

# Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



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

*Año 4 N° 8*

*2° Semestre de 1999*

FUNDARTE 2000

# *Cultura y Encuentro*

Directora: Celina Hurtado

Año 4, Nº 8

2º Semestre 1999

## Índice

Panorama histórico de la ópera europea en el s. XX (2ª parte), <i>Celina Hurtado</i> .....	3
<i>Movimiento, arte y salud</i> .....	14
<i>Inconciente colectivo y creatividad cultural</i> .....	20
Navidad y reconciliación, <i>Diego Tiphaine ofm</i> .....	26
<i>Taller de poesía Navidad 99</i> .....	29
<i>Navidad 99</i> .....	31

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

**ISSN 0320-059X**



## PANORAMA HISTÓRICO DE LA OPERA EUROPEA EN EL SIGLO XX

(Segunda parte)

*Celina Hurtado*

### **El nacionalismo musical**

Los movimientos musicales de carácter nacionalista comenzaron en el s. XIX, destacándose los producidos en Polonia, Hungría, Rusia, España, Noruega y Bohemia. Este movimiento tuvo repercusión en la música operística. Por ejemplo Mussogorky con *Boris Godunov*, Smetana y *La novia vendida*.

### ANTONIN DVORAK

Murió en 1904; escribió parte de su obra en el siglo pasado, de la que corresponde al s. XX debemos mencionar *Rusalka* (Ondina) en 1901 y *Almida*. En total registra diez aportes al género lírico entre las cuales sobresalen las óperas *Wanda* (1881), *Mimitri* (1882), *Jacobin* (1889), *El Diablo* y *Catalina* (1899).

*Ondina* de 1901 alterna personajes reales e imaginarios. Se estrenó en Praga, donde está permanentemente en repertorio. El aria de la luna, del primer acto, “Oh adorable luna!” constituye uno de los más bellos fragmentos de la partitura. Zinka Milanov la ha grabado cantada en checo.

### LEOS JANACEK

Junto con Dvorak y Smetana es uno de los más grandes representantes de la música checa. De todos ellos Janacek es el más actual y el más renovador. *Jeji Pastorkinya*

(La hija adoptiva), reveló en 1916 a un creador.

Nació en 1854 en la frontera de Moravia, estudió en Brno y en Praga, donde residió desde 1876, dedicándose a componer. Allí estrenó todas sus obras. Hasta los 62 años se mantuvo en un pequeño círculo, interesándose por todas las manifestaciones culturales; luego lo trascendió y comenzó a ser conocido. La música coral de su pluma es importante para conocer su estilo. *Jeji* fue estrenada en Brno en 1904, pero desde 1916 se la conoce como *Jenufa*, el nombre de la protagonista. Esta obra está inspirada en las costumbres y los paisajes de Moravia, trata de hacerlo en forma descriptiva; adapta el folklore a su partitura, no utiliza lo folklórico como melodía ni armonización; no hace música folklórica sino que se inspira en ella.

Dvorak y Smetana cantaron a Bohemia, Janacek más bien a Moravia, que son las dos grandes regiones de Checoslovaquia. Su obra *Jenufa*, primera que lo reveló como gran compositor, fue iniciada en 1894, sobre un drama de 1890, de Gabriela Preisova; su composición se terminó en 1903. Allí utiliza una técnica vocal que surge del lenguaje hablado, que estudió profundamente. Por eso la obra debe escucharse en su idioma original, porque de lo contrario hay que modificar la acentuación. La instrumentación es muy rica y a veces dura o áspera, con efectos muy especiales y muy personal. En su contenido melódico no es tan romántica o melódica como Dvorak o Smetana. El argumento es el siguiente: Jenufa es una huérfana criada por la Sacristana. Tiene un hijo clandestino y la Sacristana lo tira al río. Ella se desespera por no encontrarlo; se ha concertado su boda con otro hombre, pero cuando va a realizarse, unos niños traen la noticia de que se ha encontrado un bebé ahogado en el río. La Sacristana se hace responsable del delito y se la llevan detenida. Los dos jóvenes quedan solos y esperanzados.

*Las excursiones del Sr. Broncek*, fue escrita de 1908 a 1916; se trata de los sueños de un borracho, que se transporta primero a la luna y luego a la Guerra de los Treinta Años.

*Katya Kabanova*, fue terminada en 1921, y se basa en “La Tempestad” de Ostrowsky; Janacek tenía 67 años cuando comenzó su composición. Se destaca la serenata del segundo cuadro, Boris llama a Bárbara. Es un ejemplo de melodía popular; se trata de una melodía morava aplicada a un tema ruso.

*La zorrilla astuta* es de 1923; pone en escena todos los animales y es una mezcla de panteísmo, comedia y melodrama, en una atmósfera medio panteísta. Fue estrenada en Brno en 1924 y es todavía muy representada en Checoslovaquia. En realidad, salvo *La zorrilla*, todas sus demás obras están inspiradas en temas dramáticos, pesimistas o alucinantes.

*El caso Makropulos*, de 1925, narra la vida de una cantante que por una fórmula muy especial ha vivido 300 años. Luego la fórmula se rompe y ella se desintegra .

*La casa de los muertos*, escrita entre 1927 y 1928, poco antes de morir, es el final de su carrera operística (la escribe entre febrero de 1927 y junio de 1928 y muere el 12 de agosto de ese año); esta obra culmina en un ideal de redención y aspiración a un mundo mejor. Se estrenó en Brno en 1930. Se destaca el Preludio, que ha sido grabado por la Orquesta Nacional de Praga.

#### ERNEST BLOCH

Nació en Suiza en 1880 y murió en 1959, vivió casi siempre en Estados Unidos, exaltando su credo hebraico. Estudió en Suiza, Bruselas, Frankfurt y París, donde reside de 1904 a 1916. En este año partió para Estados Unidos con una Compañía de danza; allí se interesó por su música. Se instaló en Nueva York, y en 1920 fundó el Instituto de Música de Cleveland. De 1925 a 1930 fue director del Conservatorio de Nueva York. De 1930 a 1939 volvió a Suiza y luego se radicó definitivamente en Estados Unidos.

Su drama lírico *Macbeth*, compuesto entre 1903 y 1909 se estrenó en 1910 en la Opera Cómica de París. La crítica fue encontrada, y luego casi no se repitió. Esta es su única música para ópera; sus partes orquestales son casi sinfónicas. Su tratamiento vocal es cercano al *Pélleas*, estrenada cuando él comienza a componer. Es música de inspiración impresionista, con reminiscencias a Debussy.

Luego de esta obra, Bloch se orienta hacia otro tipo de música, e inclusive escribe fondos musicales de películas.

## NICOLAI RIMSKY-KORSAKOFF

Fue uno de los componentes del celebre “Grupo de los Cinco”, con Borodin, Cui, Balakirew y Mussogorsky.

Entre 1868 y 1870 escribe *Iván el Terrible*; en 1878 *La noche de mayo* y en 1882 *La doncella de nieve*. Otras obras suyas son *Elda*, *La Nochebuena*, *Mozart y Salieri*, *Pan el Vayevoda* y *La novia del zar*. En 1899 comenzó a escribir *El Zar Saltán*. Esta leyenda es una de las más completas obras del compositor, una historia semejante a la Cenicienta. Unos navegantes le cuentan la historia de un reino encantado que tiene tres maravillas: una ardilla que parte nueces de oro, la princesa cisne y un magnífico ejército que sale todas las mañanas del mar. El personaje central, el zar, ha sido grabado por el bajo Iván Petrov.

Su obra *Leyenda de la ciudad invisible de Kitej* en un Prólogo y cuatro actos, ha sido llamada “El Parsifal ruso”, sobre todo por el coro a capella del tercer acto, en la escena del príncipe Juri y el canto del pueblo en honor de la Virgen. Fue estrenada en febrero de 1907 en San Petersburgo. En 1929 se la conoció en el Colón y nuevamente fue dada en 1936 por un conjunto ruso.

Siempre con Bielski como colaborador, escribe *El gallo de oro*, donde vuelve al orientalismo que pusieron de moda los integrantes del “Grupo de los Cinco”. Esta obra tiene un aspecto satírico y está inspirada en un cuento de Puschkin. El aria “Himno al sol” es uno de los fragmento más conocidos; ha sido grabado por Kadinskaya con la orquesta de Moscú.

## KAROL SZYMANOWSKI

Nació en 1882 y murió en 1937. Fue considerado el músico más importante de Polonia después de Chopin, y luego de él Penderecki, ya en nuestra época. Szymanowski estudió en Alemania (Berlín y Leipzig), conoció a Strauss y vió *Pélleas*, siendo ambos fuentes de inspiración. En 1908 compone una opereta que no completó, y en 1918 el ballet *La Mandrágora*. En 1920 compuso *Hagith*, su primera ópera; es un tema oriental semejante a la mujer sin sombra. *El Rey Roger* es una de sus obras más importantes; él mismo escribió el libreto con su primo Iwaskiewicz; trabajó en ella de 1920 a 1924 y se estrenó en 1926 en Varsovia. La acción transcurre en Sicilia, en el s. XII, durante la

dominación normanda. Un pastor seduce a la corte íntegra y luego se funde con Dionisos, proclamando una religión de belleza y felicidad. En su peregrinación llega a un país lejano (puede ser la India), el rey y la reina se convierten; la reina es seducida y se va con el pastor, pero el rey se consuela, renaciendo con Dionisos a una vida nueva. Un fragmento importante es el aria del rey “Himno al sol”, es el final, cuando el rey se siente renacer a una nueva vida. Tiene un lenguaje atonal, pero no tan acentuado como Penderecki.

#### SERGEI RACHMANINOV

Nació en 1873 y murió en 1943. En realidad fue un pianista que tentó un poco al margen el género operístico. Escribió tres veces para escena: 1893, *Alceo*, es su mejor ópera, de ambientación rusa; 1906, *El caballero avaro*, sobre una obra de Puschkin, cuyos personajes son todos hombres, y forma parte de una trilogía, cuyas restantes partes fueron tomadas por otros músicos en distintas épocas, como Mozart y Salieri; 1906, *Francesca de Rimini*.

#### IGNAZ JAN PADEREWSKI

Como el anterior, es también un pianista que accidentalmente escribió óperas. Nació en 1860 y murió en 1941. En 1919 llegó a ser Presidente, pero renunció pronto. Su ópera primera y más importante, *Mambrú*, fue estrenada en Dresde en 1901, desde entonces hasta 1910 ó 1912 no volvió a darse y hace unos veinte años, algunas veces se ha cantado en Polonia.

#### MANUEL DE FALLA

Nació en Cádiz, pero muy joven se trasladó a la Capital y conoció músicos que trabajaban en la línea española. Entre 1898 y 1902 compuso cinco zarzuelas, aunque sólo una se estrenó, *Los amores de Inés*, el 12 de mayo de 1902.

*La vida breve*, quizá la más importante, con Carlos Fernández Shaw, es una obra de espíritu andaluz, pero donde trata de evitar los excesos de la escuela verista. Su

orquestración tiene un relieve hasta entonces desconocido en el teatro lírico español, como se aprecia sobre todo en el Interludio. Hubo grandes dificultades para estrenarla en Madrid por el pequeño escenario del Teatro de la Zarzuela. Finalmente se estrenó en Niza el 1 de abril de 1913 y el 14 de noviembre de 1914 se dio en Madrid.

*El retablo de Maese Pedro* fue escrito para las representaciones privadas de la Princesa Paulignac en París. Es una de las más originales obras de su producción. El tema está tomado de los capítulos 25 y 26 de la segunda parte del “Quijote” y fue escrita en honor a Cervantes. Tiene ocho fragmentos que se desarrollan sin solución de continuidad. El estreno mundial fue el 23 de marzo de 1923, con la Sociedad Sevillana de Conciertos, la Orquesta Bética de Sevilla (fundada por el mismo Falla), dirigida por el autor. En junio de ese mismo año se representó en París en los salones de la princesa Paulignac y participaron en alguna tarea casi todos los músicos importantes del momento. Entre nosotros Renato Cesari ha grabado el personaje central, en representación del Colón.

## ENRIQUE GRANADOS

Es otro representante importante del nacionalismo musical español. En 1911 escribió *Goyescas*, estampas pianísticas sobre telas de Goya, que luego transformó en obra dramática agregándole piezas nuevas, entre ellas el “Intermezzo”. El 28 de enero de 1917 se estrenó en el Metropolitan de Nueva York, siendo la primera vez que se cantó en castellano. Esta fue la última producción de Granados, que murió en el hundimiento del Sussex.

Además tiene una serie de producciones que no salieron del círculo de Barcelona y de su familia: *Gagiel*, *Petrarca*, *Piccarol*, *Fraullette*, *Liliana*, sobre poesías de Apeles Mestres. Son todos temas muy románticos, escritos a principios de siglo. *Goyescas* se cantó en Buenos Aires en 1929. “La maja y el ruiseñor”, grabado por Victoria de los Angeles es uno de los primeros registros de Victoria, original en 78.

## Hungría

### BÉLA BARTÓK

Nació en 1881 y murió en 1945. En 1904 estrenó su primer poema sinfónico *Lajos Kosuth* (héroe húngaro), son 20 canciones húngaras recopiladas inicialmente por Kodaly en búsquedas con los campesinos. Bartók toma temas del folklore pero no hace folklore, como hemos dicho de Falla.

En 1911 inicia la composición de *El castillo de Barba Azul* con letra de Béla Balacz. En mayo de 1917, en medio de grandes penurias por la guerra se estrena el ballet *El príncipe de madera*. Al año siguiente en Budapest se estrena *El Castillo*. Reviste importancia el simbolismo de Maeterlink; la sangre es el elemento predominante. El drama es hondamente pesimista, es un drama más metafísico que psicológico. Balacz dice que el castillo en realidad es el alma del dueño. El canto oscila entre un recitativo austero y un fluido lirismo. Las cuatro mujeres representan el Alba, el Mediodía, la Tarde y la Noche (Judith). En el Colón fue cantado por Walter Berri y Christa Ludwig, que también lo grabaron.

### ZOLTAN KODALY

Nació en 1882 y murió en 1973. Creó bellas canciones y orquestaciones con motivos populares. *Xarilleros* es una especie de *singspiel*, mezcla de realismo e ingenuidad, que trata de vivir en sueños sus grandes aventuras, todas expresadas en muy bellas canciones. Aquí el material folklórico es más perceptible que en *El castillo...* obra mucho más decantada. El problema es para representarla.

### DARIUS MILHAUD

Nació en 1892 y falleció en 1974. Compuso el ballet *El buey sobre el tejado*, y luego *Los novios de la Torre Eiffel*, ambos con Cocteau. Formó parte del "Grupo de los Seis". Para escena escribió *Las desventuras de Orfeo* (ópera) en 1924, donde da una interpretación actual del mito: Orfeo es un curandero de Provenza y Eurídice una gitana de las que vienen de Santa María del Mar. Hay trece instrumentos y cuatro

voces repartidos en tres grupos: los artesanos, los animales y las gitanas. Se estrenó el 7 de mayo de 1926 en Bruselas, y en 1927 se cantó en París y Buenos Aires.

También escribió *Ester de Carpenbras*, *El pobre marinero*, *La liberación de Teseo*, *El rapto de Europa* y *El abandono de Ariadna*. Estas tres últimas son óperas “minuto”, con pequeña orquesta, pocas voces y que no duran más de 9 ó 10 minutos.

Como óperas grandes, de extensión normal, deben mencionarse *Maximiliano*, *Bolívar*, *David*, *Cristóbal Colón*. *Maximiliano* es de 1932 y *Cristóbal* de 1930, habiéndose estrenado en Berlín; lleva texto de Claudel pero se cantó en alemán. *Colón*, *Maximiliano* y *Bolívar* constituyen una trilogía escénica (aunque de distintos autores pues *Bolívar* tiene texto de Jules Supervielle y se estrenó en 1950). Se caracterizan por un gran despliegue de elementos y lirismo de estilo francés.

#### JAROMIR WEINBERGER

Nació en 1896 en Praga, y fue alumno de Max Reger en Leipzig. Se estableció luego en Estados Unidos, donde murió en 1967. Sus principales obras fueron: 1917, *El rapto de Bulma*; 1927, *Schwanda el gaitero*; 1931, *La voz amada*, *Gente en el comedor*, *Lecho de rosa*, *Weinstein* y *Música de escena*.

*Schwanda* tuvo mucha fortuna y se tradujo a 16 idiomas. Su expansión fue más rápida que la de la obra de Janacek. Tiene personajes típicos y pintorescos, sorprendentes y caricaturescos: Bavinsky, Schwanda, Dorotea, la reina del corazón de hielo, con figuraciones del infierno. Tiene muchos motivos tradicionales y rítmicos típicos.

#### SERGEI PROKOFIEV

Nació en 1891 y murió en 1953, abandonó Rusia en 1918 y se instaló en Estados Unidos, donde se le encargó una ópera. Tenía en carpeta *El jugador*, sobre Dostoiewsky, pero se decidió por el texto de *El amor por tres naranjas*, de Gozzi. El mismo compositor compuso el libreto y lo tradujo al francés. El 30 de diciembre de 1921 se estrenó, con la dirección del autor. La orquesta es un constante scherzo, su principal objetivo es la risa y sirve con fidelidad a la acción.

En 1919 comienza con *El ángel de Fuego*, también con libreto propio, sobre un tema de un poeta ruso. En 1922 dedica 18 meses a esta ópera, la retoma en 1926 y la deja definitivamente. Después de 25 años fue descubierta en un archivo y se estrenó en 1955. Un momento musicalmente importante es el intermedio sinfónico del acto primero, que conduce al laboratorio del mago Agripa.

En 1940 escribe *Compromiso matrimonial en el Convento*, sobre la obra “La dueña de Sheidad”, libreto en colaboración con su esposa. Se estrenó después de la guerra. Es una obra con muchos números líricos.

*Guerra y paz*, sobre la novela homónima fue trabajosa. Desde 1941 hasta 1952 escribió su partitura y fue considerada su obra fundamental.

## IGOR STRAVINSKY

Fue un compositor prolífico, su producción abarca la ópera, la ópera bufa, el ballet, el oratorio, el melodrama y el canto lírico.

*Edipo Rey* data de 1926-27, *La Consagración de la primavera*, de 1913, fue la primera obra que le dio fama. También son importantes *Petrushka* y *El pájaro de fuego*. *El ruiseñor* es un cuento lírico, con Mitusof, sobre el relato de Andersen; se escribió primeramente en 1908 en Moscú, y fue retomado en Suiza en 1913, auspiciada por Diaghilev. El ruiseñor es una soprano ligero, el pescador es un narrador lejano. El canto del ruiseñor, del primer cuadro, tiene figuraciones algo orientalistas, al estilo de los “cinco rusos”. Se estrenó el 26 de mayo de 1914 en la Opera de París, por el conjunto de Diaghilev, con coreografía de Romanov y escenografía de Benois. En Buenos Aires se dio en 1927 con Ferruccio Calusio y Toti dal Monte.

Desde 1923, que estrena *Bodas* (escena lírica) no escribe para teatro hasta 1926, entonces recurrió a Jean Cocteau para *Edipo Rey* (*Oedipus rex*), con texto latino tipo ópera-oratorio. El texto original de Cocteau fue traducido al latín por Jean Danielou. Se estrenó el 30 de mayo de 1927 en París como concierto. La versión escénica se estrenó el 23 de febrero de 1928 en Viena y el 25 de febrero de 1928 en Berlín. En Buenos Aires se conoció en 1931. No hay recitativos sino un narrador. Los actores deben estar inmóviles, moviendo los brazos y la cabeza (aunque en la versión de

Buenos Aires actuaron). Es una obra de esencia cósmica y pagana que la acerca a *La consagración de Primavera*. Hay una grabación con Heinz Rehfuss como Creón, con la dirección del autor y Cocteau como narrador.

*Persefone* es un drama musical, que tiene baile, canto y recitado; *La carrera del libertino* es de 1928, con Winston Anden y Chester Kalman. Es un melodrama tradicional *setecentesco*: tiene recitativos, arias, *cantabile*, *caballetta* y *cavatina*. El aspecto instrumental está inspirado en Purcell, Haendel y Sully (tiene tiempos de zarabanda, etc). El tema participa de lo humano y lo diabólico. Lo que arrastra a Tony a una vida de libertinaje es una dimensión diabólica, con la esperanza de una herencia salvadora, hasta que muere en un manicomio. Ana es como la Senta de Wagner, porque termina redimiéndolo por su fidelidad; es un personaje de gran lirismo y sentimiento.

#### PAUL HINDEMITH

Se inició como violinista y luego se dedicó a la composición. Enseñó en la escuela de Berlín hasta 1937, en que el nacionalsocialismo lo obligó a emigrar. Compuso mucho y tiene conciertos para casi todos los instrumentos de la orquesta. En 1947 se radicó en Zurich, donde va creando un estilo personal.

En 1921 estrenó *Asesino esperanza de las mujeres y Nusnushi*, comedia musical para marionetas birmanas; luego escribió "*Santa Susana*". En 1926 escribió *Cardillac* que fue estrenada el 9 de noviembre de ese mismo año en Viena con dirección de Lion, sobre un cuento de Hoffmann. Cardillac es un artista que considera a sus joyas parte propia, alucinación que lo lleva a matar a los clientes para recuperarlas. Al principio, la partitura era más realista; en 1952 se idealizó un poco con una reforma y quedó mejor en esta versión. *Matías el Pintor* fue compuesta en 1938 y *Armonía del Mundo* en 1957. Junto con la anterior constituyen una Trilogía sobre el creador de una obra, como es el caso de los tres protagonistas.

#### FERRUCCIO BUSONI

Fue un gran artista y virtuoso del piano; en 1883, cuando se estrenó "Fastalf" se inclinó a lo musical. No olvidó su origen italiano, como se aprecia en sus dos óperas

más conocidas. *La esposa por sorteo* se estrenó en Alemania; escribió también, *Arlequín*, que es un capricho escénico que ocurre en Bérgamo, la tradicional ciudad de las máscaras. El protagonista habla y no canta, es un espíritu de pícaro callejero, un poco romántico y expone su filosofía de la calle frente a los otros personajes típicos: los idealistas, como el sastre recitador de Dante, los sabios de discursos altisonantes como el Doctor, etc. En la abertura habla Arlequín y explica el concepto de la máscara.

Desde 1906 tenía la idea de una ópera sobre Fausto. En 1914 comenzó a esbozar algo totalmente distinto a lo de Goethe. Su *Doctor Faust* es un constante devenir entre lo natural y lo sobrenatural requiere un tratamiento especial de la voz cantada. Fausto está a cargo de un barítono, Margarita es ahora la Duquesa de Parma, ante quien se presenta Fausto como nigromante en su boda. Mefistófeles se divide en seis personajes y se confía a un tenor característico. Por su tratamiento musical se adelanta en varios años a la Escuela de Viena, Schomberg y Berg. Es dramáticamente importante la escena final del acto segundo. Los estudiantes de Cracovia (mensajeros infernales) le piden la llave y el libro de los misterioso y el documento. El no los tiene pues los ha destruido. Entonces le anuncian que a media noche volver al reino de las sombras. El los despide: “bienvenida para mí la hora del ocaso”. Esta obra se estrena en 1917.

## KURT WEIL

Nació en 1900 y surgió con el auge del expresionismo. Estudia en Berlín y en 1926 estrena *El protagonista*, en 1927 Royal Palace y en 1928 la *Ópera de tres centavos* que es una sátira a la sociedad burguesa, muy al estilo de los cabarets de 1925, en colaboración con Bartold Brecht; en ella aparecen temas de danzas y canciones de la época con reminiscencias al jazz.

También sus obras *Final feliz* y *El que dice sí* (estrenada en 1930 en Berlín) son de tipo expresionista, diferente a la *Ópera de tres centavos*. En Estados Unidos tuvo mucha popularidad, y escribió para music hall. Habiendo fallecido en 1951, puede considerárselo un representante de la época entre las dos guerras.

## MOVIMIENTO, ARTE Y SALUD

*Continuamos publicando el resumen en castellano de artículos sobre nuevas técnicas de movimiento, aparecidos en Francia, considerando que a pesar de tiempo transcurrido no han perdido actualidad*

ELIANE VURPILLOT

### ***Introducción al estudio del rol de los determinantes perceptivos en la organización espacial***

*“Introduction a l'étude du rôle des déterminants perceptifs dans l'organisation spatiale”  
Cahiers de Psychologie, 14, nº 4, 1971: 317-323.*

El espacio físico es un conjunto de objetos; el espacio percibido es un conjunto de unidades organizadas en un tejido de relaciones espaciales. El sistema intrafigural es el sistema de relaciones entre los puntos o partes de una misma unidad percibida o representada. Puede ser considerada como la forma del objeto. El sistema interfigural se relaciona a las relaciones de alejamiento, orientación y magnitud entre unidades individualizadas.

El orden u organización espacial de un ser viviente depende

- de su “sensibilidad sensorial”
- de sus capacidades de desplazamiento
- del medio en que vive

En la especie humana es una construcción progresiva, en la cual el desplazamiento juega un papel muy importante. En este proceso el mensaje visual tiene un rol privilegiado.

### **I. Análisis del estímulo proximal**

Tiene dos índices:

- densidad de textura
- gradiente de densidad de textura

1º. La densidad de textura favorece la segregación entre objetos

- 2º. La densidad de textura es un índice perceptivo volumétrico del objeto
- 3º. El gradiente de intensidad de textura informa sobre la posición del objeto.

Gibson (1950 y 1966) propone una teoría: el estímulo proximal contiene toda la información necesaria para la percepción de las relaciones espaciales, comprendidas las de alejamiento.

## **II. Rol del estímulo proximal en la ortogénesis del espacio perceptivo**

Parece que en las primeras coordinaciones sensoriales hay ya una cierta organización del espacio perceptivo pues los objetos mostrarían una cierta invariancia que permitiera relacionarlos.

## **III. Modificaciones del estímulo proximal debido a los desplazamientos**

Hay tres tipos de desplazamientos

**1º. Los desplazamientos de objeto.** Los desplazamientos obran como estímulos proximales que ayudan a la distinción entre los objetos.

**2º. Desplazamientos del observador.** Tienen mayor importancia en la organización del espacio percibido que del espacio representado. La movilidad del sujeto (incluso sólo de su cabeza) entraña una variación regular del estímulo proximal.

**3º. Los desplazamientos particulares.** Los movimientos oculares son receptores sensoriales para explorar el objeto

\* \* \*

JACQUES PAILLARD

*Los determinantes motores de la organización del espacio*

“Les déterminants moteurs de l’organisation de l’espace”

*Cahiers de Psychologie*, 14, n.º 4, 1971, pp. 261-316.

## **I. El aparato motor, expresión de orden biológico**

Es la primacía del segmento orocefálico lo que marca filogenéticamente las relaciones espaciales entre el organismo y su medio. Conductas esenciales: aprehensión bucal y captura.

### **A. Organización sensorio-motriz**

**1ª. Orden morfológico:** hay varias similitudes a pesar de las diferencias: organización longitudinal céfalo-caudal con una cavidad conteniendo segmentos locomotores pares y servicios guías también pares (ojos, orejas) de captura.

**2º. Orden funcional:** en función de dos clases de actividades: posturales y cinéticas

a) funciones posturales:

- posición antigravitatoria
- estabilización automática
- posición direccional

b) funciones cinéticas

- actividades de transporte
- actividades operantes

Hay un doble espacio motor

1º. movimientos de transporte que se basan en dispositivos posturales y de relación

2º. actividades de aprehensión

## **B. Mecanismos posicionales**

Son de dos clases:

**1º. Sistemas de referencia:** hay varios, tiene importancia especial el cefalocéntrico. por ejemplo, el gato al caer patas arriba vuelve primero la cabeza luego el tren delantero y finalmente las patas traseras. A mitad de la caída (con las patas delanteras a 45º), el giro de la cabeza es completo, según fotografías de Morey.

**2º. Dispositivos de captura**

a) informaciones visuales

- existe un mecanismo de captura oculocéntrico de clara organización geométrica
- existe un dispositivo de calibre de la posición del ojo en el referencial cefalocéntrico

b) hay un mecanismo de captura auditivo

c) hay un mecanismo de captura aprehensiva que se especializa en la mano del primate

**Conclusión:** el aparato motor del organismo se presenta como una estructura asimiladora y transformadora del orden espacial. Esta estructura impondrá de hecho un cierto tipo de orden a la naturaleza de las relaciones espaciales que los organismos establecerán con su entorno y en consecuencia con su conocimiento del espacio.

Las relaciones espaciales siguen diversos niveles:

1º. Dos actividades fundamentales

- a. de postura del cuerpo
  - b. de desplazamiento
- 2°. Las relaciones entre el espacio del cuerpo y los objetos se aseguran por la postura automática y los órganos especializados de captura.
- 3°. La integración de los diversos referenciales orocéntricos de captura en el referencial postural cefalocéntrico asegura la coherencia del sistema de relación entre el espacio del cuerpo y el lugar de captura de objetos o de acontecimientos.
- 4°. Los órganos de captura están al servicio de la alimentación informacional y energética del organismo.
- 5°. En escala superior de organización del sistema nervioso hay una diferenciación entre el sistema de motricidad cefálica al servicio de la manipulación oral de objetos y el sistema piramidal (corticoespacial) al servicio de la manipulación digital.
- 6°. Un problema especial es el conocimiento de la forma y espacialidad de nuestro propio cuerpo.
- 7°. Los instrumentos operatorios, una vez constituidos, pueden disponer de una gran cantidad de datos referentes a las relaciones espaciales.

## **II. La máquina biológica generadora de su universo espacial**

### **A. La apropiación del espacio de lugares**

#### **1°. Los instrumentos iniciales**

- a. los espacio de captura
- b. la plasticidad de los dispositivos de captura

#### **2°. El referencial postural y la coordinación de los espacios de captura**

- a. coordinación de los espacios de captura
  - coordinación oromanual
  - coordinación bimanual
  - relaciones visuales

Las experiencias con relación de restricción sensitiva o motora, muestra defectos en la configuración del espacio. Por ejemplo al experiencia de los gatitos que no se ven sus patas, tapadas con una pantalla, o que no se desplazan ellos mismos sino que son llevados por el movimiento de los otros animales. Lo mismo el reflejo postural al extender las patas hacia una superficie sólida entre dos vacíos.

- b. Espacio postural e invariante estatural.

La invariante estatural emerge como un abarcamiento funcional de la maquinaria motriz y es una referencia para todos los movimientos del cuerpo y sus segmentos.

- c. Plasticidad del repertorio postural

problemas provocados por algunas experiencias:

1°. Papel de la actividad del sujeto en esta operación de reajuste interno de los estándares de referencia

2°. Mecanismos susceptibles de rendir cuenta de las operaciones “calibrantes”

d. Mecanismos de calibración.

Sobre esto hay experiencias en curso.

### **3°. Construcción de la invariancia perceptiva del espacio de lugares**

La concordancia de los dos referenciales debe ser lo suficientemente buena como para percibir la programación correcta de los movimientos en el espacio visual (circuito abierto); las imperfecciones del programa pueden ser corregidas en el curso de la trayectoria o en la fase final.

## **B. Superioridad del espacio de formas**

### **1°. Instancias iniciales**

a. Detectores de características

1°. células simples que responden a una posición y dirección determinada

2°. células complejas

3°. células hipercomplejas

b. Plasticidad de los filtros selectivos

- Rol de la experiencia sensorial. Es necesaria en los primeros meses y sin ella, para la coordinación del espacio, la regresión de las estructuras es irreversible, conforme lo demuestran experiencias con animales

- Rol de la actividad motora, especialmente palpatoria, en la génesis de la identificación de formas. Experiencias, sobre todo en relación al proceso de nutrición, muestran esta importancia.

### **2°. Extracción de las propiedades invariantes del objeto**

a) mecanismo neurobiológicos

Las transformaciones del objeto se producen en una modificación del campo de referencia

- a nivel de la obtención de información

- a nivel de la actividad palpatoria

- búsqueda de índices e identificación de índices y de organización espacial

b) circuitos sensorio motrices y reconocimiento de formas. Experiencia con la prótesis táctil y los circuitos eléctricos en el ciego de nacimiento por Collins y Saunders en

1970.

c) un modelo matemático del generador de invariancia: el grupo de transformación de Lie

**Conclusión:** el organismo posee muchas fuentes de estímulos que bombardean los sistemas sensoriales

1°. Si se trata del espacio de lugares, las formas elementales del espacio están aseguradas por los dispositivos de captura que es un equipo rígido que funciona desde el nacimiento. Aquí juega especialmente la plasticidad fundamental del referencial postural.

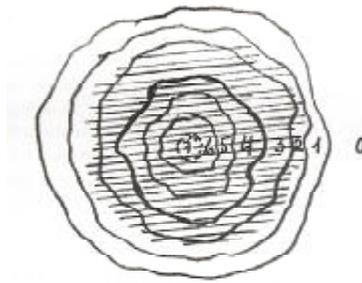
2°. La organización del espacio reposa sobre las capacidades de análisis de los órganos informativos y los dispositivos de tratamiento central, de los cuales el grupo de Lie puede ser un modelo matemático apropiado.

## INCONSCIENTE COLECTIVO Y CREATIVIDAD CULTURAL

*Reproducimos a continuación un resumen de este tema  
extraído de la obra **Lo irracional en la cultura**  
de Fernando Pagés Larraya (T. I, Buenos Aires, FECIC, 1982)*

### **Psicosociograma del hombre, iamaginado por Francis L. K. Hsu (1971)**

Es un laberinto de círculos irregulares y concéntricos que configura un modelo de todas las variedades de pueblos y hombres.



Ordenados los círculos según su hermetismo y de dentro hacia afuera son:

7. inconsciente “freudiano”;
6. preconsciente “freudiano”;
5. conciencia no expresada, constituida por una gran zona oscura de la personalidad, algo semejante a la “sombra” de Jung;
4. este círculo y el tercero constituyen el *jen* de los chinos, algo así como el sustrato del “personaje” que encaramos cada uno de nosotros en el drama de la existencia; este cuarto círculo se llama “conciencia expresable”;
3. conjunto de nuestros seres íntimos y sus objetos, que anidan en nuestra íntima personalidad
2. seres y objetos con los cuales uno se encuentra relacionado y no por sentimientos y que determina el rol del individuo en el engranaje social;
1. seres, normas culturales, instrumentos, etc. presentes en la sociedad, pero que

no tienen una relación directa con el individuo;  
0. el infinito e ignorado universo.

### **Arquetipos primitivos**

No es sólo un elemento formal o posibilidad de representación a priori sino que está relacionado con el inconsciente colectivo. Se manifiesta en símbolos que aparecen en los sueños, los mitos, las leyendas y los cuentos.

**1º. “Imago mundi”:** es la cosmología arcaica. Sus variantes son:

A) Mito cosmogónico, creación demiúrgica; por ejemplo el *Timeo* platónico. Elementos: demiurgo, hierogamia del cielo y la tierra, corrupción y caída. El mundo como surgido del caos según un arquetipo divino.

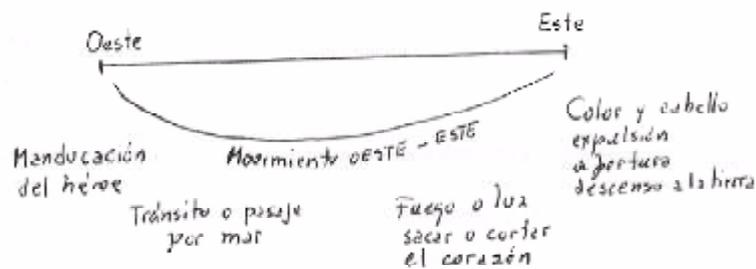
B) El “héroe restaurador” o “imago del guerrero”. Sus elementos son: invulnerabilidad, inmortalidad, viaje iniciático, retorno y hegemonía. Explica y analiza los sucesos de choque que determinan los contactos culturales de pueblos distintos.

**2º. “Anima” y “animus”:** corresponde a la androginia del primitivo psiquismo humano. El “anima” (lo femenino) se mostraría en los estados de ensueño

**3º. “Verba” y “nomina”:** poder transmutador de la palabra, idea presente en todas las culturas. Relación de la palabra con el hábito, Poder sacramental del nombre.

**4º. La sombra:** como arquetipo del inconsciente colectivo fue estudiada por Jung. San Ireneo (*Adv. Haer.* I, 2, 1) llama “sombra” al alma oscura ligada a los atributos monstruosos de la creación, la animalidad que anida en el hombre (por ejemplo las alucinaciones de San Antonio). Sería como un alma dañina ligada al cuerpo aún después de la muerte, o como un terrible poder numinoso, que figura en las versiones más arcaicas del alma en el hombre primitivo. En los mitos más arcaicos es un *daimon* de naturaleza divina-animal, pero que es esencialmente un demiurgo hacedor. Según Jung, el “hacedor” es copia fiel de la conciencia humana indiferenciada y se relaciona con los “chakras” tántricos (zonas de localización de la conciencia).

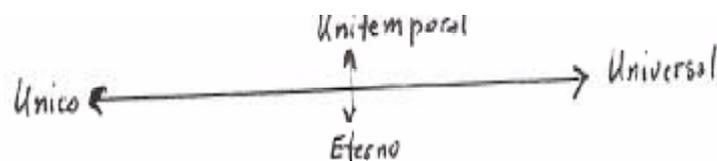
**5º. La “madre primordial”.** Diagrama jungiano de este arquetipo del inconsciente colectivo



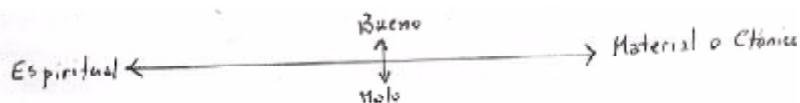
La simbología de la madre primordial trasunta una dualidad, puede ser favorable o siniestra. Puede ser madre uránica o ctónica, la ciudad de Dios o de las brujas. Su dualidad da lugar a dos sistemas simbólicos: incorporación y separación. Los de incorporación (analizados por Jung en la simbología personal a través del mito Cibele-Atis) se relacionan en sus aspectos más tenebrosos con la auto-castración, la locura y la muerte prematura. Los símbolos de separación tienen también consecuencias ambivalentes y se expresan en formas de fuga o de liberación.

### 6°. El “padre primordial”. Ideogramas de Jung

Primer ideograma



Segundo ideograma



Los arquetipos del padre primordial se manifiestan en dos estilos: el órfico y el olímpico, que no son los términos de una dualidad inconciliable sino dos círculos concéntricos. En las culturas primitivas la simbología del padre Primordial se revela en la hierogamia. En el círculo más cercano al centro aparece el padre Primordial como símbolo fálico. Hay dos formas de hierogamia, relacionadas con dos significados míticos: 1°. el “pene largo” (que significa la conmutación de una criatura numinosa en

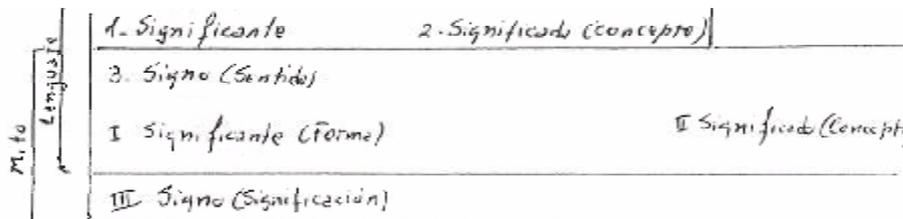
terrena); el sentido siniestro de lo fálico está dado por el mito de su destrucción por la “vagina dentada”, símbolo de la madre primordial; 2º. la orgía (como función ritual simbólica según los análisis de Mircea Eliade): “a la unión de la pareja divina debe corresponder en la tierra la orgía o frenesí genésico ilimitado”. Hay una regresión de la persona a simiente, manifestación muy generalizada del Padre Primordial.

**7. EL “puer aeternus”.** Jung ha señalado la relación entre los dos arquetipos de Niño Primordial y Héroe. En el folklore representa las fuerzas oscuras de la naturaleza: niño héroe, enano, trasgo, silfo. Es el símbolo del comienzo y el fin, es esencialmente andrógino y sexualmente indiferenciado, como símbolo de la unión creativa de los opuestos. Por una parte el Niño Héroe es invencible, manifestación de fuerza de la materia primordial. Pero también es débil, una figuración del “horror vacui” del inconsciente. La naturaleza primordial se revela en su falta de ascendientes, brota del cuerpo del demiurgo, o de una virgen, una anciana, de los árboles, etc. El carácter santificante y siniestro de la figura primordial descubre la esencia, fundamentalmente pánica, de los emergentes del inconsciente colectivo.

**8º. “Repetitio”.** Este tema fue analizado por Mircea Eliade; comprende los modelos cosmogónicos y culturales que expresan la anulación periódica del tiempo y el espacio fugaz y transitorio, y buscan el enclavamiento de un espacio y un tiempo primordiales. En alemán el término es “Wiedergeburt”, en inglés “rebirth”; en español no hay término específico para “repetitio”: re-encarnación, resurrección, renovación (“renovatio” y quizás re-nacimiento. Relacionados con este arquetipo están los rituales de renovación, los mitos de pasaje, la iniciación chamánica, los misterios iniciáticos, etc. Tanto el hombre como el cosmos aparecen librados por una escatología cíclica.

### Test del árbol

Es un ideograma de Barthès sobre el mensaje de las respuestas míticas



2. Significado (concepto)

1. Significa

II Significado (concepto)

El análisis psicológico común de los test queda en el nivel 3. En cambio el mensaje mitológico parte de él como algo dado (1).

Interpretación del dibujo:

Asp

0. g

1. r

2. e

3. o

4. a

5. n

6. c

Yo  
problema  
interacción

G C D

zona intelectual-espiritual.  
H ético religioso

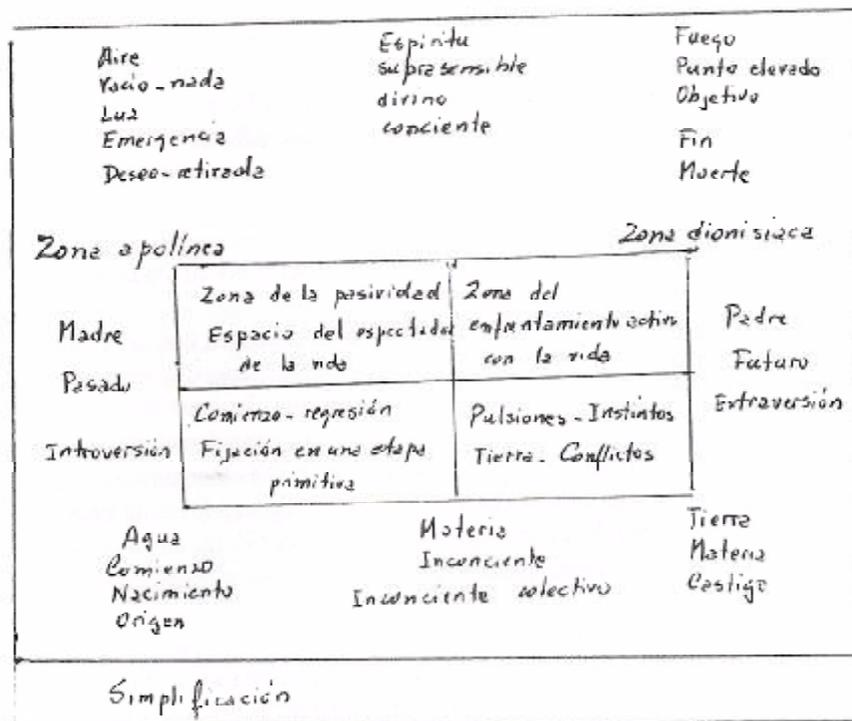
Sensibilidad  
Conciencia individual  
TÚ - Futuro-Extraversión

Subconciente B  
diferenciante. material. físico. ético sexual

- 7. con movimiento
- 8. truncado
- 9. con accesorios

Ubicación

- 0. central
- 1. derecha arriba
- 2. derecha abajo
- 3. izquierda arriba
- 4 izquierda abajo
- 5. en paisaje
- 6. central derecha
- 7. central izquierda
- 8 central arriba



- D. material - físico - ético - sexual - sueño - símbolos colectivos

## NAVIDAD Y RECONCILIACION

por Fr. Diego Tiphaine OFM  
en el Curso Taller de Fundarte 2000  
Semana de Arte Navidad 99  
Convento de San Francisco (Buenos Aires)  
16 de diciembre

Como una preparación espiritual a la Navidad trataremos el tema de la reconciliación a través de los textos más significativos del Nuevo Testamento. Debemos abordarlo sobre la base de tres ejes que articulan todo el relato de la vida de Jesús: 1. el modo de amar de Jesús, 2. las razones que da Jesús para amar, 3. cuál es el modo de amar que nos enseña Jesús.

La mejor aproximación es a través de la vida misma de Jesús, que da sentido a lo que dice y enseña. Seguimos un procedimiento diverso al de la Dogmática y la Moral, que comienzan por las prescripciones y ocasionan muchos conflictos a la gente. Hay que «encontrarse con Jesús», con al vida de Jesús, para aprender a vivir de un modo similar. La religiosidad es un proceso de admiración.

Hay varios rasgos en la vida de Jesús que nos dan la pista sobre su modo de amar.

\* Jesús no era un sacrificado ni un ayunador, más bien la imagen que da (y daba a sus contemporáneos) es la de un hombre amante de la vida. El milagro en las bodas de Caná (Juan 2, 1-12) donde convierte agua en vino para que siguieran bebiendo los invitados que ya habían bebido, es un derroche de disfrute (si consideramos que en un pequeño pueblo, donde una fiesta por grande que fuese no podía albergar más de 200 personas, y los libros de vino eran 600, tenemos que Jesús regala 3 litros de vino por persona). Cuando Jesús habla del Padre, habla siempre con metáforas de banquetes y disfrute de la vida. Esto molestaba un poco a los fariseos, más ascéticos, al menos formalmente.

\* Jesús se relacionaba con gente con la cual no debía relacionarse, según los conceptos sociales y culturales de su tiempo. Además, se relacionaba por igual con todos. Así, habló con una mujer samaritana (Juan 4) y le pidió de beber, lo que no era hacían

los judíos, como ella misma reconoce. Él comía con todos, y esto es un gesto muy fuerte, muy contestatario, y esto era muy molesto, porque para los judíos comer con alguien significa compartir con él la bendición de Dios. Por ejemplo, en el caso de Zaqueo (Lucas 19, 1.-10), que en definitiva era un colaboracionista, Jesús se invita a su casa, como un modo de estar a su lado, al lado de alguien que era un sujeto muy odioso para el pueblo. Otro caso es el episodio de la prostituta durante una comida (Juan 12, 1-9): Jesús se deja amar, lo mismo que hace con los niños traviesos. Jesús ama a los pecadores y se deja amar por ellos, y eso es algo nuevo. Hoy mismo una actitud semejante escandaliza.

Con estas actitudes vitales Jesús nos enseña que la capacidad de sufrir es pareja a la capacidad de amar y dejarse amar. Se es generoso en la medida en que uno siente su vida plena y sólo en esa medida es posible una sincera reconciliación. El hombre que tiene una buena relación con la vida, la tiene porque tiene una buena relación con Dios: «por los frutos los conoceréis».

Jesús regala la reconciliación, no le importa el pasado, no le importa la calidad ni los antecedentes de las personas a las que ama. Por eso el amor cristiano es gratuito y a la vez respetuoso, no es manipulador.

¿Por qué Jesús no pone límites al amor? Básicamente por dos razones.

Primera, porque Dios ama así, como lo enseña en la parábola del hijo pródigo (Lucas 15, 11-31). Lo que nos enseña esa parábola es que las cosas que propone Dios hay que hacerlas por la bondad intrínseca de ellas mismas, no por un premio esperado.

En segundo lugar, porque ese amor sin límites es el reconocimiento de nuestra fragilidad. nuestra cultura es muy omnipotente, genera excesivas exigencias que traen como resultados muchas frustraciones. Jesús se sitúa en cambio en la cultura del amor: soy lo que soy por los amores que conformaron mi vida. De allí que nos diga «Sin mí (sin su amor) no podéis hacer nada», lo que resulta muy fuerte para nuestra omnipotencia. El amor no es un premio sino una necesidad: Dios nos ama porque somos necesitados, frágiles. En eso consiste la eucaristía, en dejarse amar por Jesús, compartirlo.

Jesús era muy optimista, por eso apuesta siempre al amor que transforma al otro.

Para Jesús el hombre es bueno y por eso hay que confiar, hay que esperar que mi amor abra la capacidad de amor del otro y lo transforme. Esto es también un principio básico de la vida franciscana. Francisco dice: cualquier cosa que suceda en la vida debe ser tomada como un bien. En esto se apoya en Pablo: todo es bueno para los hijos de Dios. Por eso creer en Dios es en definitiva creer en la bondad del mundo y reconciliarnos con él, haciendo surgir la bondad del único modo posible: con el amor.

**Poesías realizadas en el Taller de Navidad 1999**  
**coordinado por María Emilia Pérez**

*NATIVIVIDAD*

*Ojos azules, suave vellón,  
tibios pezones libando la miel  
alimentará al niño  
que nació en Belém.*

*Correrán los tiempos  
                  hasta llegar su hora.  
Tallará la madera  
                  el buen Carpintero  
enseñara a los legos  
                  a entender la Escritura  
pescará con amigos  
                  los frutos del mar.  
Así todo el tiempo  
                  hasta que al final  
la voz de Dios Padre  
                  lo guiará a entregar  
su vida por un ideal  
por amor al hermano  
que ese bastante dar.*

**Ofelia Cavanna**

*VILLANCICO*

*La luna, las estrellas, el sol  
El universo entero  
Canten aleluyas, ha nacido Dios.*

*Nació en Belén, con gran pobreza exterior,  
pero lleno de mensajes su ardiente corazón.  
Canten aleluyas, nació el Salvador.*

*Salvador del mundo,  
de nuestro mundo interior.  
Canten aleluyas, Jesús nos redimió*

**Alicia Ventura**

**NAVIDAD 1999**

**SEMANA DE ARTE  
13 al 17 de diciembre**

**PROGRAMA**

**Lunes 13 de diciembre**

**16,30 hs** Curso taller: La Navidad en la escuela - coordina M. E. Pérez

**19,30 hs.** Inauguración del II Concurso Nacional de Pesebres

**Martes 14 de diciembre**

**16,30 hs.** Curso taller: La Navidad en la escuela - coordina Diego Tiphaine OFM

**19,30 hs.** Música y poesía en Navidad - invitados y participantes espontáneos

**Miércoles 15 de diciembre**

**16,30 hs.** Curso taller: La Navidad en la escuela - coordina M. del Carmen Payo

**19,30 hs.** Música y poesía e Navidad - invitados y participantes espontáneos

**Jueves 16 de diciembre**

**16,30 hs.** Curso taller: La Navidad en la Escuela - coordina Diego Tiphaine OFM

**19,30 hs.** Música y poesía en Navidad - invitados y participantes espontáneos

**Viernes 17 de diciembre**

**16,30 hs.** Curso taller: La Navidad en la Escuela - sesión conjunta final

**19,30 hs.** Entrega de premios, distinciones y certificados del II Concurso

**Exposición de Pesebres concursantes  
Todos los días hábiles hasta el 29 de diciembre  
de 16 a 20 hs.**

**Convento de San Francisco  
Alsina y Defensa - Buenos Aires**

## II CONCURSO NACIONAL DE PESEBRES

### PREMIADOS

1° Premio: María Rojas (Salta) «Pesebre indígena» (arcilla)

2° Premio: Lucrecia Castillo (Salta) «Niño de chala» (chala y pelo de choclo)

3° Premio: Alicia Ventura (Bs.AS.) «Pan de vida» (pan)

1° Mención: Verónica González (Salta) «Pesebre» (chala de choclo)

2° Mención: Noemí D. Oholeguy (Bs.As.) «Hojarasca navideña» (hojas disecadas)

3° Mención: César Moyano y Graciela García (Bs.As.) «Tríptico navideño» (vitraux)

4° Mención: Elsa B. Rossi (Bs. As.) «Esperanza de vida» (cerámica)

5° Mención: Adoriz Bono de Olocco (Córdoba), «Ternura bajo el ombú» (rakú y terracota)

6° Mención: Virginia Soldini (Firmat, Sta. Fe), «Mírame, soy el principio» (vegetales)

7° Mención: Edmundo Paviolo (Córdoba), «Retablo de la vida» (Madera)

8° Mención: María del Pilar Ronco (Bs.As), «Por los frutos lo conoceréis» (corcho y tela)

9ª Mención: Beatriz Burruchaga (Paraná) «Pequeña Navidad» (miga de pan)

Mención especial por el tema: Ana María Garro (Bs. As.) «Compatible 2000» (desechos varios)

**Jurado:** Carmen Balzer, Ricardo Couch, María Esther Chiesa, Dora Del Pino, José María Gómez Marlasca, María del Carmen Payo, Juan José Radivoj, Elena Rojo.