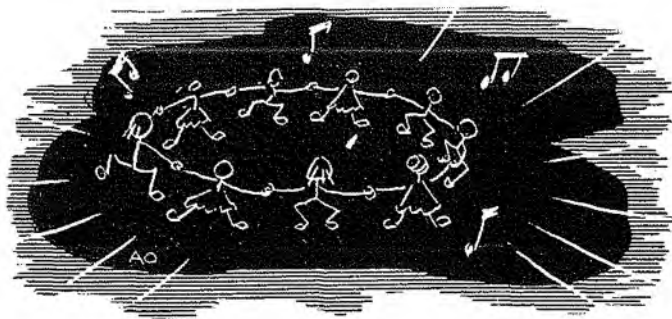
Estos hermosos conceptos vertidos por artistas, son verdades que corroboramos día a día. El niño cuando canta es realmente feliz, lo dice su expresión, lo dicen sus ojos...

En nuestro país, surgen día a día excelentes valores musicales que aportan sus grandes conocimientos; músicos y poetas jóvenes con nuevas iniciativas y tendencias de sana orientación, contribuyendo así a que la música escolar argentina ocupe un lugar entre las demás naciones. Son sencillas obras de arte puestas al alcance del maestro, con el afán de hacerle más grata aún la noble y sagrada tarea de enseñar.

Si a esos dos elementos en esencia: la música y el niño, se agregan las cualidades expuestas precedentemente, complementadas con una dosis de ingenio y habilidad, se marchará hacia el triunfo, ambición lógica y natural de todo educador.

Hacer de la carrera un apostolado; dar de sí todo y desinteresadamente; nuestra vocación para la música y para el niño, debe ser el lema de un buen maestro.

¿Puede serlo el que no ama la música y al niño?



La importancia del mosaico como decoración mural

por RICARDO SANCHEZ



El hombre no se resigna a perecer. De su anhelo de eternidad surge la búsqueda de los medios de expresión que se proyecten en el tiempo. De esos medios, el arte, por su función activa de cultura, ha adquirido en el ser humano un valor de jerarquía.

De ahí que ante los cataclismos, causados por la naturaleza o por el hombre, se procuren salvar los tesoros artísticos que se hayan reunido. En la búsqueda de medios perdurables, por su resistencia a la acción destructora del tiempo, se encontró el mosaico que, por su inalterabilidad, ha podido subsistir a través de los siglos.

El mosaico nació unos veinticinco siglos anteriores a la era cristiana, de la necesidad de buscar variedad a las piedras, principalmente el mármol, utilizado en la ornamentación de las viviendas suntuosas. La dificultad en hallar los colores adecuados en la naturaleza llevó al artista

a procurar combinar materias básicas, y poco a poco fué encontrando los elementos que necesitaba.

La arqueología — el mosaico o barro cocido y vidriado se ha dicho con acierto que es un fósil de ellas — demuestra que ya existían mosaicos en Caldea. Las muestras descubiertas en Uarka se encuentran en el Museo Británico de Londres y en el Louvre, de París. Fueron empleados como ornamento por los egipcios y los asirios. Y en lo que respecta a Grecia, Plinio nos informa que se utilizaban “del mismo modo que la pintura”. Así lo confirman los pavimentos del templo de Júpiter, en Olimpia. Por otra parte, las columnas y muros de Tell Yahudí, en el delta del Nilo, de la época de Ramsés III, cuyos revestimientos son de mosaicos, demuestran la antigüedad del arte musiva. Las tumbas de Tebas y las cajas de momias, ornamentadas con motivos místicos, son otras tantas pruebas de que los egipcios utilizaban el mosaico con sentido de perennidad.

Los tolomeos dieron también al arte musiva la importancia que tie-



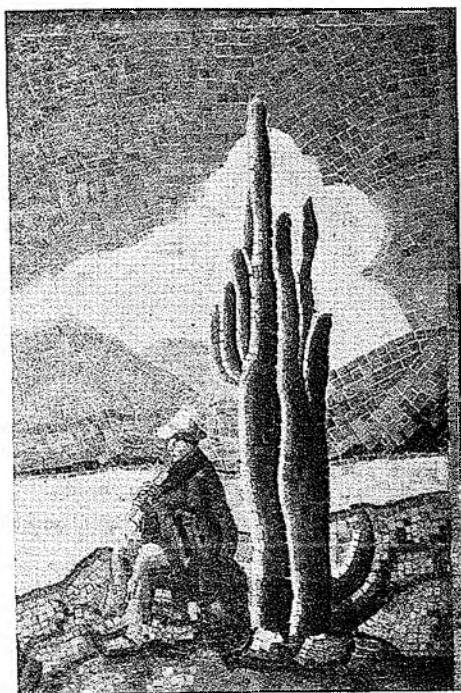
RICARDO SÁNCHEZ. — *Stella Maris*

ne como expresión decorativa. Lo utilizaron como ornamentación en contraposición al uso del mármol.

Sin embargo, fué de Alejandría de donde partió una especie de renacimiento del mosaico, cuya influencia abarcó el Oriente, las costas de Siria, el Asia Menor, el archipiélago Bizancio, se extendió a Sicilia y llegó a Roma, difundiéndose en su imperio. En consonancia con el temperamento artístico de

las razas latina y griega surgieron dos escuelas mosaicistas definidas. Así, la helena, lo limitó a los pavimentos y la latina lo llevó a los muros. Mística fué uno; realista y natural fué la otra.

A Constantino se le debe un resurgimiento de la musivaria. Apoyó a los artistas especializados llevándolos a la corte. Los palacios imperiales y los templos de Constantinopla adquirieron el esplendor magnífico de la fantasía propia de las *Mil y una noches*. Y su influencia volvió a irradiarse en el mundo antiguo. El Museo Nacional de Nápoles guarda con orgullo una obra



RICARDO SÁNCHEZ. — *Nostalgia nortea*

maestra romana, la batalla de Iso, que exornaba la casa del Fauno, en Pompeya, destruída por el Vesubio el 79 de nuestra Era, obra que, perteneciendo a la antigüedad, fué descubierta en el siglo XVII.

En todas estas obras se destaca una actitud evidente de artistas y mecenas: el anhelo de perennidad de la obra de arte, para cuyo objeto se buscan materias nobles aun cuando para ello se requiera la paciencia de los santos y el auxilio de ciencia química.

Por lo tanto, como en todo, como si se siguiera la ley de la parábola, la musivaria fué paulatinamente sien-



Lauda Sepulcral, descubierta en TARRAGONA



El profeta Miqueas. Iglesia del monasterio de DAFNE, cerca de Atenas (Detalle)

do desplazada por la pintura, que si bien precedera, en cambio requiere menor esfuerzo. Y así fué decayendo el maravilloso arte del fuego y del barro químicamente tratado. La larga noche de los treinta tiranos romanos, las invasiones, las guerras civiles, el saqueo de Roma por Alarico, influyen poderosamente en la decadencia de las bellas artes y entre ellas la musivaria. Apenas si en las cortes y en la iglesia sus artistas tienen un poco de aliciente. El terror domina al mundo civilizado, el alma está empequeñecida y los ricos ocultan sus tesoros. En el caos el artista



Anunciación a los pastores y Natividad. Mosaico bizantino del siglo XII. Iglesia de la Martorana, PALERMO

vende por el mendrugo hasta la primogenitura de su nombre, y el que paga pone el suyo en la obra de arte. Asimismo influye en la libertad concepcional del artista las cánones de la nueva religión excluyente de toda mitología pagana. Pocas obras, por su magnitud, pueden salvarse. Entre ellas: *Orfeo rodeado de las fieras*, *Psiquis*, *El laberinto*, *Teseo derribando al minotauro*.

A par del siglo XVI el arte musical se encuentra en Roma. La catedral de San Pedro es ornamentada por los mejores mosaicistas. Y ya los artistas pueden aspirar a la inmortalidad. Así han quedado para la posteridad los nombres de Brescia, Marcelo Provenzale de Cento,



Ascensión de la Virgen. Mosaico del siglo XII. Iglesia de la Martorana, PALERMO



Jesús en el trono imperial. Mosaico del nártex de Santa Sofía, CONSTANTINOPLA (Detalle)

Calendra, Fabio Cristofari, Gessi, etc. Benedicto XIII, en 1727 creó el taller musical del Vaticano, que ha pasado a ser la escuela casi única que ha diseminado por el mundo las teselas que forman los mosaicos más famosos. Pero también adquirieron jerarquía los talleres de Francia, Insbruch...

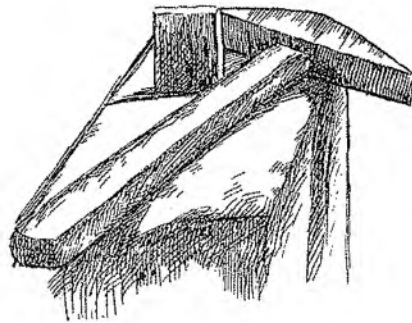
Esos son los antecedentes históricos del mosaico, el arte que con pequeños cubitos formados por minerales y óxidos fundidos a altas temperaturas y por la maravillosa combinación de colores alcanza una policromía y brillo que a menudo no se obtiene con la más rica paleta. La tesela aplicada así al mosaico adquiere una gama de alta jerarquía artística.

Lo que en principio fué una combinación de fragmentos de piedras, con la evolución de la técnica, a través de siglos, se ha convertido en una de las artes capaces de soportar las contingencias más adversas y perdurar indeleblemente a través de las edades en función de cultura y de historia.

4 De ahí que el curso creado en este año lectivo en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, tenga una insospechada trascendencia. Basada la enseñanza en modernos conceptos, no se limitará la acción del mosaicista a una simple copia de las obras de arte como ha venido ocurriendo, por ejemplo, en la escuela vaticana, donde el secreto de la técnica de fabricación de las teselas es vedado y sólo reservada al alquimista, sino que el artista, que ten-

drá como base el dominio de las artes pictóricas, podrá fabricar su propio material, preparar sus cartones y dar luego en la obra de arte la personal vibración de los colores que su temperamento artístico le dicte.

Por tales razones esta Escuela, que es la primera de Sudamérica, ha de alcanzar la trascendencia que el amplio campo de acción le depara. América tiene motivos telúricos capaces de configurar un arte que tenga una auténtica personalidad. Y hasta puede llegar, como en el caso del genio de las razas griega y latina a que hicimos referencia, a poseer una fisonomía que podríamos llamar americana. Y hacer surgir de esta antiquísima manifestación artística, una especie de resurgimiento o renacimiento de la musivaria en América.



El ritmo y el metro musical

por GENOVEVA BANGARDINI



El ritmo musical, que tiene su principio en la división del tiempo, originada por la duración e intensidad de los sonidos que, interrumpiendo la continuidad establecen la sensación de movimiento y de reposo, o sea la alternancia no siempre simétrica pero equilibrada de un movimiento de impulso y otro de descarga, leve-grave o grave-leve, está determinado por el acento. En dicha alternancia leve-grave está constituida toda la música, desde los elementos más pequeños a los más amplios; es decir, desde los motivos y aun los sub-motivos, admitiendo subdivisiones, hasta la ordenación de las grandes formas musicales.

Es el ritmo el que relaciona las partes entre sí; tanto en el aspecto melódico como armónico, todo se define por la teoría del ritmo. "Es el ritmo impulsión y repulsión de cada parte en el todo y del todo en

cada parte", como lo ha expresado L. Longhi de Bracaglia, al hablar del ritmo universal (1).

No sólo es el ritmo el elemento musical más indispensable y más simple, sino la esencia misma, el contenido natural de la música; se nos presenta como tal en su más primitiva manifestación: la danza, que por intuir las sensaciones de tiempo y espacio ha sido considerada la fuente engendradora de ese cauce rítmico que es complemento natural del arte. Dice Curt Sachs: "La danza es la madre de las artes" (2); y según R. Wallaschek: "La danza con mimo y canto es el comienzo de todas las artes" (3); luego si el ritmo es característica esencial en la primera manifestación estética, podemos decir con L. Longhi de Bracaglia que "el arte es la encarnación del ritmo" (4).

El metro, que es la medida exacta de los sonidos en el tiempo, cuya unidad está representada por un conjunto de valores divididos en partes iguales: el compás, que tiene con respecto a la intensidad una

parte débil y una fuerte (un impulso al alzar, "arsis" (5), y un reposo al dar, "thesis") (6), está determinado por el acento como el ritmo, pero ambos diferentes en su esencia. El acento métrico, fundado en la cantidad, se establece en forma sistemática por la división regular de tiempos y compases; J. Combarieu lo define como la medida precisa en la melodía (7). El acento rítmico, denominado "ictus" (8), fundado en la duración, no es sistemático, sino libre; puede hallarse en un compás, entre dos compases, en una fracción de compás; es el que distingue los períodos, los miembros de frases, sin medida precisa, y el que ordena y coordina los sonidos en tiempo dispuestos por la lógica natural del pensamiento. M. Lussy dice que el ritmo espiritualiza la música; que

compás y tiempo por sí solos no tienen un sentido musical propiamente dicho, que para expresar un pensamiento musical es preciso someterlo al ritmo (9). Sin embargo entre el ritmo y el metro hay coherencia: el compás es un derivado del ritmo, ya que es la aparición del acento rítmico lo que determina el compás.

El "ictus" inicial o final de un ritmo generalmente coincide con el acento métrico, pero puede desplazarlo, como también puede preceder al "ictus" inicial o suceder al "ictus" final una o varias notas; que tienen mayor o menor importancia, según las funciones que éstas desempeñan en la construcción rítmica. Ejemplo: Del Adagio de la Sonata op. 10 N° 1 de Beethoven:

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled "Prótasis" and features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with a dotted quarter note followed by an eighth note. The bottom staff is labeled "Apódosis" and continues the melody with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes at the end. Both staves have a dashed line below the notes, likely indicating a specific rhythmic or phrasing analysis.

En la presente frase los dos ritmos de la "prótasis" (10) y el primero del "apódosis" (11), los acentos rítmicos coinciden con los tiempos fuertes del compás (los "ictus" iniciales del segundo y tercer ritmo se hallan precedidos por una nota de impulsión denominada "anacrusa"). El segundo ritmo del "apódosis" tiene el acento inicial en la parte débil del compás; el acento métrico en este caso es desplazado por la síncopa (al "ictus" final de este ritmo le suceden varias notas, denominadas notas femeninas).

El compás, que es la medida uniforme indispensable en la música moderna, no es sin embargo elemento esencial de la música; índice de lo cual es su tardía aparición en ésta. Y aunque posea rasgos que lo relacionan con la métrica de la poesía griega, aun considerándose el compás como el restablecimiento de la medida y del concepto antiguo del metro, no puede precisarse con exactitud la equiparación entre el "pie" (12) del verso de la métrica griega y el compás de la música moderna, pues faltan puntos de apoyo para saber cómo se distinguían cualitativamente las largas de las breves. Según L. Havet, los versificadores antiguos, sin seguir directamente regla alguna fundada sobre el acento, se guiaban por su ubicación para conocer aproximadamente la cantidad (13).

La analogía entre el compás de la música moderna y el "pie" de la

poesía griega debemos atribuirla al carácter musical de aquella antigua medida; los rasgos que las relacionan obedecen a leyes inmanentes. Según la historia de la literatura griega, el ritmo del verso consistía en el canto marcado por la cantidad de las sílabas largas y breves; pronunciar una vocal acentuada era hacerla más aguda, no más fuerte como en el acento moderno. Los primitivos exámetros, yambos y troqueos se refieren a la música, no a la poesía. El filólogo W. Kroll, dice: "los poetas escribían sus versos como prosas ya que la verdadera división correspondía a la música; pero perdido el acompañamiento musical era necesario averiguar la división exacta de las composiciones poéticas (14). Dice L. Havet, al hablar de la transformación del acento, que recién cuando las sílabas melódicas se transforman en sílabas rítmicas, el acento ejerce una función en la versificación (15) y según F. Capello, el estudio de la métrica griega sólo puede tener valor para un músico, pues la poesía, que los griegos llamaban "mélica" (16) desprovista de la música era, para Platón, como un cadáver (17).

Nuestra música medida que desde el siglo XI comenzó a perpetuarse y perfeccionarse, es muy probable que tenga su germen en el principio métrico del latín vulgar, en pleno auge en el siglo III, que reemplaza el acento melódico basado en la duración de las sílabas divididas en lar-

gas y breves, por el acento de fuerza basado en la división de las sílabas fuertes y débiles; el cambio de acento desvincula la poesía y la música, pues hasta ese momento el ritmo musical y el ritmo poético era una misma cosa, el acento se marcaba cantando y a su vez se formaba por la cantidad de las sílabas largas y breves.

Al separarse la poesía y la música, ambas buscan sus leyes y formas propias. La música comienza por establecer los medios para representar los sonidos, cuyos signos fueron muy diversos en el largo proceso evolutivo que precedió a la medida moderna. En ese período, que puede considerarse de transición, entre aquella forma de medida antigua, donde la articulación musical y poética se había desenvuelto simultáneamente, y nuestra notación musical moderna con su forma de medida propia, se había perdido el sentido de la medida, la música era sólo rítmica y su acento se hallaba en cierta forma subordinado a la palabra.

Al introducirse las barras de medida se restablece el sentido del tiempo, y el compás viene a desempeñar en las fórmulas y esquemas rítmicas de la medida moderna, igual papel que el "pie" en los "modos" de la medida antigua. Por esa conformidad que existe entre una y otra métrica ha sido considerado el compás de la medida musical, como el restablecimiento del "pie" del ver-

so de la poesía griega. H. Riemann, dice: "El pie de la teoría rítmica griega no es otra cosa que el compás de la música moderna" (18). Y dice F. Capello "... el pie equivale al compás en la música" (19).

La semejanza del compás de la medida musical con el "pie" de la métrica de la poesía greco-latina, no debemos buscarla en la construcción de los mismos; es decir, no por la forma que se componen con relación a la duración y a la cantidad en sí, sino por las funciones que, como unidad de una medida desempeñan en sus respectivos esquemas métricos. Y, esa semejanza es de carácter esencial, como dice M. Lussy, "trátase aquí de leyes que han sido depositadas desde la eternidad en el fondo de nuestra alma y que son las mismas para todas las naciones — tanto para los antiguos griegos como para los pueblos más modernos —: leyes éstas que no son solamente de índole fisiológica, sino también de índole psíquica. Y, como tales son ellas necesariamente de carácter tan ineluctable como independiente de la voluntad y del capricho del hombre..." (20), pues las leyes que rigen esa relación tienen principios que surgen del instinto mismo del ser humano.

(1) *El Ritmismo*, Buenos Aires, 1937, pág. 17.

(2) *Historia Universal de la Danza*, Ed. Centurión, Buenos Aires, pág. 13.

(3) CHARLES LALO, *Estética Musical Científica*, ed. D. Jorro, Madrid 1927, pág. 347.

(4) *El Ritmismo*, pág. 62.

(5) Del griego, acción de levantar las manos hacia el cielo, acción de levantar la voz.

(6) Del griego, depositar; efecto de caer afirmativamente. En la métrica de las lenguas antiguas se denominaba "arsis" al acento, como éste consistía en elevar la voz, no era acento de intensidad sino de agudeza; y "thesis" llamaban al descenso de la voz, o sea a la parte que consideraban débil. "Por lo que hace a la intensidad, en todo pie había una parte fuerte o elevación de la voz que se llamaba «arsis» y correspondía al golpe (ictus) que daban con el pie al recitar sus versos en las danzas sagradas, y otra débil o «tesis», depresión de la voz, correspondiente al momento en que alzaban el pie." (ERRANDONEA I., *Gramática Latina*, Bélgica, 1938, pág. 253). La teoría de la música ha adoptado esos términos griegos cambiándoles su aplicación; así llama: "thesis" al tiempo fuerte y "arsis" al tiempo débil.

(7) *Histoire de la Musique*, París, 1930, tomo I, pág. 280.

(8) Del latín, golpe; el latido del corazón, el de la sangre en las venas, pulso.

(9) RIEMANN H., *Fraseo Musical* (apéndice), ed. Labor, 1923, pág. 171.

(10) Del griego, primera parte de un poema dra-

mático, que expone los antecedentes y el asunto de una pieza: en latín, primera parte de un período compuesto.

(11) Del griego, repetición y contraposición; en latín, segunda parte de un período compuesto.

(12) Unión de dos o más sílabas que forman la unidad métrica.

(13) *Métrie Grecque et Latine*, París, 1935, pág. 233.

(14) *Historia de la Filología Clásica*, ed. Labor, 1928, pág. 33.

(15) *Métrie Grecque et Latine*, pág. 231.

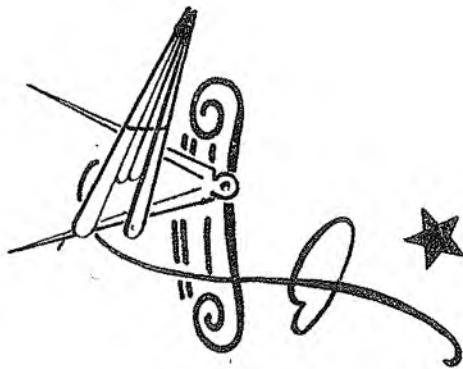
(16) Poesía membrificada, es decir, dividida en estrofas (*Historia de la Literatura griega*, Buenos Aires, 1941, pág. 223, tomo I).

(17) *Historia de la Literatura Griega*, pág. 243.

(18) *Historia de la Música*, ed. Labor, 1934, pág. 117.

(19) *Historia de la Literatura Griega*, pág. 173.

(20) *El Ritmo Musical*, Ricordi Americana, pág. 17.



IMPRESO EN BUENOS AIRES,
PATRICIOS 161, BUENOS AIRES,
EL DIA 1 DE DICIEMBRE DE 1947

16-868