

Revista DUC IN ALTUM

NAVEGA MAR ADENTRO

*con amplitud de
horizonte*



*hacia la
profundidad*

de la dignidad humana

Publicación periódica del
Instituto Superior del Profesorado
JUAN N. TERRERO

DUC IN ALTUM

Revista de
Publicación Periódica

EDITOR
Instituto Terrero

DIRECTORA
Prof^a. Clara Rosa TRAVERSA

COORDINACIÓN
Evelia DERRICO

REDACTORES
en este número

MARÍA VIRGINIA DI PIETRO
AMELIA URRUTIBEHEITY
de DI PIETRO
Mariana Talamonti
Pamela Pérez
Silvia Poveda

REVISORES
DERRICO E.
TAUTERIS A.T.
TRAVERSA C.R.

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
MENDOZA PEÑA, E.

DUC IN ALTUM es una Revista Digital de
Publicación Periódica editada por el Insti-
tuto Superior del Profesorado "Juan
N. Terrero". DIPREGEP N° 4039.

Los artículos firmados no reflejan neces-
ariamente la opinión de los Editores.
Todos los derechos reservados. Se autor-
iza la reproducción parcial del contenido
siempre que se indique la fuente, y se res-
peten las normas de derecho de autor.
Registro Nacional de la Propiedad Intelec-
tual en trámite.

NÚMERO 6

Fecha: Octubre de 2012
La Plata

<http://www.terrero.edu.ar>

Revista DUC IN ALTUM

Instituto Superior del Profesorado
JUAN N. TERRERO
DIPREGEP N° 4039

© Revista DUC IN ALTUM
Calle 11 N° 675 e / 45 y 46. La Plata.
Teléfonos (0221) 483-3383 / 421-8243
/ Fax 422-6111



DUC IN ALTUM

NAVEGAR MAR ADENTRO

*con amplitud de horizonte,
significa:*

*IR en busca de lo aún
no totalmente conocido.*

*DESAFIAR los riesgos
de lo imprevisto.*

*ASUMIR el sentimiento
de profunda soledad.*

*APRENDER a escuchar
el silencio,
lleno de mensajes,
que convoca a la conciencia,
al compromiso ineludible.*



¿Qué mejor escenario para expresar al siempre renovado horizonte educativo? ¿Qué mejor objetivo que ahondar, ir en busca de lo aún no descubierto en ese **ser** tan polémico en su origen y destino que es el hombre? Insospechado en sus capacidades, insondable en su real dignidad, siempre asiduo a romper los límites de lo dado en busca de la respuesta nunca agotada. ¿Qué? ¿Quién es el **ser** que nosotros mismos somos?

Adoptamos para esta revista “**DUC IN ALTUM**” como símbolo de identidad de nuestra Institución en su compromiso confesional y educativo a la **idea fuerza** que impulsa la búsqueda del fundamento mismo **de la dignidad humana y su inviolabilidad** con el convencimiento que es la única bandera que nos asume y hermana en la unidad.

Damos la bienvenida a los aportes de la Comunidad Educativa del Instituto Terrero a esta revista bajo el signo de una común preocupación: La de enriquecer -con amplitud de horizonte- al polifacético escenario del conocimiento humano en la búsqueda de una progresiva comprensión de Dios, del mundo y del hombre.

Dios bendiga nuestro esfuerzo.

La Dirección

EDITORIAL

Esta revista se dirige a profesores, estudiantes y egresados de los Institutos de Formación Docente.

Contiene artículos de investigación y ensayos de profesores que pueden constituir material de estudio para las diferentes carreras, reflexiones sobre la docencia y experiencias pedagógicas realizadas en el Instituto.

También en cada número se reserva un espacio para una reseña bibliográfica, en la cual se dará prioridad a libros de profesores vinculados a los Institutos de Formación Docente.

SUMARIO

NAVEGAR MAR ADENTRO... 5

DOCENCIA Y EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS

Participación de las profesoras María Graciela Costas, Marcela Alejandra Menichelli y Stella Maris Morera, en calidad de expositoras en las V Jornadas Nacionales de Prácticas y Residencias en la Formación Docente, realizadas en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, entre el 4 y 6 de octubre de 2012.

Reconstruyendo la Práctica Docente..... Pág.

ENSAYOS

MARÍA VIRGINIA DI PIETRO.

FICHA TÉCNICA: LAS BODAS DE FÍGARO. De Beaumarchais a Mozart..... Pág.

AMELIA URRUTIBEHEITY

Los caminos de la belleza en la obra de Leopoldo Marechal..... Pág.

SOBRE LA REVISTA

Pautas para la presentación de colaboraciones Pág.

Planilla para la evaluación de artículos Pág.



DOCENCIA
Y
EXPERIENCIAS
PEDAGOGICAS

Enseñarás a volar...

*Enseñarás a volar
pero no volarán tu vuelo.*

*Enseñarás a soñar
pero no soñarán tu sueño.*

*Enseñarás a vivir
pero no vivirán tu vida.*

*Enseñarás a cantar
pero no cantarán tu canción.*

*Enseñarás a pensar
pero no pensarán como tú.*

*Pero sabrás que cada vez que ellos
vuelen, sueñen, vivan, canten y piensen
estará la semilla del camino enseñado y
aprendido.*

**DOCENCIAS Y EXPERIENCIAS
PEDAGOGICAS**

Reconstruyendo la Práctica Docente
Prof. María Graciela Costas

Prof. Marcela Alejandra Menichelli

Prof. Stella Maris Morera

Pág

Madre Teresa de Calcuta

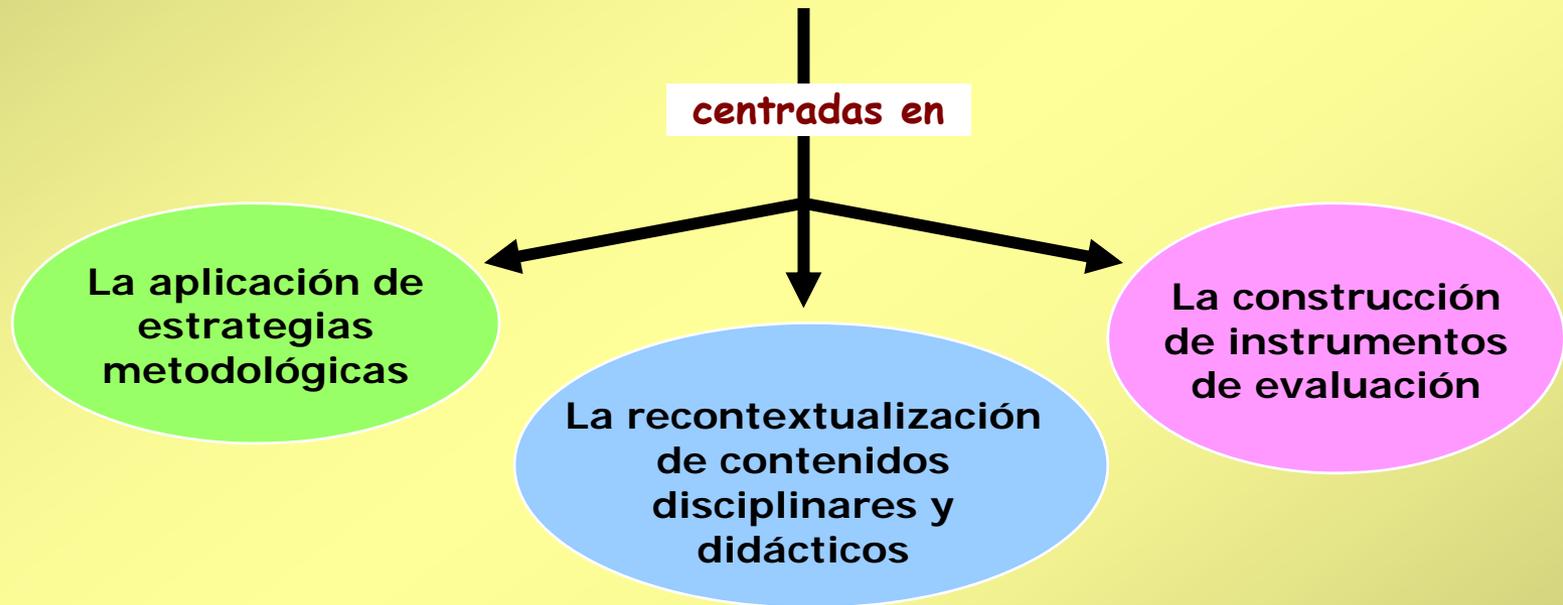
RECONSTRUYENDO LA PRÁCTICA DOCENTE

Prof. María Graciela Costas,

Prof. Marcela Alejandra Menichelli

Prof. Stella Maris Morera

Las crecientes dificultades observadas en los alumnos del Profesorado en Matemática cuando inician su desempeño profesional.



Dieron origen al proyecto de investigación en el Marco del Espacio de las Prácticas que desde el año 2010/11 estamos realizando con alumnos del Profesorado en Matemática del Inst. Superior del Prof. N. Terrero

La Práctica Docente

es

Compleja red de actividades y relaciones

incluye

Proceso de Enseñanza y Aprendizaje

Contexto del Aula

Institución Escolar

La Práctica Docente

interactúan

La propia
experiencia

La reflexión en y
sobre el propio
accionar
pedagógico

Produciendo los
cambios y ajustes
necesarios para el
mejoramiento de la
calidad de la enseñanza

supone

Alta
implicación
personal

donde

El **aprendizaje**
es **fuer**
te importante de
enseñanza
para los **demás**
y para el
propio sujeto
en **formación.**





Cuando el alumno residente se enfrenta a sus prácticas áulicas viene acompañado de un conjunto de **creencias, concepciones y representaciones**, más o menos conscientes, sistematizadas o no acerca de:

La educación

El conocimiento

El sujeto de aprendizaje

La enseñanza

El aprendizaje

Las relaciones sociales

Una concepción sobre la matemática

Tienen su incidencia en

El rol docente

La función de la escuela

- el momento de realizar el **diseño del proyecto**.
- su **ejecución** en el aula y
- la **producción y calidad** de aprendizajes de sus alumnos

¿ Dónde se originan estos supuestos ?

En la propia historia escolar → *"Biografía escolar "*

En la formación profesional → *"Preparación inicial o de grado"*

✓ La influencia de las creencias y las actuaciones de los profesores dedicados a la formación docente.

En la incorporación del alumno al Sistema Educativo como docente → *"Socialización profesional "*

RECOLECCIÓN DE DATOS



Encuesta a los alumnos de primer y segundo año del Profesorado.



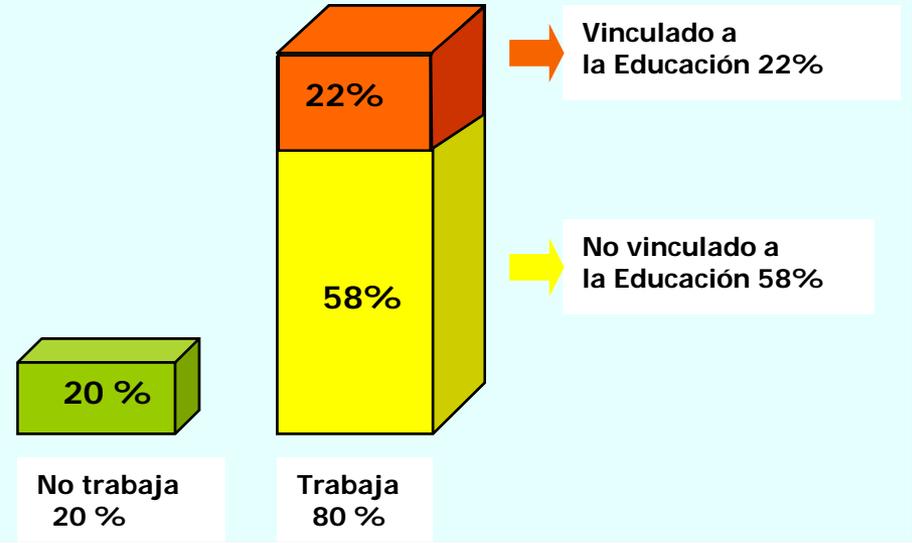
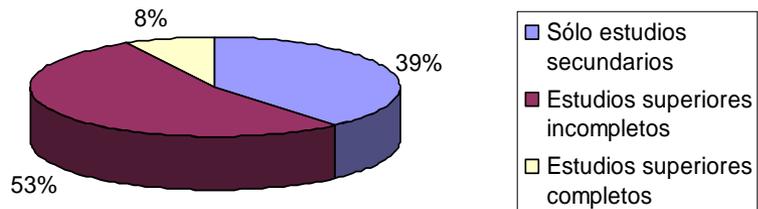
Clase de ensayo segundo año



Entrevista a los alumnos de tercer año.

Datos surgidos de la encuesta a alumnos de Primer año

Estudios realizados



¿Cómo aprendió matemática en la escuela?



Datos surgidos de la encuesta a alumnos de Segundo año

✓ La mayoría de los alumnos consideran que recién en segundo año de la carrera toman conciencia que la Matemática es un medio para formar jóvenes, y no un fin en sí mismo

✓ Con respecto a la planificación destacan:

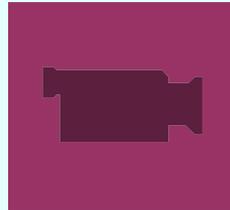
- Dificultades al momento de introducir un tema y organizar la secuencia didáctica.
- necesidad de profundizar el aprendizaje de contenidos matemáticos de la ES
- el no poder ubicarse en la construcción del rol docente y seguir pensando como alumnos.

✓ Destacan la importancia de las clases de ensayo ya que les permite:

- Perder miedo a enfrentarse a un grupo.
- Asumir el rol docente.
- Poder ver en sus pares los aciertos o dificultades en la escena de clase.
- Corregir errores y repasar y/o profundizar contenidos.
- Investigar acerca de diversas estrategias de enseñanza.



Clases de ensayo



Entrevista a alumnas de 3er año



Dificultades observadas en los alumnos realizando la residencia

I- La recontextualización de los contenidos disciplinares y didácticos.

- en la **apropiación de los Saberes** matemático y didáctico.
- en el momento de **seleccionar, organizar y secuenciar** los contenidos matemáticos que deben enseñar.
- en el **diseño de las secuencias** de enseñanza.
- en la **búsqueda de actividades adecuadas** al concepto que intenta desarrollar.
- en la **intervención** ante situaciones surgidas espontáneamente en el aula.



Dificultades observadas en los alumnos realizando la residencia

II - La aplicación de las estrategias metodológicas.

- al momento de seleccionar **diversas estrategias** para enseñar un contenido matemático.
- para generar estrategias innovadoras y creativas para aplicar en el aula.
- para seleccionar y/o preparar **recursos didácticos** adecuados al tema a tratar.



Dificultades observadas en los alumnos realizando la residencia

III - La construcción de elementos de evaluación

- en la **identificación** de los **diferentes tipos** de evaluación que pueden aplicarse en clase.
- al momento de seleccionar un **instrumento** de evaluación adecuado.
- al diseñar una **evaluación coherente** con el proyecto áulico.
- en la búsqueda y selección de criterios adecuados y en la valoración cuantitativa y/o cualitativa del instrumento evaluativo elegido.
- en la **corrección** de una evaluación.



Como profesoras a cargo de la Práctica Docente afirmamos que:

La enseñanza como intervención, supone asumir una **situación de asimetría** inicial, donde el residente tiene la responsabilidad ética y profesional de enseñar.



**Acciones
previstas**

```
graph LR; A([Acciones previstas]) --> B[Previas a la residencia]; A --> C[Durante la realización de la residencia]; A --> D[Posterior a la realización de la residencia]; A --> E[Futuras];
```

Previas a la residencia

Durante la realización de la residencia

Posterior a la realización de la residencia

Futuras

Acciones previas a la residencia

- Construcción de un **Reglamento unificador** de las Prácticas.
- **Articulación de contenidos** disciplinares y pedagógicos didácticos
- **Encuestas** a los alumnos del profesorado.
- **Clases de ensayo** desde el segundo año de la carrera.
- **Registro fílmico** de las clases de ensayo y su correspondiente análisis crítico con el grupo de pares.
- **Charlas informativas** a cargo de especialistas
- **Secuenciación y organización de los contenidos del área** en función de los diseños Curriculares Pcia de Buenos Aires.
- **Revisión y evaluación de contenidos disciplinares** correspondientes al nivel de implicancia de la residencia.
- **Elaboración de Proyectos** Anuales, Temáticos y de Clase.
- **Análisis completo de un texto** de circulación masiva del área.
- **Entrevista** a los **alumnos** residentes.
- **Entrevistas** con los **directivos y docentes orientadores** de las escuelas destino.
- **Videos** de clases reales.

Acciones durante la realización de la residencia

- **Acompañamiento** en el diseño y en la elaboración de Proyectos pedagógicos.
- Construcción de **crónicas de clase** por parte de los residente para generar toma de conciencia de sus acciones y reflexionar sobre sus propias prácticas.
- **Registro fílmico** de las clases dadas por los residentes en la Escuela destino y su correspondiente análisis crítico de la misma.
- **Observaciones de clases** durante la ejecución del Proyecto Pedagógico y **devolución** de las mismas.
- **Autoevaluación** permanente de la práctica realizada.



Acciones posteriores a la realización de la Residencia

- **Entrevista** a los alumnos residentes en la post-residencia.
- **Autoevaluación final** e informe de la residencia realizada.
- **Entrevista final** a los **docentes** orientadores sobre el desempeño de residentes.



Acciones Futuras

- Diseñar a corto plazo un **Proyecto interinstitucional** entre la Institución Formadora y las Escuelas destino.
 - La **inserción temprana** de los alumnos del profesorado como ayudantes en diferentes cursos de la Educación Secundaria Básica, a partir de segundo año de la carrera.
 - La **elaboración de materiales de apoyo** para alumnos de la ESB
- Elaborar un **documento de trabajo** que articulen los Espacios de la Práctica
- Designación de **profesores asesores** a quienes pueden ir a consultar los residentes.





¿ Cual es ?

- ¿El día más bello? Hoy
- ¿La cosa más fácil? Equivocarse
- ¿El obstáculo más grande? El miedo
- ¿El mayor error? Abandonarse
- ¿La raíz de todos los males? El Egoísmo
- ¿La distracción más bella? El trabajo
- ¿La peor derrota? El desaliento
- ¿La primera necesidad? Comunicarse
- ¿Lo que más hace feliz? Ser útil a los demás
- ¿El misterio más grande? La muerte
- ¿El peor defecto? El mal humor
- ¿La persona más peligrosa? La mentirosa
- ¿El sentimiento más ruin? El rencor
- ¿El regalo más bello? El perdón
- ¿Lo más imprescindible? El hogar
- ¿La ruta más rápida? El camino correcto
- ¿La sensación más grata? La paz interior
- ¿El resguardo más eficaz? La sonrisa
- ¿El mejor remedio? El optimismo
- ¿La mayor satisfacción? El deber cumplido
- ¿La fuerza más potente del mundo? La fe
- ¿Las personas más necesarias? Los padres
- ¿La cosa más bella del mundo? El amor

ENSAYOS

MARÍA VIRGINIA DI PIETRO.
Elección de textos para la enseñanza de la literatura
Pág.

AMELIA URRUTIBEHEITY
Los caminos de la belleza en la obra de Leopoldo Marechal.

Pág.

Madre Teresa de Calcuta

**FICHA TÉCNICA:
LAS BODAS DE FÍGARO.
De Beaumarchais a Mozart.**

Prof. María Virginia Di Pietro

FICHA TÉCNICA: LAS BODAS DE FÍGARO.

De Beaumarchais a Mozart.

Profesora María Virginia Di Pietro

1- Mozart: vida y obra

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791.

Su primer maestro fue su propio padre quien era músico en la corte del arzobispo de Salzburgo y supo conducir a la perfección la precocidad musical de su hijo.

A los seis años ya el niño había compuesto un minueto. Unos meses después compuso otros tres y un movimiento de sonata. En ese momento, en 1762, en que lo presenta públicamente.

Desde ese año hasta fines de 1766, toda la familia viaja por París, Londres y los países bajos, recibiendo el niño, en ese período, algunas de las influencias que absorbió, entre ellas la de Johann Christian Bach, que se encontraba también en Londres. Como fruto de dicho viaje, Mozart volvió con la composición de la Sinfonía en Si bemol (K. 22). Realiza luego viajes artísticos a Viena y al extranjero.

Además el año 1768 lo pasa casi en su totalidad en Viena donde pudo oír muchas óperas (Piccinini, Hasse, Glück). Así se aventura a la composición de su primera ópera cómica, *La tonta fingida*, debutada en Salzburgo el 1º de febrero de 1769. También en este año escribe otra ópera cómica además de sinfonías y Misas.

Tres viajes realiza con su padre a Italia, donde recibe lecciones de algunos reconocidos maestros. Continúa con su formación y su producción hasta que en 1777 inicia un viaje a París, buscando una colocación como músico. No lo logra, y la única experiencia perdurable y dolorosa será la muerte de su madre (que lo había acompañado en dicho viaje), en julio de 1778.

Su amor por Aloysia Weber le deja un sabor amargo luego del desdén de ésta al lograr un renombre. Sin embargo, se enamorará de la hermana de ésta; Konstance, con la que luego se casará. Es importante también la admiración que nuestro músico siente por Haydn y el afecto que éste último brinda a Mozart. En una carta que el músico Haydn escribe a un tal señor Franz Roth mecenas y aficionado a la música, dice:

“Si yo pudiera grabar en el alma de todos los aficionados a la música, especialmente de los poderosos, los inalcanzables trabajos de Mozart, tan a fondo y con esa comprensión musical y ese gran sentimiento que yo experimento, entonces las naciones competirían por poseer semejante tesoro. (...) Me llena de cólera que este Mozart único en el mundo no haya sido empleado todavía en ninguna corte real o imperial. Perdóneme si me alejo de nuestro tema: quiero demasiado a este hombre”¹

¹ Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Ediciones Destino, Barcelona: 2005. P. 316

Más allá de las influencias en la etapa de formación y las incursiones (realmente importantes) en composiciones para piano y otros instrumentos, la pasión del músico sigue siendo la ópera. Luego de dos experiencias menores en el género, *La Oca del Cairo* en 1783, y *Empresario*, en 1786, se le presenta otra ocasión importante con *Las Bodas de Figaro*, en 1786. La obra tuvo en Viena buen éxito pero no excepcional. En Praga, por el contrario, obtuvo un éxito muy importante y se demostró luego en el encargo de *Don Giovanni* estrenada en esa ciudad ese mismo año. En Viena disminuía el período de éxito y a su vez en la vida personal sufre una etapa de sinsabores a causa de celos recíprocos, apremios económicos y enfermedades. Su ópera, *Cosí fan tutte*, estrenada en enero de 1790, refleja de alguna manera esta circunstancia. Dice Bompiani:

“El último año y medio de la vida terrenal de M. constituye un progresivo calvario de sufrimientos físicos y morales, que no logran, sin embargo, apagar la vena purísima de su inspiración musical: por el contrario, ésta se robustece y se afina con la experiencia del dolor, y en el campo de la sinfonía, del concierto, de la música de cámara, de los últimos años de la vida del compositor son los de mejores obras.”²

No sabemos con precisión cuál fue la causa de su muerte. El certificado de defunción dice “Fiebre miliar aguda”. Lo que sí podemos confirmar es que no se debió a una enfermedad crónica. Veinte días antes ensayaba con sus amigos escenas de *La flauta mágica*. Según Constance, en las últimas semanas Mozart habría manifestado varias veces la sospecha de haber sido envenenado. Explica Hildesheimer: “*Vista desde una perspectiva biográfica y a la distancia, de un par de siglos, la muerte de Mozart no fue un gradual extinguirse, sino una extinción fulminante, no un lento desgaste, sino un final repentino. Esto no excluye que Mozart sintiese la proximidad de la muerte. Es posible que su propio destino se le revelase cada vez más claro y despiadado durante los últimos meses.*”³.

Es sorprendente la intuición de su propia muerte, más allá de los temores de ser asesinado que le plantea a su esposa en una carta fechada en 1791:

“Siento muy claramente que me queda poco tiempo de vida. ¡No hay duda, alguien me ha envenenado! No puedo quitarme esta idea de la cabeza. ¿No te he dicho que estoy escribiendo el Réquiem para mí mismo?”⁴

Respecto de la muerte del músico, hacemos nuestras las palabras del biógrafo de Mozart, Hildesheimer:

“Es probable que ni siquiera el círculo más íntimo de Mozart se conmoviera por la censura que su muerte significó. Y cuando el 6 de Diciembre de 1791, aquel cuerpo enjuto y consumido fue depositado en una mísera fosa, nadie intuyó que se llevaban a la tumba los restos mortales de un espíritu indeciblemente grande, regalo inmerecido para la humanidad en que la naturaleza produjo una obra maestra excepcional, quizá irreplicable. De todos modos, nunca repetida”⁵

² Gonzalez Porto-Bompiani. *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Montaner y Simón: 1963. P.974

³ Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Ediciones Destino, Barcelona: 2005. P. 372

⁴ Gonzalez Porto-Bompiani. *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Montaner y Simón: 1963. P.973

⁵ Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Ediciones Destino, Barcelona: 2005. P. 378.

2- Época y marco cultural

El siglo XVIII está reconocido como la época de esplendor del Neoclasicismo. Es un movimiento artístico que acompaña a la Ilustración y al absolutismo monárquico. Se lo llama *Neo-clasicismo* por intentar volver a los ideales grecolatinos para aplicarlos a la literatura y al arte en general. Estas ideas se irán conformando principalmente desde Francia con el importante aporte literario de los tres dramaturgos del siglo XVII, Corneille, Racine, y Molière. A su vez, ya desde la fundación de la *Académie Française* propulsada por el Cardenal Richelieu y la *Poética* de Boileau, se va produciendo en los ambientes artísticos franceses una inclinación por el mundo clásico. El teatro en particular respetará las normas aristotélicas y surgirán los preceptistas, quienes cuidaban el cumplimiento de las reglas establecidas.

Por otra parte, surge una importante necesidad de “educar” al público a través del arte. Es común en esta época la utilización de sentencias y moralejas en los textos dramáticos, que ponen en evidencia el carácter moralizante de las obras de teatro.

El arte dramático se transforma así en una herramienta de educación. Los monarcas también la fomentan como medio de fortalecer la imagen real. Aparecen por ejemplo en Corneille frases como “*Quien sirve bien al soberano no hace más que cumplir con su obligación*”⁶.

Casi todas las obras de teatro utilizan la imagen del rey como aquel que soluciona milagrosamente todos los conflictos, con la aplicación de la técnica del *Deus ex machina*, técnica a través de la cual, con la llegada de un personaje o el descubrimiento de algún suceso particular, se solucionan todos los conflictos que parecían imposibles de ser resueltos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el final del *Tartufo* de Molière en el que un mensajero llega a la casa de Orgón con el perdón real y todas las respuestas a los conflictos, trayendo paz a todos los personajes. Las sentencias no siempre están referidas al plano político sino que apuntan a la superación personal y a la nobleza del espíritu y del honor: “*en las almas nobles solamente el mérito tiene derecho a engendrar pasiones*”⁷.

El didactismo marcará luego el arte del neoclasicismo europeo. Lo vemos por ejemplo en el texto escrito por Da Ponte (autor de la letra de *Le nozze di Figaro*), cuando escribe para la ópera de Mozart, *Don Giovanni*. Al final del texto, el coro dice: “*Questo è il fin di chi fa mal! / E de’ perfidi la morte/ la vita è sempre uguale*”⁸. La moraleja cierra la historia.

La influencia más directa que recibe el teatro de la época es la de Molière. Dice el crítico Francisco Lafarga respecto de la preferencia de los escritores por la comedia:

“*Por su mayor vinculación con la realidad -abstracción hecha de las deformidades provocantes a la risa-, por su adaptabilidad a los nuevos gustos, la comedia pudo mantenerse en cartel con brillantez a lo largo del siglo.*”⁹

Más allá de las magníficas caracterizaciones que Molière dibuja y que extrae de la *Commedia dell’Arte*, el dramaturgo del siglo XVII francés, con características del

⁶ Corneille, *El Cid. Nicomedes*. Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid:1980. p.25

⁷ Corneille, *El Cid. Nicomedes*. Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid:1980. p.14

⁸ Da Ponte, Lorenzo. *Don Giovanni*. Ricordi. Buenos Aires:1966.P. 110

⁹ Francisco Lafarga. *El teatro*. En *Historia de la Literatura Francesa*. (Coord. Javier Del Prado). Ediciones Catedra, Madrid: 1994. P. 698.

barroco y al mismo tiempo del neoclasicismo, utilizará técnicas dinámicas que luego serán aquellas que identificarán su estilo propio.

Estas serían principalmente: conflictos que paulatinamente se van agregando a la trama original y van complicando la acción, diálogos con intervenciones breves y cortantes que luego serán tomadas por Da Ponte (recordar el diálogo del aria entre Susana y Marcellina, en el Acto I), gestos y ademanes bien marcados, palabras dichas en un aparte, personajes escondidos bajo diversos muebles (el personaje de Cherubino, en el Acto I de *Le Nozze di Figaro*), personajes que se disfrazan fingiendo ser otros, (Acto IV de la ópera que nos preocupa), son algunas de las técnicas que Beaumarchais y luego Da Ponte recibirán como legado de la influencia de Molière.

3- Contexto

Mozart vive en pleno mundo de la aristocracia germánica austríaca. Vive las gracias y las desgracias de las virtudes y defectos de sus protectores.

Con su genio artístico, muchas veces se sirve del mismo para contestar indirectamente a las injusticias del mundo en que vive y más particularmente, las de sus protectores.

3. 1- Texto de Beaumarchais

El texto que sirve de fuente a la ópera, también titulada *Las bodas de Figaro*, se estrena pocos años antes de la Revolución Francesa. Ya se respiran aires contrarios al mundo aristocrático y críticas directas y veladas al régimen. Por lo tanto, no podemos analizar el contenido de su trama ni la caracterización de sus personajes alejado de su marco histórico, político y cultural.

Beaumarchais es el autor del texto dramático en el que se basa Da Ponte para el libreto de la ópera. Pierre-Augustin Caron, verdadero nombre del dramaturgo, vivió desde 1732 hasta 1799. Esto nos indica la vivencia del furor creciente del mundo de las ideas a favor de la revolución y la experiencia directa de la misma que tiene el poeta al habitar en la misma Francia durante el período de la rebelión.

Desde la composición de *Las bodas de Figaro*, en 1778 hasta su estreno en 1784, hubo una larga espera a causa de las censuras que debió superar. En todo ese lapso, la obra había circulado privadamente y hasta se había representado en un círculo cerrado en la corte. Finalmente se representó pero envuelta en un manto de obra subversiva, atrevida y ofensiva, convirtiéndose en uno de los mayores éxitos del siglo. Nos explica Francisco Lafarga en su estudio:

“A pesar de los éxitos obtenidos en su tiempo, las obras que han hecho famoso a Beaumarchais son sus comedias. Se valió el autor en ambas obras de los mismos personajes centrales, aunque no debe considerarse ‘Las bodas’ como una mera continuación de ‘El barbero’. Se trata de dos comedias independientes, cuyos únicos puntos de contacto son algunos personajes y ciertas referencias concretas.

Figaro ya no es el atolondrado y alegre barbero que sirve de intermediario al conde de Almaviva para conquistar a Rosina. Han pasado los años y ahora es el portero del castillo condal, más reposado, más serio, - sombrío incluso. También ha envejecido notablemente el conde, que se ha vuelto celoso y desconfiado y se convierte en rival de su criado al

pretender a Susana, doncella de su esposa. La condesa ya no es la alegre Rosina sino una esposa desatendida por su marido, que no tiene más compañía que la de su doncella.

El tono de ambas comedias es también distinto. El Barbero de Sevilla es una divertida comedia de enredo en un marco relativamente exótico, que gira en torno a una situación poco novedosa. Con todo, la viveza de la expresión, la comicidad de algunos momentos, hacen de esta pieza una comedia brillante y lograda.

Las bodas de Fígaro por su parte, introduce en una complicada intriga elementos nuevos o pocos desarrollados en la comedia anterior: los relativos a la crítica social, las desigualdades, el abuso de poder. Esa carga de crítica social y política fue precisamente la causa de la tardanza del estreno. Se ha exagerado no poco esa faceta de la comedia y quizá no podría suscribir las palabras de Napoleón. Para quien la obra 'es ya la Revolución en acción'. Es cierto que está salpicada de directas alusiones a determinadas situaciones de privilegio, pero la acritud está por lo común ausente, predomina la ironía y la sangre no llega al río, antes bien, 'todo termina en canciones' según las coplas finales de la obra"¹⁰

Aunque efectivamente no se respira rencorosa amargura en la obra, ya refleja el sentir popular y el clima que se vivía en esos años previos al estallido revolucionario.

3. 2 - Texto de Da Ponte

En el texto de Da Ponte ocurre lo mismo. La recepción de la obra mozartiana sufrió el mismo proceso que la de Beaumarchais. Pero los personajes, aunque la imagen del Conde no sea modelo de perfección, sus defectos son corregidos y superados por la acción de los otros personajes, a través de sus prudencia y amor en el caso de la condesa y la picardía y astucia en el caso de Fígaro y Susana. La imagen de la condesa, por otra parte, ayuda a mantener salvaguardado el honor de la aristocracia. La conducta prepotente del Conde de Almaviva, no es común a toda la nobleza, dado que el personaje de su esposa guarda toda la dignidad, prudencia y nobleza propia de esa clase social.

4- Fecha de estreno

4.1- Las bodas de Figaro de Beaumarchais

La obra de teatro de Beaumarchais se logró estrenar luego de que el rey aceptara su representación, posiblemente para no ir en contra de un público que ya disfrutaba privadamente de la obra. El día del debut fue el 27 de Abril de 1784. Así es el relato de un actor de la *Comédie- française*, Fleury:

“Dix heures avant l’ouverture des bureaux, la capitale entière, je crois, était à nos portes. Quel triomphe pour Beaumarchais! S’il aimait le bruit, il in fit: non seulement traînait à sa suite les amateurs e les curieux ordinaires, mais toute la Cour, mais les princes du sang, mais les princes de la famille royale; il reçut en une heure cinquante lettres de sollicitateurs qui se mettaient à genoux pour avoir des billets d’auteurs é lui servir de battoirs. Dès onze

¹⁰ Francisco Lafarga. *El teatro*. En *Historia de la Literatura Francesa*. (Coord. Javier Del Prado). Ediciones Catedra, Madris: 1994. P. 704

heures, Mme la duchesse du Bourbon avait envoyé ses valets de pied au guichet pour attendre la distribution des billets indiquée pour quatre heures seulement, dès deux heures, Mme d'Ossun forçait son caractère et faisait politesse à tout le monde pour passer [...]. Mme de Talleyrand mentait à sa renommée et payait triple loge; les cordons bleus (c'est à dire, les chevaliers de l'Ordre de Saint- Esprit) étaient confondus dans la foule, se coudoyant, se pressant sur les savoyards; la garde fut dispersée, les portes enfoncées [...]+ on entrant, on se pressait, on s'étouffait (...) La plupart n'ayant pas de billets jetaient en passant leur argent aux portiers. (...).Et dans la salle, quel auditoire! Nommerai-je les illustres seigneurs, les nobles dames, les artistes à talent, les auteurs renommés, les riches du monde qui se trouvaient là? Quel brillant cordon des premiers loges! La belle princesse de Lamballe, la princesse du Chimay, (...). Tout cela brillait, se saluait. C'était des bras arrondis, de blanches épaules, des cous de cygnes, des rivières de diamants, des étoffes de Lyon bleues, roses, blanches, des arcs-en- ciel mouvants...s'agitant, se crissant, papillonnant, tout cela impatient d'applaudir, impatient de dénigrer, tout cela pour Beaumarchais et de par Beaumarchais.”¹¹

4.2- Las bodas de Fígaro de Da Ponte - Mozart

El estreno de Las bodas de Fígaro tuvo lugar en el Burgtheater de Viena el 1 de mayo de 1786. El público pidió la repetición de casi todos los números. «Nunca ha gozado nadie de un triunfo tan brillante», dice el tenor que cantó Don Basilio. El emperador decidió prohibir los «bises» en las representaciones sucesivas para evitar el cansancio de los cantantes, y sin embargo, la obra desapareció del escenario después de tan sólo nueve representaciones.

Respecto a la recepción de la ópera, en aquella época era muy diferente a la actual. Dice Hildesheimer:

“No existía una idea de dirección artística como la entendemos hoy, y la acción, el gesto y la mímica, eran puestos en mutua relación sólo aproximadamente. Cada cual hacía lo que podía; la improvisación suplía a los ensayos y no se buscaba tanto la sutileza. Se pretendía mucho más de la fantasía del espectador y del oyente, y es probable que esas pretensiones fuesen satisfechas: la capacidad de imaginación pasiva era más elemental e ingenua que la nuestra. (...). Hoy habríamos considerado imperfectas todas las representaciones operísticas: nos habría parecido una improvisación, una lectura a primera vista confiada al azar, aunque una compañía de canto estuviese entonces mucho más armonizada que ahora. La puesta en escena no era nada rigurosa; los intérpretes podían confiarse en sus gestos a impulsos del momento, divertirse haciendo bromas. Cuando durante una representación de ‘La flauta mágica’ Mozart tuvo ganas de tocar él mismo el Glockenspiel, y lo hizo durante algunos compases más de lo necesario, Schikaneder, disfrazado de Papageno, le gritó: ¡Cierra el pico!. Y nadie se molestó si la orquesta, por culpa del destiempo de los compases, tuvo que interrumpir la ejecución y volver a empezar.”¹²

5- Comparación entre fuente y libreto

¹¹ Gaillard, Pol. L'analyse de l'oeuvre (En Beaumarchais. *Le mariage de Figaro*. Bordas, Paris:1985. p. 20

¹² Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Ediciones Destino, Barcelona: 2005. P. 258

El argumento de ambos textos es similar y prácticamente no encontramos variantes. La historia está relacionada a la del Barbero de Sevilla, obra de teatro anterior a ésta y del mismo autor francés. En *Las bodas de Fígaro* aparecen los mismos personajes pero ya más maduros. Ha pasado el tiempo y la seducción de Rosina no atrae al conde que abandona afectivamente a su esposa en una relación cargada de indiferencia.

La obra comienza con Fígaro que entusiasmado mide el lugar en donde vivirá en poco tiempo con su flamante esposa Susana. Se entera por boca de su prometida que el conde de Almaviva, su señor, intenta seducirla y rescatar el “derecho feudal de la primera noche” que él mismo había abolido por injusto. Una vez abiertos los ojos, comienza a tramar la salida para semejante complicación.

Es aquí cuando Da Ponte- Mozart introducen la primera variante, absolutamente acertada: el aria “*Se vuol ballare*”. Es una cavatina, que se define como un aria breve que puede constar de una o dos estrofas. Si hablamos de dos estrofas, se repite musicalmente la primera, con una tonalidad, “cadenciando sobre la tónica en vez de sobre la dominante”¹³.

En esta primera aria nos encontramos ya con el estilo propio de toda la obra. La ironía acompaña estilísticamente el mensaje y la música mozartiana. Según Carolina Martín López, los apócopeos de *signor* (por *signore*), la repetición de dos versos propia de la cantina y los agudos de cada finalización del verso, ayudan a profundizar el sentimiento de rabia y venganza que envuelve al personaje de Fígaro al saber las secretas intenciones de su señor para con su amada Susana. Pero lo que prima aquí es el espíritu de ingenio y pícaro venganza que mueve toda la trama. Comienzan así a suscitarse situaciones de enredos que se van complicando en un *in crescendo* (estilo propio heredado de Molière). En la obra francesa podemos enumerar:

- Intento de seducción del conde
- Plan de Marcelina para casarse con Fígaro (Existencia de un pagaré)
- Plan de la Condesa (ayudada por Susana y Fígaro) para atraer nuevamente a su esposo.
- Celos del Conde.
- Amor de Querubino por la condesa

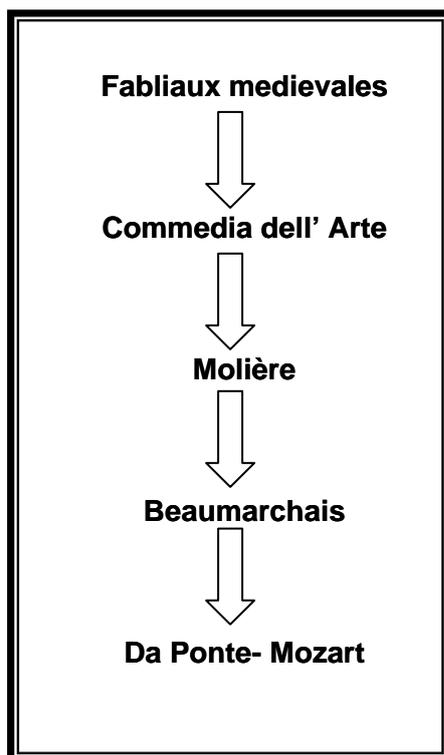
Estas cinco complicaciones también están presentes en la obra Da Ponte-Mozart. De pronto, y también heredando de Molière la técnica del *Deus ex Machina*, todo comienza a resolverse de una manera increíble: en medio del juicio para resolver el casamiento de Marcelina con Fígaro o el pago del pagaré, se descubre la relación filial que une a Fígaro con Bartolo y Marcelina, padres perdidos del ayuda de cámara. Siendo niño, había sido raptado y alejado de los brazos maternos. Una cicatriz en el brazo corrobora la verdad. Querubino, imagen del eterno enamorado y seductor, se queda con la prima de Susana, Barbarina, (Frasquita en Beaumarchais), personaje secundario con el que al principio de la obra es encontrado el joven.

Finalmente, el entramado de enredos y fingimientos del último acto se resuelve con la revelación de las verdaderas identidades y el descubrimiento del plan seductor del conde, quien pide perdón a su esposa públicamente y ésta lo perdona (aria sublime del cuarto acto de la ópera). La obra concluye con una fiesta.

¹³ Martín López, Carolina. La trilogía Da Ponte-Mozart. Fundación José Manuel Lara. Sevilla: 2007. P.97

Se conforma en torno al texto de Da Ponte una constelación temática que se inicia en la *Commedia dell'Arte* italiano y la influencia directa que este estilo tiene sobre Molière durante el siglo XVII francés.

A su vez Beaumarchais, como ya dijimos, se ve influenciado en su teatro por el estilo de este comediante. Así nos encontramos con temas que se conservan en Beaumarchais y que son heredados de tópicos medievales propios de los *fabliaux* como son el del *burlador burlado*. El Conde Almaviva, que arma un plan para engañar a su ayuda de Cámara, Fígaro, y seducir a su futura esposa, es burlado por la simpática pareja y por la condesa Rosina, su propia esposa. El esquema de la constelación temática sería el siguiente:



Sin embargo, en el caso de *Las Bodas de Fígaro* de Beaumarchais, el tema tradicional se entrelaza con la visión crítica de la aristocracia y del absolutismo, poniendo en evidencia cuestiones más cercanas a la revolución de 1789.

Fue el mismo Mozart el que pensó ponerle música a la obra de Beaumarchais y así se lo propuso a Da Ponte. La letra del libretista veneciano conserva casi en su totalidad el espíritu del texto del dramaturgo francés, excepto algunas variaciones. Las más evidentes consisten en una reducción del número de personajes (en el libreto son once en lugar de los dieciséis de la obra original) y en un cambio estructural que en el texto francés consistía en cinco actos según la costumbre del teatro del siglo XVII de Corneille, Racine y Molière, y Da Ponte los reduce a cuatro.

Pero el cambio más significativo se podría encontrar en la figura de Fígaro. La Commedia dell'arte ya trabajaba con personajes "tipo", figuras estereotipadas y fijas entre las que se encontraba la del criado ingenioso y pícaro. En Molière, influencia directa de Beaumarchais, en general los criados son los personajes que encarnan el sentido común y la astucia ingeniosa para resolver los enredos. *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais guarda esta característica pero ya con una impronta de crítica social más marcada.

Respecto de los personajes de la ópera, comenta Javier de Lucas:

*“El conde Almaviva y Fígaro son dos figuras de una dimensión desacostumbrada, y aún más Susana, que en el aria del cuarto acto se eleva tan por encima de la soubrette cuya apariencia toma, que se hace difícil reconocerla como tal. Cherubino, del que se ha dicho que es un don Juan adolescente, hace exhibición de sus sentimientos, mientras los demás expresan los suyos de forma más contenida, y más que ninguno la Condesa, personaje de rango espiritual superior, más noble que la imaginada por Beaumarchais, y que, por sí sola, haría de esta ópera un género de espectáculo siempre vivo. La orquesta aquí no es vestidura ni ornamento, no es parte del escenario, sino de los mismos personajes, porque, como dice Wagner, todos los instrumentos tienen «el inquieto aliento de la voz humana»».*¹⁴

Otro cambio interesante es la supresión del personaje Don Guzmán Cara de pato, hombre de justicia, por el de Don Curzio. El cambio deja entrever un abandono de la imagen caricaturizada de la justicia que tenía el personaje de Beaumarchais, que era tartamudo y ridículo. En la ópera, Don Curzio obedece a las órdenes de Almaviva pero sin la carga pintoresca que le atribuye el escritor francés.

El emperador José II acepta la representación de la ópera basada en el texto francés siempre y cuando la crítica del texto original sea disminuida, atenuada y no afectara la decencia. Y este detalle se comprueba en la ópera: la imagen del conde tiene un cariz negativo y crítico pero se equilibra con la dulce caracterización de la condesa Rosina, quien sufre en silencio las infidelidades de su esposo y el olvido del amor que se habían tenido. El aria que abre el segundo acto de la ópera lo demuestra. Esta aria es sublime. Poco tiene de comedia. Manifiesta la angustia y el amor escondidos en el corazón de la condesa, conciente de las infidelidades de Almaviva.

Podríamos contraponer las dos escenas en que dos personajes descubren los planes amorosos del Conde: Fígaro y la condesa.

Cuando Fígaro toma conciencia de la actitud del conde, canta *“Se vuol ballare”*, aria pícaro y juguetona, a través de la cual trasluce su espíritu de venganza y su ingenio. Va a hacer bailar al conde al son de su plan de enredos para revelar las intenciones ocultas de su *“padrone”*. Además se observa musicalmente otro estilo cuando la voz de quien la canta encarna a un noble. El aria de la condesa es un estilo más solemne, más melancólico, más sublime. Lo mismo que el del conde *“Contessa, perdono!”*.

Este estilo que encarna las voces de los personajes nobles y aristocráticos, se contrapone como ya anticipamos, a las arias de Fígaro y de Susana que guardan un tono más jocoso y pícaro, con ritmos más dinámicos y graciosos. Es la misma contraposición que descubrimos entre la pareja de Papageno y Papagena y la de Pamina y Tamino, personajes de *La flauta mágica*. Igualmente los dos estilos alcanzan altura musical pero por diversos caminos.

Desde el punto de vista léxico, el lenguaje de la pareja conformada por Susana y Figaro, está cargada de diminutivos de carácter coloquial que hacen más dinámico y lúdico al texto. Por ejemplo, encontramos *“cappellino, Susanetta, adoncino, contessina, giovinastro, poveretto, pennacchini, tenerella”*, etc.

¹⁴ <http://javierclassic.blogspot.com/2010/10/obertura-de-las-bodas-de-figaro-mozart.html>.

6- Dos versiones operísticas

Muchas son las versiones de *Las bodas de Figaro*. Vamos a circunscribirnos simplemente a dos: La versión de la *Wiener Philharmoniker* dirigida por Karl Böhm y puesta en escena y dirigida la versión fílmica por Jean Pierre Ponnelle , realizada en el año 1976/77, y la versión inglesa dirigida por John Eliot Gardiner, interpretado por *The Monteverde choir* y *The English Baroque Soloists*, en 1994.

Musicalmente ambas versiones mantienen el mismo nivel de calidad, con otras interpretaciones (la versión inglesa por ejemplo mantiene mayor rapidez en la interpretación de la partitura). Sin embargo, las diferencias más notorias se observan en la escenografía y puesta en escena. Tomemos por ejemplo el primer acto de la ópera.

La versión de Böhm está mejor preparada escénicamente y la actuación de los solistas es impecable: al llevarla a escena como film cinematográfico, la actuación se realiza en un verdadero dormitorio con cama, muebles, un pasillo que lleva a las habitaciones de los condes y desde donde Fígaro canta “*Se a caso Madama / la notte ti chiama*”. Se guarda el estilo propio de la época con una ambientación de estilo español. En cuanto a la actuación teatral de los solistas, más allá de la versión musical, en la representación austriaca observamos toda la picardía propia del personaje de Fígaro y el de Susana. Los primeros planos muestran los gestos y las facciones con toda nitidez. La juguetona seducción y la picardía de Fígaro al abrazar a su prometida da color y alegría propia del próximo casamiento. También utilizan un retrato del Conde para hablar de los planes de seducción que éste tiene para con Susana, recurso muy gráfico y simpático. Lo mismo ocurre en el segundo acto con Kiri te Kanawa, la reconocida soprano que en esta versión cumple con el rol de la Condesa: su actuación se podría resumir en dos sentimientos: pacífica dulzura y triste amor. El Conde a su vez se muestra seductor pero siempre mostrando una línea de decoro en sus demostraciones amorosas hacia Susana.

Es muy diversa la visión que el espectador experimenta con la puesta en escena inglesa. Sólo un sillón de estilo francés permanece en el centro del escenario rodeado de un decorado parcial que simulan las paredes de una habitación pero cuyas ventanas no son del estilo de la época sino más modernas. La falta de muebles impide a los solistas moverse con más soltura. Estos están maquillados de manera poco natural, y están menos sueltos que en la versión de Böhm. Después de ver ésta, la puesta en escena inglesa nos resulta pobre e incompleta. La presencia del Conde se corporiza en un bastón de mando, que no tiene la fuerza del retrato con sonrisa irónica y desdeñosa del conde. Querubino se esconde en el sillón, detrás primeramente, arriba después. Pero el desenvolvimiento en escena es reducido. Por otra parte, la seducción del conde hacia Susana es más atrevida y audaz, innecesaria para el espectador al compararla con la versión austriaca antes analizada.

Las dos versiones ejecutan la música de Mozart con calidad y altura. Sin embargo, la puesta en escena es muy superior en la versión de Viena. Para el espectador, un despliegue escénico y representativo de este nivel, ayuda a percibir la obra mozartiana con mayor profundidad y despierta el placer por la música aprovechando todo el marco pintoresco y captando más hondamente el espíritu de la obra.

7- Conclusión

La obra de Da Ponte-Mozart tomó el argumento de Beaumarchais y logró llevarlo a una altura mucho más sublime y acabada. Esta “*opera buffa in quattro atti*”, logró elevar la historia de Beaumarchais a través del lenguaje musical llegando metafóricamente hablando, a tocar el cielo.

8- **Bibliografía**

- Corneille, (1980). *El Cid. Nicomedes*. Colección Austral. Espasa Calpe: Madrid.
- Da Ponte, Lorenzo. (1966) *Don Giovanni*. Ricordi : Buenos Aires:
- Gaillard, Pol. (1985) L'analyse de l'oeuvre (En *Beaumarchais. Le mariage de Figaro*. Bordas, Paris.
- Gonzalez Porto-Bompiani. 1963. *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Montaner y Simón.
- Hildesheimer, Wolfgang. 2005. *Mozart*. Ediciones Destino, Barcelona.
- Lafarga.Francisco. 1994. *El teatro*. En *Historia de la Literatura Francesa*. (Coord. Javier Del Prado). Ediciones Cátedra, Madrid.
- Martín López, Carolina, (2007) La trilogía Da Ponte – Mozart. Fundación José Manuel Lara. Sevilla.
- De Lucas, Javier. *Obertura de Las bodas de Figaro*. (En <http://javierclassic.blogspot.com/2010/10/obertura-de-las-bodas-de-figaro-mozart.html>)

**“LOS CAMINOS
DE LA BELLEZA
EN LA OBRA
DE LEOPOLDO
MARECHAL**

**POR LA PROFESORA
AMELIA URRUTIBEHEITY**

Los caminos de la belleza en la obra de Leopoldo Marechal

Por Amelia Urrutibeheity

Leopoldo Marechal representa en la continuidad de las doctrinas lumínicas – que tienen añeja prosapia en la Grecia de Platón– en nuestra re-verberada tierra americana. Esas doctrinas estéticas buscan en la luz el símbolo de un esclarecimiento sapiencial que viene de Dios. El alma necesita de esa luz para no perderse y llegar al fin a consustanciarse con el sol constituye la fuente de toda verdad y sabiduría.

Resulta interesante que un poeta vanguardista, atento a las más osadas innovaciones de carácter formal, se inserte en una línea de tradición clásico-cristiana en lo que hace a su filosofía del arte.

En efecto: Emilio Pettoruti en su libro *Un pin-tor ante el espejo*, dice que en lo tocante a las luchas que vivió en la Argentina para imponer nuevas concepciones es-téticas, estuvo acompañado por numerosos escritores del grupo “martinferrista”, entre los cuales cita a Leopoldo Marechal. No obstante constituir un grupo que se quiso “antitradicionalista”, lo cierto es que Martín Fierro fue un campo abierto “a los hombres que tenían alguna inquietud en el pecho” como bien lo señala Pettoruti. Y esa inquietud, vertida en odres nuevos, fue la pulsión de la belleza que pugnaba por hallar nuevas formas y que venía de la vieja Europa sin abdicar de añejas herencias de la tradición.

LA BÚSQUEDA DE LA LUZ

El itinerario de Marechal nos enseña que mucho hay todavía por rescatar del inconsciente del hombre rioplatense. A pesar de adscribirse a vanguardias en las que la **pérdida del centro** supone una conmoción profunda en el orden espiritual y un síntoma dramático de la atomización y el vituperio de la verdad, Marechal, sin embargo conservó, aún en su postura revolucionaria, una clara conciencia de que el hombre sólo encontrará la felicidad recuperando el centro perdido.

A fines del siglo XVIII se había operado esta conversión hacia el “antihumanismo” caracterizada por un abandono de lo sacro y una marcada predilección por el primitivismo y la mortecinidad. El hombre dejó de indagar la luz y se perdió en la niebla. Abandonó la ascensión y se sumergió en regiones caóticas e inferiores. Eso es fácil advertirlo en muchos escritores y plásticos

modernos para quienes lo muerto pasa a un primer plano y se convierte en una realidad tanto o más digna que la verdadera. Ello sucede con algunos cuentos de Rulfo o tantos cuadros de Picasso o de Max Ernst.

VANGUARDIAS Y VALORES

En Marechal sin embargo, hallamos una jubilosa vocación por la vida y la luz. Es que el hombre pertenece por su esencia a la esfera de la naturaleza orgánica y del mundo espiritual. Casi no participa de lo inorgánico. Ello corresponde a un mundo esencialmente inhumano. Y un desplazamiento del centro de gravedad del hombre hacia esa dimensión significa, sin lugar a dudas, la más flagrante **deshumanización**.

En eso andaban las vanguardias europeas cuando los “martinfierristas” se adscribieron a sus propuestas. Pero el caso de Marechal, como el de tantos artistas y escritores, muestra bien a las claras la subsistencia de un ancestro occidental, todavía firme y vigoroso. Mientras Aragón vociferaba: “Nuestros héroes son Violette Nozière, los parricidas, el delincuente anónimo contra el derecho constituido, el criminal consciente y refinado”, nuestro poeta cantaba a la patria y elogiaba el gaucho de esta forma:

“Hombres sin ciencia, mas escrito/ de la cabeza hasta los pies con leyes/ y números a modo/ de un barro fiel...”

Y mientras en el **Manifest “Aufeu”** los surrealistas franceses blasfemaban: “...el infinito gusanero del cristianismo debe ser aniquilado... barrer a Dios de la faz de la tierra...”, también Marechal hacía gala de amorosa fe:

“Al inmóvil y al nunca movable y al Moviente/ le sean tributados/ toda canción de viaje, / todo giro de danza. / En la región del hombre me pusiste / y en el año del hierro. / Con talones de plata fui buscando / Tu yacimiento de oro en laberinto. / Y puesto en las fronteras de mi ser con el Tuyo, / no mato ya terneras de oblación / ni dedico las uvas de mi parra, / ni quemó en las alturas especiosas resinas. / Hoy me ofrezco a Tu arte / donde se acaba el mío”.

El eterno femenino tiene cuidadoso albergue en su pasión caballeresca. Mientras los talentos europeos se inspiraban por lo general en los burdeles y enfrentaban la muerte locos y sifilíticos, la canción del poeta se levanta diáfana de claridad:

“Elbiamor, no me opongo si quieres imitar/ esas nobles tendencias del alma eternizante. / Pero sea con una condición: / en ese mismo anhelo de eternizar las cosas / has de ver el indicio y hasta la vocación / de tu más segura eternidad. / Porque un sabor eterno se nos ha prometido, / y el alma lo recuerda”.

ASCENCIONALIDAD Y TRADICIÓN

Marechal fue un buscador de esencias. Frente a los vientos del siglo que preconizaban la existencia, se definió como un poeta esencialista. Ello está ligado a su conversión al catolicismo que resultó de una profunda crisis espiritual a principios de la década del treinta. Aunque más tarde se apartó del pensamiento tradicional católico, conservó siempre su convicción esencialista y una profunda disposición ascensional.

Este concepto de ascensionalidad está ligado a todo itinerario salvífico. El camino hacia lo absoluto implica el movimiento del alma hasta lo más noble y elevado. Ese ha sido justamente el camino seguido por Paltón en sus doctrinas estéticas y ese también el sendero cristiano de la perfección

Adán Buenosayres aspira a esa escala salvadora que habrá de conducirlo hasta el sol (preciado símbolo del resplandor de Dios) tan apetecido por los platónicos:

“Vuelto el semblante a la esfera de la luz, Adán sintió que se desvanecían en su ser los viejos cuidados, las esperanzas nuevas, los metafísicos terrores, las penurias de su memoria, todos los rasgos íntimos, en fin, que constituían la inalienable, la dolorosa, la sempiterna cara de su alma: se desvanecían para dar sitio a la caliente felicidad que bajaba de lo alto; y eso también era vivir en Otro por la vida del otro y la muerte de sí mismo”.

Cuando Platón se preguntaba por aquella culpa ancestral que había conminado al hombre al dolor, la enfermedad, la vejez y la muerte, estaba haciendo referencia de manera intuitiva, al pecado original. Es que tanto para él como para todos los continuadores de las doctrinas lumínicas, el alma inmortal, tocada de divinidad, se vio sometida a los avatares de la existencia mundana. Y sucedió que apartada del sol, muchas veces careció de fuerzas como para retornar al origen y entonces conoció el peligro de disgregarse en la atomizada multiplicidad. Porque mientras el alma por la participación, vuelve en un impulso ascensional hasta la unidad, no existe riesgo de aniquilamiento. Pero si errando en el salto hacia lo absoluto, no logra reunirse con Dios, entonces adviene la dispersión y el individualismo claudicante. El retorno a las primitivas doctrinas unitivas de la metafísica, que llegan al Uno por la participación, es para Marechal la única forma de prevenirnos contra el peligro:

“Tal hace la Creación: despedaza y devora luego a los andantes que no resuelven su enigma: los **despedaza** en la multiplicidad de sus amores; y los **devora**, porque amar es incorporarse a la forma de lo que se ama. Pero el héroe tebano mató a la Esfinge. ¿Cómo? Resolviendo su enigma. ¿Será necesario imitar a Edipo? “A fuerza de imitar las cosas creadas –dijo Agustín– el hombre se hace

esclavo de las cosas, y esa esclavitud le impide **juzgarlas**". Y con esta cita doy fin a mi des-censo".

Después de rechazar la apariencia engañosa de las criaturas y superar el peligro de detenerse en ellas como si fuesen el final del viaje, Marechal nos habla de los preparativos del ascenso.

CAMINOS DE LA BELLEZA

La poesía y el amor orientan al hombre hacia el Bien Supremo. Al igual que en Dante Alighieri, a la mujer le cabe una mediación muy importante: ella es puente entre la tierra y el cielo. La búsqueda del destino superior del alma, tan bellamente plasmada en el mito griego de Psiqué, constituye la cuestión fundamental del Descenso y Ascenso del alma por la belleza. ¿Y resulta fácil para esta búsqueda? Escuchemos al poeta:

"A decir verdad, no sé yo si es fácil de alcanzar ni tampoco difícil. A decir verdad, no sé yo si es fácil o difícil, pues en este punto se acaba mi **ciencia**, tal como se acabó en el alma de nuestro héroe la posibilidad del arte humano. En adelante, la **ciencia** deberá ceder su lugar a la **paciencia**, y el 'arte humano' cesar en sus operaciones para ofrecer-se a las operaciones del 'arte divino'. Te diré, con todo, que para llegar al centro y convertirse al Amado Infinito, el alma deberá sentir necesariamente la 'fuerza de atracción' del Amado; y que si el alma es **atraída**, es porque de alguna manera se hizo **atrayente** a los ojos del Hermoso Primero".

Esa luminosa búsqueda, es una epopeya del espíritu, con sabrosa tradición mediterránea. En sus meditaciones, Marechal pensó fundamentalmente en los artistas, en "los que trabajan con la hermosura como el fuego" y que deben aprender a jugar con el fúlgido elemento sin quemarse. También obedeciendo a Platón, el poeta nos precisa que esa búsqueda ha de resultar eminentemente erótica. Los que están incapacitados para una gran pasión, no deben ilusionarse con el ascenso. Hay que vivir amorosamente para morir con plenitud. "No hay arte de amar que no sea arte de morir" dirá Marechal condensando en esta sentencia toda su doctrina estética. El movimiento hacia las cosas implica de suyo un acto de amor y el propósito consiste en la felicidad que ha de traerle al ser enamorado esa posesión. Ha de cuidarse mucho el alma de no poner su énfasis en las cosas finitas, pues ya vimos que entonces conocerá la desilusión y la tristeza. De una criatura va el alma a otra criatura sumándose al primer desengaño muchos desengaños sucesivos. Pero cuando está llamada, encuentra finalmente el Bien Supremo y se regocija en la "uni-dad".

Muchos cuentos de hadas nos relatan precisamente el riesgo del ascenso. Como en aquel cuento del joven que quería alcanzar el pájaro de oro y debía avanzar sin responder a los improperios que proferían las piedras del camino.

Ulises escapó a la tentación del llamado de las sirenas atado al mástil de la embarcación. Loreley encantaba a los navegantes con seductores artilugios. A veces es necesario ayudar a nuestros compañeros de ruta cuando la seducción se torna muy riesgosa. Ulises no vaciló en tapar con cera los oídos de sus tripulantes para que no los perdiera el canto maravilloso. Sin embargo, varias veces en su peregrinaje mítico, sucumbió provisionalmente a su fascinación. Cayó en el “descenso” del engaño mundano con Circe pero supo escapar de su hermosura mentirosa y cumplió jubilosamente con su destino, demostrando que el hombre de ingenio es capaz de tales proezas.

En el itinerario de Marechal el hombre también debe sujetarse a un mástil para que no lo arrebatan las voces engañosas: ese mástil es la Cruz de Cristo que nos proyecta hacia la “unidad” abarcando en su horizontalidad la amplitud de la “buena nueva”, y en su verticalidad, la exaltación ascensional del misterio.

BELLEZA Y FELICIDAD

Apenas si hemos esbozado uno de los temas que apasionaron a Marechal. En la última parte del Descenso el poeta recorre el mismo camino que históricamente cumpliera Occidente, camino que consiste en la persecución de la belleza desde Ulises y Psiqué, y que culmina en la sublimidad de la Cruz, que supone la más alta delectación.

El hombre que sabe itinerar por los caminos de la belleza, logra por fin la verdadera felicidad. La ciencia de lo bello deviene en ciencia de la felicidad. Por el contrario, las almas degradadas por la multiplicación y el prosaísmo, no pueden ser dichosas. Se evidencia también una muy antigua vecindad entre la ética y la estética. De esta suerte, sólo nos cabe para la redención luminosa del alma la eliminación de los escollos que entorpecen el itinerario. Recién entonces lograremos una perspectiva segura en nuestro peregrinaje hacia la Unidad. Y es necesario desandar camino. Despejar el horizonte de falsas apariencias. Retomar aquella ruta arcaica que condujo a muchos hombres por senderos coloridos y espléndidos. No por arcaica esa vía va a resultar menos apasionante para los hombres de nuestro tiempo.

NAVEGA MAR ADENTRO



*con amplitud de
horizonte*

*hacia la
profundidad*

de la dignidad humana

Publicación periódica del
Instituto Superior del Profesorado
JUAN N. TERRERO

SOBRE LA REVISTA

SOBRE LA REVISTA

Pautas para la presentación de colaboraciones

Planilla para la evaluación de artículos.

FORMATO PARA LOS ARTÍCULOS

Título: (ARIAL 20 negrita, centrado)

Nombre de Autor/es: (ARIAL 14 negrita justificado a la derecha)
Institución/es: (ARIAL 12 normal, justificado a la derecha)

RESUMEN:

Resumen del artículo en 10 ó 15 líneas. (ARIAL 11, NORMAL, justificación completa).

Contenido del Artículo (Títulos y subtítulos en ARIAL 11, NEGRITA, justificación izquierda)

Desarrollo del contenido (ARIAL 11, NORMAL, justificación completa)
Interlineado 1,5.

Se sugiere el señalamiento de las secciones de texto que se consideren relevantes (con NEGRITA o CURSIVA) en tanto éstos podrán destacarse en el momento de edición.

Notas (ARIAL 11, NEGRITA, justificación izquierda)

Desarrollo de las notas (ARIAL 11, NORMAL, justificación completa)
Es deseable que no sean muy extensas (no superen los 1.500 caracteres) y se ubiquen al final de cada trabajo por orden de aparición.

Bibliografía (ARIAL 14, NEGRITA, justificación izquierda)

En orden alfabético y, en lo posible, que no ocupe más de una página tamaño A4. En formato (ARIAL 11, NORMAL, justificación completa)

Datos del autor/a/es/as (ARIAL 14, NEGRITA, justificación izquierda)

Referencias de los autores en una extensión máxima de 6 líneas por autor (ARIAL 11, NORMAL, justificación completa)

- Las ideas presentadas son nuevas e interesantes y pueden ofrecer un nuevo enfoque al tratamiento de un tema.
- La interpretación que se hace del material teórico es original y aporta a la interrelación de ideas y construcción de marcos teóricos más amplios sobre un tema.
- Se apoya en fuentes teóricas de reconocido valor científico y/o social.
- Presenta una metodología y diseño de investigación adecuados.
- Describe en forma suficiente el método y procedimiento para que otros investigadores puedan replicarlos.
- Los resultados presentados son generalizables.
- Abre nuevos interrogantes para la investigación.

Otros: _____

VALORACIÓN GLOBAL

Usted aconsejaría:

- Rechazar el artículo Publicarlo sin revisión
- Publicarlo sólo después de revisiones mayores, como:

- Publicarlo después de revisiones estilísticas o textuales, como:

Agradecemos sus valoraciones

Planilla para la evaluación de artículos

Los artículos que se reciben para publicar ingresan en un sistema de arbitraje por pares. A los evaluadores se les entrega el artículo *sin el nombre del autor*, y la siguiente planilla de evaluación.

Nombre del artículo: _____

Nombre del evaluador: _____

PRESENTACIÓN Y ESTILO

Respecto a su **presentación y estilo**, ¿Cómo calificaría al artículo en los siguientes criterios?

- ¿Considera que el **título** y el **resumen** anticipan bien su contenido?

SI NO

Sugerencias para el autor sobre este criterio:

- ¿Considera que los **gráficos, fotos, cuadros destacados**, etc. son relevantes para la comprensión del tema?

SI NO

Sugerencias para el autor sobre este criterio:

- ¿Considera que el artículo presenta **claridad expositiva**?

SI NO

Sugerencias para el autor sobre este criterio:

CONTENIDO

Respecto a su **contenido**, ¿Cómo lo calificaría en los siguientes criterios?

Validez de los **datos**

Regular Bueno Muy bueno

Sugerencias para el autor:

Calidad de la **argumentación**

Regular Bueno Muy bueno

Sugerencias para el autor:

Relevancia para la **discusión** en su área de especialización

Regular Bueno Muy bueno

Sugerencias para el autor:

Originalidad e innovación

Regular Bueno Muy bueno

Sugerencias para el autor:

Adecuación de la **bibliografía**

Regular Bueno Muy bueno

Sugerencias para el autor:

APORTACIONES DEL ARTÍCULO

A su criterio, ¿Cuáles son las mayores **aportaciones** de este artículo?

- El tema es muy relevante para este contexto histórico y geográfico particular.
- Aporta resultados de gran importancia teórica.
- Aporta resultados de gran aplicación práctica.
- Aporta perspectivas, metodologías, actividades de valor para la implementación en el aula.

Revista
DUC IN ALTUM

Instituto Superior del Profesorado
JUAN N. TERRERO
DIPREGEP N° 4039