

Arquitectura y música

Héctor Velarde

Entre nosotros hay la mala costumbre de tomar la arquitectura como un arte a menos y a medias, indirecto y esclavo sumiso de lo útil. Muchas personas confunden despectivamente arquitectura con ingeniería de aficionados y no son pocas las que creen que la arquitectura es sinónimo de adorno suelto, de cosa superflua y falta de significado digno para la gente sería que desee, ante todo, solidez, comodidad y renta.

¿Y si les dijéramos a esas personas que la arquitectura no es nada de lo que ellas piensan sino música, simple música?

¿Qué dirían?

Que digan lo que quieran. Lo que nos interesa es que lo sepan. Que estén seguros de que si un arquitecto les hace una casa, ésta no solamente será sólida, cómoda y lucrativa, sino que tendrán música.

Nadie puede negarle a los arquitectos el derecho a esta propaganda sutil y bienhechora. Sólo los músicos serían capaces de oponerse.

Podríamos principiar en forma decisiva y violenta probando que desde la más remota antigüedad la música se consideraba y era como el alma de la arquitectura. Bastaría con recordar que los muros de Tebas se levantaron al compás de la lira de Amfión y que los de Jericó fueron derrumbados a fuerza de música... Podríamos comenzar, en forma más suave, diciendo que cuando se ve y se oye con el espíritu,

la música parece resolverse en una arquitectura etérea y la arquitectura parece cuajarse en una música eterna. Pero no conviene ni uno ni otro sistema.

Hagamos mejor una clasificación sobre las analogías de la arquitectura y de la música. Es más discreto. La existencia de esas analogías y la posibilidad de clasificarlas es ya una prueba suave y profunda de que la verdad planea sobre nosotros.

Primero, consideremos las analogías de orden estético.

Segundo, las de orden científico.

Tercero, las de orden histórico.

Esta clasificación, como se comprende, no tiene nada de absoluta (además ninguna clasificación es absoluta), pero si son posibles, resultan casi siempre útiles; la nuestra, en todo caso, nos abre un camino que seguiremos con prudencia, ayudados por la arquitectura y perdonados por la música.

Veamos las analogías de orden estético.

La primera analogía que se presenta es la de origen, a pesar de todo lo que se ha dicho en contra. Muchos filósofos han clasificado la arquitectura como un arte inferior, por considerarla salida de la choza, de la utilidad, afirmando que no es un arte libre porque depende de una necesidad material. Ni Platón ni sus discípulos pensaron seguramente en forma tan rotunda, pero ya Aristóteles y sobre todo los grandes filósofos modernos, como Kant y Schopenhauer, manifiestan que la arquitectura nace y depende de la vivienda, de lo útil. Mientras tanto antiguos y modernos no dudan sobre el origen límpido y libre de la música.

Nosotros sostenemos, y no aisladamente, porque entre muchos nos acompaña Pitágoras, por ejemplo, que la arquitectura tiene un origen tan independiente y puro como la música.

En arquitectura se trata sencillamente de hacer arte, de crear belleza con formas espaciales, justamente puras, libres, abstractas, que no tengan nada que ver con las formas usuales de la naturaleza aparente ni con las formas representativas del hombre expresadas en la escultura o en la pintura. Estas características de formas nada más que espaciales, están ya indicando la analogía profunda con las que se realizan en el Tiempo para crear la música. Luego, ¿cuáles son las únicas formas

espaciales que pueden estar fuera de la representación del hombre y de la naturaleza aparente, es decir, las formas conceptuales por excelencia? Son las formas constructivas, estructurales. La arquitectura actúa con esas formas; ese es su material artístico, del mismo modo que la música actúa con sus formas sonoras que deben ser igualmente constructivas para que sean musicales... Ahora bien, aunque el primer material que haya encontrado el hombre para hacer arquitectura, para definirla, para crear arte puro, sea la construcción problemática de su choza, esto no tiene nada que ver con el pretendido sentido utilitario de la arquitectura. El hombre, para hacer música, no encontró seguramente, al principio, sino su voz, que le era muy útil, que debió ser muy tosca y que fue tan necesaria para la música como lo fue la choza para la arquitectura. Y si la música se ha independizado de la voz, la arquitectura también se ha independizado de la choza. Nosotros no vemos qué hay de común entre la utilidad de una vivienda humana y los magníficos trilitos de Bretaña, las pirámides de Egipto, los templos griegos, las catedrales góticas, los mausoleos, los arcos de triunfo y los monumentos conmemorativos en general. Sin embargo, allí está la arquitectura a solas, como está la música a solas en las grandes sinfonías...

Ambas, como artes abstractas, producen impresiones similares, sugieren, transportan, hacen soñar en lo eterno, en lo infinito y si les falta expresión directa, les sobra profundidad de concepto. Ambas envuelven al hombre y al mundo en una sola armonía.

Hay otra analogía de origen y de esencia.

Se cree generalmente que el concepto de la forma artística se produce independientemente de su realización. La materialización de la idea estética se hace después en cualquier material. Aquí vienen las envolturas de Platón, los fines útiles de Kant y las voluntades de Wolfflin. La materia debe ceder de todas maneras al impulso creador, al empuje espiritual o necesario de la imagen soñada. Esto está muy bien y se justifica en gran parte cuando se trata de conceptos no puramente estructurales como son los escultóricos o pictóricos, pero las cosas cambian en la arquitectura que es toda hecha de formas estructurales. Aquí nos parece que la idea estética implica ya el material en que debe ser resuelta; aún más, creemos que ese material es parte íntima de la inspiración que hace surgir la imagen. En arquitectura, el concepto

aparece ya cristalizado en piedra, en ladrillo o en concreto armado, y eso justamente es lo que da ritmo espacial a esos conceptos y lo que los diferencia. Este mismo fenómeno en el proceso de la creación estética surge seguramente cuando el artista siente en su alma el desarrollo de un edificio musical; el compositor debe oír su música interior ya realizada en cuerdas, en instrumentos de viento o en el teclado del piano. Las posibilidades físicas están latentes en la inspiración del músico. No es posible, por ejemplo, sentir, imaginar una melodía para violines y realizarla luego con trompetas o concebir una marcha grandiosa y hacerla tocar con cuatro flautas. Eso es lo mismo que pensar en una torre de cemento armado y pretender realizarla en adobe. No hay posibilidad material de hacerlo, por más voluntad que haya. En escultura, en pintura, en canto, en danza, puede el hombre tener un sueño cualquiera e imponérselo más o menos bien a la materia, pero en arquitectura y en música ese sueño no se realiza si no está ya hecho de la materia que le es propia. De allí que las armonías estructurales de la arquitectura y de la música tengan la virtud de unificar al hombre con la naturaleza en una comisión de orden universal.

Parker en su *Análisis del arte*, dice que la arquitectura expresa por medio del Espacio lo que la música expresa por medio del Tiempo: estados del alma, alegría, tristeza, gravedad, fuerza, todo provocado nada más que por sonidos o líneas que se suceden. Los sonidos se convierten en imágenes y las líneas en música.

La música invade el espacio como la arquitectura retiene, absorbe al tiempo. La arquitectura inicia ritmos, movimientos, ciclos de duración, de música. La música inicia ritmos, movimientos, ciclos de extensión, de arquitectura.

Al contemplar un templo, un palacio, un hermoso edificio, sentimos una música cautiva, constante, pura, que principia en cualquier parte, continúa, termina y principia de nuevo conforme recorremos la obra con la vista. Cuando oímos una sinfonía, sentimos una arquitectura que se oye, imaginamos un edificio maravilloso que no tiene lugar sino momento, presenciamos un milagro de realidad y de luz.

La arquitectura es geoméricamente espacial, pero espiritualmente, es decir, como existe, la arquitectura es musical. Las obras arquitectónicas aparecen como altos, como instantes, como duraciones mínimas

de música eterna. La arquitectura emana del silencio creador, transporta nuestras almas y se fija como estrella vibrante... La arquitectura no espera sino que la contemplan para dejar oír su canto. Recorrer una obra hermosa con la mirada y con los pasos, seguir el movimiento de sus salientes, entrantes, vanos y molduraciones, pasear interiormente sus patios, galerías y salones, es ir sintiendo el desarrollo de una música infinita...

La arquitectura y la música llegan igualmente a confundirse en un mismo fin emotivo siguiendo otro camino; es el que nos sugiere Elie Faure con su bella idea sobre la evolución de la individualidad humana con relación al arte. Elie Faure declara, después de observar el desarrollo artístico en diferentes ciclos de la historia, que la arquitectura surge primero simbolizando en su cristalización al grupo humano, sin individualismos, compacto, ordenado y unido por una misma vida y un mismo ritmo. La arquitectura traduce la estructura, el organismo y la unidad de ese grupo. Luego, aparece la escultura, que en sus relieves expresa el individualismo cuando se destaca del grupo y se desprende de él en la estatuaria completa. Después, viene la pintura que ilumina el individualismo con la luz de la personalidad y de la independencia. Por último, la música deja sentir su plenitud cuando el individualismo llega al aislamiento y a la soledad. Su voz se oye entonces como un llamamiento al grupo inicial, lo evoca y funde su espíritu nuevamente en la arquitectura básica y primera para tomarla en música. El ciclo del movimiento estético en la historia de un pueblo se cierra. Las formas equilibradas y puras de su arquitectura coinciden con las formas equilibradas y puras de su música a través del individualismo que asoma, se afirma, se ilusiona y canta.

Cuando la arquitectura está sola, estructural y orgánica, dominando y reteniendo en su seno a la escultura y a la pintura, es decir, al ritmo individualista humano, esa arquitectura tiene el desarrollo y la ascensión de la música. Así mismo, cuando la música se independiza, se establece y vuela fuera del ritmo sentimental humano de la voz y de la danza, la música se convierte en estructura neta, en construcción bella, en arquitectura.

Stravinsky en *Las crónicas sobre mi vida*, coincide con estos conceptos, diciendo:

"El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de construir un orden de cosas, comprendiendo, en primer término, un orden entre el hombre y el tiempo. Por consiguiente, para ser rechazado exige necesariamente una construcción.

Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo está dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa. Precisamente, este orden alcanzado produce en nosotros una emoción de un carácter muy especial que no tiene nada de común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe la comprendía bien cuando decía que la arquitectura es una música petrificada..."

Vemos, pues, que no exageramos al afirmar que cuando la música está por encima de las emociones corrientes que la ligan al sentimentalismo humano, la voz o la danza que retiene su vuelo, esa música se torna en arquitectura eterna. Del mismo modo, cuando la arquitectura se libera de la expresión humana que la diluye en los relieves de la escultura o en las figuraciones de la pintura, la arquitectura se levanta como un himno o se extiende en un ritmo infinito... La música del fuego, la música del agua, la música del viento, la música del alma, están fuera del ritmo humano. A ellas corresponde la arquitectura profunda de la naturaleza y del cielo. La arquitectura gótica y la arquitectura árabe son las que más se acercan a la musicalidad pura porque en ellas no hay la medida humana que impone. Son como dos inmensas ilusiones de agua y de fuego.

Veamos ahora algo más tangible: las analogías de armonía y de ritmo entre la arquitectura y la música.

Pitágoras da los principios numéricos de la armonía musical demostrando que las consonancias fundamentales dependen de la división exacta de la cuerda sonora en mitad, dos tercios y tres cuartos. Así se define en el sonido, la octava, la cuarta y la quinta, formándose la primera gama. Los griegos llamaban sintonía a esas consonancias básicas y aplicaban la misma palabra para definir la proporción arquitectónica... La maravillosa y simple relación musical de los cuatro primeros números por medio de divisiones espaciales en la cuerda

sonora, indicaba que las notas que creaban consonancias eran, en sus tonos, directamente proporcionales al largo de las divisiones correspondientes que producían esas notas en la cuerda sonora. Esta proporcionalidad entre la extensión y la música indicaba que la armonía parcial dependía igualmente de la relación simple y maravillosa de los cuatro primeros números y que, por consiguiente, la arquitectura y la música eran expresiones de un mismo ritmo.

Podríamos, pues, decir que la arquitectura nació de las cuerdas de una lira...

Era tan natural entre los griegos considerar la música y la arquitectura como artes similares que tenían las siguientes equivalencias: música correspondía a arquitectura; intervalo o acorde consonante o disonante de dos notas equivalía a la relación de dos líneas, superficies o volúmenes; acorde completo o combinación de tres o más notas equivalía a la proporción; la armonía musical equivalía a la simetría arquitectónica, al orden. En cuanto a la euritmia melódica, era del mismo orden que la euritmia arquitectónica.

No hace mucho que un ingeniero griego emprendió un trabajo de aplicación de estos hechos y conceptos con las columnas del Partenón. Demostró que sus distanciamientos y dimensiones eran proporcionales a la extensión de cuerdas sonoras, que haciéndolas vibrar en orden correspondiente al de las columnas producían una armonía musical. Esto equivale a decir que el Partenón era como una inmensa arpa de mármol que exhalaba música con tan sólo el contacto de la luz, del aire, de las tardes doradas de Atenas...

El arte de encadenar las notas o acordes sucesivos en una frase melódica es, por definición, la armonía de los sonidos. La analogía con la armonía arquitectónica es evidente, pues se logra por el encadenamiento, no puramente simultáneo como se cree con frecuencia, sino sucesivo de correspondencias y proporciones de líneas, superficies y volúmenes.

El problema de la armonía lo expuso Platón en forma definitiva.

Desde entonces sabemos que la armonía es la unificación de lo variado y la concordancia de lo discordante. Las armonías generales de consonancias sonoras, o de proporciones espaciales producen la euritmia perfecta que se percibe subjetivamente en la arquitectura de la

misma forma que en la música. Esto es lo que procura la música platónica de los volúmenes...

La solución de un acorde o de una proporción consiste en encontrar, entre los términos dados, uno o varios términos intermediarios que, con los términos iniciales, tengan una relación definida. Estos principios eternos de la armonía expuestos en la *República* y en el *Timeo* los generaliza con belleza el conde Chyka en su célebre obra *El número de oro*. Dice así:

"Intercalar el término medio en un silogismo, lanzar un puente entre dos islas del conocimiento, ligar por el relámpago de la metáfora dos imágenes aisladas, unir por la euritmia, que tiene por base la analogía de las formas, las superficies y los volúmenes arquitectónicos, son todas operaciones paralelas y similares a la creación de la armonía musical".

Pasemos a las analogías de ritmo.

El ritmo se define generalmente como la división de tiempos hecha por fenómenos sensibles en períodos cuyas duraciones totales son iguales entre ellos y que se repiten según una ley simple. Este concepto del ritmo puede traducirse al espacio directamente por medio de la noción psicológica de Bergson sobre el tiempo; las duraciones son *intervalos* de espacio y el ritmo nos parece como una sucesión de vacíos y de llenos en la extensión. También si recordamos a Pitágoras, es el número, sólo el número, el que da cuerpo al ritmo, a un mismo ritmo en música o en arquitectura. El ritmo se ordena, hilvana y corre en el número y por el número en su camino de vida y liberación. Entre el todo y cada elemento aparece el ritmo vibrante de sonoridad o de luz. El ritmo puro sólo está en las relaciones numéricas, escuetas, netas, de las formas de Tiempo y de Espacio, es decir, en la música y en la arquitectura.

Es la intensidad, la duración, la repetición o supresión del ritmo lo que produce las profundidades tanto sonoras como espaciales, los silencios de la extensión y los vacíos del tiempo, la superficialidad de un momento o el instante de una línea, la explosión musical o la brillantez resplandeciente de una estructura arquitectónica.

Ocho siglos después de Platón, San Agustín hablaba como un ateniense al decir que "la música es el arte de los movimientos armó-

nicos". ¡Qué traducción más directa, sencilla y plástica del ritmo del tiempo al ritmo del espacio!

El ritmo liga las formas semejantes que se aman y que están separadas por el silencio o por el vacío. Cuando hay silencio, el ritmo es musical. Cuando hay vacío, el ritmo es arquitectónico.

Paul Valéry, ante uno de estos vacíos, dice:

Esa luminosa rotura

Hace soñar a un alma que yo tuve

En su secreta arquitectura...

"El ritmo fecunda el mundo sonoro", pensaban los antiguos. Hubieran podido completar esa idea, y seguramente así lo pensaban, agregando que el ritmo fecunda también el mundo espacial. El ritmo lo fecunda todo. Produce el encanto y el éxtasis. La magia de ciertas músicas y de ciertas arquitecturas, como la árabe, de la que ya hemos hablado, se produce por la repetición sabia e infinita de un mismo ritmo.

El hombre se identifica con el ritmo. En este fenómeno reside casi toda la psicología arquitectónica de Wolfflin.

La identificación se hace de la siguiente manera: vemos formas u oímos ruidos que aparecen en intervalos más o menos regulares, entonces nosotros ordenamos esos intervalos, los dividimos en series de igual importancia; en una palabra, intervenimos con nuestro propio ritmo que termina repitiéndose en forma clara y perfecta con el ritmo inicial.

Los ritmos del canto y de la danza como los de la escultura y pintura, son de orden natural y humano. Los ritmos de la arquitectura y de la música son ritmos que salen y vuelven del silencio o del vacío aparente de las cosas. Envuelven el espíritu todo.

Wolfflin estudia la impresión rítmica de esfuerzo y de reposo que provocan las fórmulas sucesivas de la arquitectura y de la música. En arquitectura se oponen sentidos verticales y sentidos horizontales de estructura para formar el equilibrio; los verticales dan la impresión del esfuerzo y los horizontales la impresión del reposo. Esto equivale en música, y así lo sentimos, a los motivos lentos y graves que representan los sentidos horizontales, el reposo, y a los motivos vivos y agudos que representan los sentidos verticales, el esfuerzo. El hombre sigue estos

ritmos con su espíritu, embriagándose en el desarrollo de la euritmia... Platón, el eterno Platón, nos habla, nos cuenta, que las Musas nos dan la armonía no sólo como placer, sino como una aliada de nuestro espíritu, para que corrija y ponga orden a sus movimientos periódicos que se han desarreglado en nosotros. Igualmente el ritmo nos lo han dado con ese mismo fin. El ritmo es un compañero, un amigo del espíritu que armoniza nuestros movimientos y nos da medida, soltura y gracia. Los ritmos arquitectónicos, como los musicales, son pues aliados nuestros. Nosotros los seguimos hasta en nuestra marcha y respiración. No gustar de la música o de la arquitectura es como carecer de corrección interior. No sabemos qué filósofo griego decía que una persona que caminaba sin ritmo se encontraba en un estado inferior a algunos animales...

“Como el Gran Ordenador del *Timeo* (escribe nuevamente el conde Chyka), el arquitecto divide, junta y desarrolla el cortejo de sus formas, liga y armoniza sus proporciones, llena sus intervalos, y si, en un momento de pasión creadora su ritmo late al unísono de un ritmo superior, universal, eterno, habrá obtenido la gran consonancia, la sinfonía que hace vibrar los templos griegos y las catedrales góticas, hasta hacerlas cantar...”

Para completar estas analogías de ritmo debemos oponernos a la idea que tienen varios estetas sobre la naturaleza del ritmo musical y del ritmo arquitectónico. Se afirma que ambos ritmos son de naturaleza distinta. La diferencia estaría, sobre todo, en que el ritmo musical pasa, tiene un principio y un fin y no puede ser reversible; mientras que el ritmo arquitectónico queda dibujado, permanece estático, pudiéndose recorrer en ambos sentidos y siendo, por consiguiente, reversible.

Nosotros creemos que esta diferencia no se encuentra en el ritmo musical y arquitectónico precisamente, sino en esos ritmos con relación a nosotros, en nuestra manera de observarlos. Si bien es cierto que el ritmo musical pasa, es porque nosotros permanecemos fijos, estables, oyendo que pase ese ritmo que, además, podemos hacerlo pasar varias veces. Mientras que el ritmo arquitectónico se manifiesta, no de naturaleza distinta sino más bien en forma opuesta. Somos nosotros los que pasamos, los que corremos cuantas veces queramos el ritmo arquitectónico que permanece fijo, que está plasmado. Ambos ritmos actúan en el fondo del mismo modo, puesto que en este último caso existe también

duración, aunque sea mínima, para recorrer el ritmo arquitectónico que se desarrolla en una música casi instantánea. Ambos ritmos tienen por consiguiente un sentido bien determinado. Ciertamente es que podemos recorrer con la vista el ritmo arquitectónico en su sentido inverso, puesto que está plasmado, pero eso no quiere decir que el verdadero sentido de ese ritmo pueda ser invertido, revertible, en la arquitectura misma. Eso equivaldría a poner de cabeza una catedral gótica, por ejemplo, y así considerarla como ascendente y bella. Es tan absurdo como oír una música al revés.

Seguimos, pues, creyendo que el ritmo musical y arquitectónico si no tienen una misma naturaleza, por lo menos la tienen muy parecida.



Veamos ahora las analogías entre la arquitectura y la música que llamaremos de orden científico. Abordamos la segunda parte de nuestra clasificación. Se trata, sobre todo, de dividir estos conceptos en grupos para tener cierto método en nuestra exposición, pues, en el fondo, la ciencia apenas deja percibir su luz sobre estas cuestiones de estética. Siempre serán la armonía y el ritmo los que nos guiarán, pero a través de ciertas formas susceptibles de medida y ciertos fenómenos fisiológicos.

La experiencia indica que tanto en música como en arquitectura, la belleza está en la analogía de las formas. Toda la teoría de Thierson se basa sobre esta observación. En música son los motivos y temas análogos los que se repiten, se suceden, disminuyen, aumentan, se separan, se responden y se contrarrestan. En arquitectura este hecho se verifica igualmente; son también motivos y temas especiales que se repiten en diferentes planos, en perspectivas variadas, oponiéndose, continuándose, respondiéndose...

Servien dice: "En todas las partes del dominio musical los elementos se responden como imágenes. La música aparece cíclica, crea disimetrías, luego las reúne y encuentra el reposo. Una figura musical puede sufrir varias transformaciones sin que deje de ser reconocida por ella misma".

Servien estudia la homotecia de las formas musicales, sus trans-

formaciones proyectivas y las describe como equivalentes a las formas geométricas y análogas que crea la arquitectura.

Estos elementos y figuras musicales son los motivos y los temas.

La definición del motivo musical es la siguiente según Collaer: "Dos notas sucesivas, determinadas por su duración y altura, forman el más pequeño elemento que puede caracterizarse. Esta unidad es indivisible, si se divide desaparece. Este elemento de melodía musical es el motivo, en el mismo sentido en que se dice un motivo decorativo arquitectónico. El motivo musical se compone siempre de un número reducido de notas. Por la repetición o simetría con que aparece constituye la base para el desarrollo formal de la obra musical".

Como veremos, no puede haber nada más similar a los motivos que constituyen el desarrollo de la obra arquitectónica. Pongamos como ejemplo la superposición ordenada y ascendente en el estilo gótico del motivo ojival, determinado sólo por dos segmentos de círculo que se encuentran en ángulo agudo, con peralte constante e indivisible en su estructura.

Consideremos ahora la definición del tema musical por el mismo Collaer: "Este, es engendrado generalmente por muchas repeticiones de un mismo motivo, por yuxtaposición, simetría y contraste de esos mismos motivos. El tema presenta un sentido general, susceptible de varias interpretaciones. De aquí que el tema se acomode a la superposición de otra figura melódica. Esta simultaneidad es característica de la música contrapuntística. No solamente el tema es iluminado de diferentes maneras por el tema contrario, sino que se presta fácilmente a deformaciones".

Esta definición del tema musical puede ser la misma para el tema arquitectónico. Observemos, por ejemplo el templo de Afaia en Egina, que es uno de los más armoniosos. Tenemos dos temas principales y opuestos. El de las columnas y el de los arquitrabes. El tema vertical y horizontal. El tema de las seis columnas y de sus cinco espaciamentos se repite en once triglifos del friso, que a su vez, se repiten transformados en los once dioses del frontón. El tema opuesto interviene sucesivamente en el estilóbato o base general, en los capiteles, en los arquitrabes, en la cornisa y en el cimacio del frontón que corona y cierra la armonía.

Faure en su obra *Arquitectura-Música*, establece un sistema racio-

nal de proporciones con relación al tiempo y al espacio que contribuye a darle más luz a estas analogías.

Goller contribuye así mismo a completar estos estudios con sus teorías de las "hileras". Dice que las hileras están formadas por "partículas de tiempo" y que, estéticamente, el espacio no existe en arquitectura sino el tiempo que se toma en recorrer sus líneas.

Borissavlievitch en su obra *Teorías de la arquitectura* le da la razón a Goller con una simple experiencia: "Si a una recta la dividimos matemáticamente en dos partes iguales, esas dos partes las veremos efectivamente iguales; pero si a una de las mitades la subdividimos en varias partes, esa mitad así subdividida nos parecerá más larga que la otra. ¿Qué ha pasado? Que al recorrer con la vista las dos mitades, hemos tardado más en recorrer la mitad subdividida, por el obstáculo o tropiezos que esas subdivisiones oponen a nuestra vista".

Este fenómeno generalizado a superficie y a volúmenes determina una ley que nos parece fundamental para nuestras analogías. Borissavlievitch dice que "el tamaño de un objeto es proporcional al tiempo que tomamos en contemplarlo". Se comprende que si ese objeto es una obra arquitectónica, es decir, armonía espacial, ese tiempo sea lógicamente música...

Borissavlievitch inventa la perspectiva óptico-fisiológica que consiste en el estudio de las imágenes tal como nuestra vista las transmite el cerebro. Esta perspectiva prueba que las formas bellas de la arquitectura están en armonía, es decir, se adaptan de manera natural a nuestras posibilidades ópticas, movimientos de los ojos, límites de distancia, ángulos visuales, etc., y que, justamente por eso, esas formas son bellas.

Lo que más interesa de esta teoría en relación a la música, es que si se observan los monumentos de arte de la arquitectura según las reglas precisas de la perspectiva óptico-fisiológica, descubrimos que la belleza de esas obras consiste, ante todo, en que los rayos visuales en su recorrido, van encontrando sucesivamente formas análogas, mismos motivos, mismos temas que se repiten desde las bases a las cumbres y, horizontalmente, dando vuelta y unificando así la armonía perfecta del edificio. Esto puede decirse que constituye una prueba científica de las analogías de Thiersch.

Este hecho lo llama Borissavlievitch el "perspectivismo" de las formas, que produce, al recorrerlo con la vista, una musicalidad evidente. Se ha verificado mediante esta nueva técnica que una de las obras más perfectas de perspectivismo o musicalidad es la célebre Villa Rotonda de Paladio. El genio de Paladio es hoy comprobado científicamente...

Según estos principios, así como hay formas agradables para los ojos, expresamente bellas porque se adaptan de modo natural a nuestra fisiología visual, así también existen formas gratas de música porque están de acuerdo con la fisiología de nuestro sentido auditivo. El día en que la acústica y el oído sean más estudiados, quién sabe si se podrán encontrar formas de música y de arquitectura rigurosamente equivalentes, que puedan dar con toda exactitud las mismas impresiones de agrado, de intensidad, de medida y hasta las mismas sugerencias.

Continuando estos principios fundados en la fisiología aparece la identificación del hombre con el arte en forma concluyente. Esto es lo que los estetas llaman *einfihlung* y que está a la base de todas las investigaciones modernas sobre estética.

La identificación es más aparente cuando se observan las variaciones en el movimiento de la marcha, de la circulación sanguínea, de la respiración, etc., con relación a ciertos ritmos y formas de la música y de la arquitectura.

Se sabe que el ritmo preferido en música es el de la circulación sanguínea. Sería interesante conocer el ritmo equivalente en arquitectura. En todo caso, ritmos que más nos parecen naturales en arquitectura corresponden al ritmo de tres tiempos que está de acuerdo con la marcha normal del hombre.

Se verifica, por ejemplo, que la altura de un edificio está en relación con la profundidad de la aspiración al respirar y que el ancho de una masa constructiva está en relación con lo que dura un movimiento respiratorio. En música el fenómeno es más visible. Aspiramos profundamente con las notas agudas y ascendentes acompañándolas aun con el cuerpo y respiramos lentamente, reposadamente, cuando se oyen las notas graves.

La expresión de que al mirar un rascacielos nos "quedamos con la boca abierta" o "sin habla", es un hecho comprobado.

Todos tenemos la sensación de elevarnos al contemplar una co-

lumna, identificando nuestro cuerpo con la forma de la columna. Del mismo modo las formas que sostienen y las formas que son sostenidas en arquitectura, nos dan sensaciones de esfuerzo o de reposo. Estas sensaciones se producen análogamente en música. Las masas pesadas, cerradas, compactas de una cárcel, por ejemplo, corresponden, a través de nuestra fisiología, a los adagios, a los largos y graves en música. Del mismo modo a las masas abiertas, recortadas y leves de un pabellón de fiesta corresponden los alegros y los vivaces...

Wolfflin define la línea ondulante como correspondiente al trémolo musical, la línea recta es la nota seguida, continua, los ángulos agudos se traducen en sonidos estridentes.

Wund establece las mismas analogías en los colores. Los oscuros, las sombras, son los sonidos graves. Los claros, son los sonidos agudos. Ruskin en su *Lámparas de la arquitectura* indica las mismas analogías.

Las similitudes y equivalencias de las formas arquitectónicas y musicales son numerosísimas y no es extraño que una ciencia estética se establezca determinando las exactas relaciones de esas dos artes pues ya la anatomía y la fisiología nos revelan que el oído es también el órgano del sentido espacial, del equilibrio y de los movimientos coordinados gracias a la presencia de los canales semicirculares en el conducto auditivo. Podremos, pues, afirmar que la arquitectura se oye puesto que ella es todo espacio, equilibrio y movimientos coordinados...

No hay que creer que la identificación humana con las formas arquitectónicas sea puramente fisiológica. No. Es ante todo, poética. Y es la poesía lo que, en último análisis, transforma la arquitectura en música. Veamos como ejemplo estos versos sobre la columna jónica:

*Es una niña silenciosa
Que medita,
Sueña con la pureza,
Se torna geometría,
La forma de sus senos se convierte
En volutas altivas.
Es digna,
Es grave.
Es una niña inmóvil*

*Que medita.
Es de mármol su cuerpo
Y es de música eterna
El alma de la niña...*

Antes de pasar a la tercera categoría de nuestra clasificación, a la histórica, nos queda una analogía que no deja de tener sus aspectos reales. Se trata de la analogía del proceso constructivo de la obra musical y de la obra arquitectónica.

El plano de distribución, de fachada, y posibilidades consecutivas de un edificio corresponden al esquema de la composición musical que generalmente el compositor esboza en el piano. Luego, los diferentes planos de construcción y de detalle para los albañiles, carpinteros, plomeros, decoradores, pintores, electricistas, etc., corresponden a las diferentes "particellas" definidas para los violines, violoncellos, bajos, contrabajos, flautas, cornetas, tambores, timbales, etc. En el desarrollo de la obra arquitectónica, todo tiene su tiempo e interviene a su tiempo con disciplina y con dirección única. En el desarrollo de la realización musical, cada instrumento y cada grupo de instrumentos tiene también su tiempo, interviene a su tiempo, la disciplina es puramente rítmica y el director es uno. Se puede decir que el arquitecto es director de su orquesta constructiva y que el director de orquesta es el arquitecto de una realización musical. Podemos ir más lejos y declarar que, cuando la obra arquitectónica se construye con la intervención individualista de la escultura suelta o de la pintura representativa, esto corresponde en el conjunto de la orquestación musical al destacamiento de solistas, cantores o virtuosos, que brillan aisladamente acentuando ciertos momentos del concierto y formando parte de él.

La diferencia está en que cuando se ha llegado al fin de la realización musical o arquitectónica, la música se esfuma y la arquitectura queda. Por eso con la arquitectura se debe tener un poco más de cuidado. La música mala se olvida. La mala arquitectura tiene la permanencia de una maldición.



Hemos llegado a la tercera categoría de analogía; la de orden histórico. Hagamos un rápido recorrido de la evolución de la arquitectura y de la música.

Sabemos que en la antigüedad griega la música fue monódica, es decir, compuesta de una sucesión más o menos simple de sonidos, teniendo así una armonía lineal, horizontal, ondulante y puramente melódica. Esta música era ante todo de canto o de danza.

No sabemos mucho más sobre el particular pero es suficiente para comprender la analogía de esa música con la arquitectura griega, que está hecha del ritmo horizontal de sus columnatas, de sus capiteles, de sus metopas, acompañada por la escultura y por la policromía, que son como la danza y el canto de la arquitectura, simple en la sucesión de sus elementos y de silueta rigurosamente lineal. La arquitectura griega con sus frontones amplios es como una onda clara y sonora en la melodía del paisaje.

La analogía de esta música monódica con la arquitectura romana se comprende igualmente si se piensa que las melodías de origen griego y oriental aumentaron en volumen, en intensidad, llegando el pueblo romano a apreciarlas en formidables espectáculos que duraban varios días y en los que, por ejemplo, tocaban cien trompetas a la vez en un desfile de elefantes... Esa música traducía la arquitectura ampulosa de Roma igualmente salida de Grecia y de Oriente, los ritmos inmensos y horizontales de sus arcadas, la melodía gigantesca de sus columnas, las explosiones sonoras de sus cúpulas y la brillantez de sus estatuas doradas.

Es interesante observar que la música de la antigüedad se componía según una gama descendente, es decir, partiendo de las notas altas para llegar a las bajas, contrariamente a lo que se produjo en la Edad Media, que nos dio la gama ascendente actual. Esta particularidad que limita la altura del canto y que lo hace bajar como si su propio peso lo llevara a la tierra, está traduciendo la arquitectura que baja, que reposa y sueña...

La Edad Media heredó la música monódica, como heredó la arquitectura greco-romana y oriental por medio de Bizancio. En música, los cantos llanos, el gregoriano. En arquitectura, las basílicas cristianas, el estilo románico. El peso ya no se siente tanto. Hay un deseo de

elevación que lleva hacia un infinito de horizonte; y, el canto, de ritmo libre, sigue la melodía que sube, baja y planea con la majestad del vuelo de un ave. Es la basílica cristiana, inmensa, horizontal y profunda. Son vastas melodías de arcos y de color que llevan al altar por una avenida triunfal.

El gregoriano se eleva, la gama ascendente se acentúa, las amplias melodías sucesivas parecen equilibrarse entre el cielo y la tierra. Es el templo románico que sube con la esperanza de sus pilares y de sus bóvedas, pero que se detiene porque su melodía es también la melodía de la piedra que pesa...

El gótico en arquitectura corresponde a la polifonía en música. Así como los sonidos se pierden en su vuelo, así como la música combina varias voces y melodías simultáneas, así como el contrapunto le permite constituirse en sí misma, apoyarse en su propia naturaleza, dejando la medida del canto y de la danza para elevarse sin trabas, con violencia, a la armonía total y celeste, así la catedral gótica se alza de golpe, sosteniéndose en sus propias melodías ojivales, rápidas, para llegar pronto hacia arriba. La escultura y la pintura quedan sobre la tierra.

El gótico es todo estructura, armonía y pureza. La piedra se ha transfigurado en luz. Su realidad tiene la transparencia y la ascensión prodigiosa de la música.

Con el Renacimiento viene el apogeo del contrapunto, la conciencia constructiva musical adquiere la independencia y la libertad de una técnica perfecta que se aplica al hombre, a la naturaleza, a las nuevas melodías y armonías de la inteligencia y del alma. Esta música constructiva y humana es recuerdo, variación y vida nueva. Así principió la arquitectura del Renacimiento en que Brunelleschi levanta sobre una planta gótica la cúpula de Santa María de las Flores, de razón luminosa y de melodía infinita.

En el siglo XVI la ciencia musical llega al rigorismo. Orden, medida, simetría, ritmos precisos, encanto del equilibrio y claridad absoluta. Es el camino de Lasso y de Palestrina que muchos han comparado con los arquitectos magnos del Renacimiento. Ellos cantan el siglo XVI, con el mismo compás sobrio, digno y categórico de Bramante, con la misma audacia, fuga y potencia de Miguel Ángel o con la poesía llena de gracia superior y pitagórica de Palladio.

Así como en el Renacimiento la estructura arquitectónica va cediéndole el paso a lo orgánico, a la estatuaria suelta y a la gran pintura, en su curso hacia el barroco, así la música se va tomando toda polifónica, colorida y con relieves, el contrapunto se ablanda y la armonía humana, sensual de canto y de danza, se mezcla nuevamente a la música que se convierte en un espectáculo brillante.

El siglo xvii es el barroco. El arte pasa de Italia a Francia. El espectáculo de la música tiene su equivalente en el espectáculo de la arquitectura. Es la época del ballet y luego el momento de la ópera. El ballet es música, pero es música con declamación, con baile, con canto, con relatos, con literatura y con telones. Es música de gran aparato, de numerosos instrumentos, de brillo, donde el acompañamiento se subordina completamente a la melodía. Es la época de Lully. Es el "bel canto", los remates angustiosos y las exquisiteces.

La arquitectura de Versalles que corresponde a esta época es toda ella un inmenso ballet, disciplinado, magnífico, donde la gran línea melódica del castillo está acompañada por maravillosos jardines de parada, ninfas y amores que declaman, fuentes de mil voces que cantan, lagos geométricos y protocolares, trofeos gigantescos que coronan el edificio y que marcan ruidosamente el compás preciso de ese espectáculo único y pomposo.

Viene el siglo xviii y así como la arquitectura es toda gracia, nitidez, refinamiento, pureza, cadencia, razón sin profundidades y ternura sin patetismo, Rameau compone su música de encanto, fina, precisa, amorosa y diáfana. El Trianon y Bagatelle se vuelven música en Francia.

La arquitectura ampulosa del barroco italiano y del siglo xvii francés resulta artificial y sin fondo en Alemania. El rococó importado adquiere una exuberancia inusitada en la corte de Sajonia pero no penetra en lo profundo del espíritu germano.

Desde el románico, desde el gótico de ascensión formidable en Worms y Colonia, desde los municipios renacentistas, la arquitectura en Alemania no aparece propia, fuerte, genuina. La melancolía y el saber estructural de la raza germana esperan el siglo XVIII para reemplazar con la arquitectura del sonido, la arquitectura de piedra propia y pura de que careció tres siglos. Bach es el genio de la arquitectura del sonido. Revive los claustros románicos, las naves góticas, los equili-

brios radiantes del Renacimiento, lo abarca todo y levanta un edificio musical gigantesco con el cual Alemania hace vibrar al mundo desde el siglo xviii.

Mozart es la poesía, el perfume, de esas estructuras profundas e infinitas.

La arquitectura se esfuma al principiar el siglo xix. Es el romanticismo. Es el individualismo que canta una estructura perdida, añorada. Son los suspiros y sollozos impuestos por el destino que indica una ruta donde no se percibe aún esa estructura que es hecha de esperanza. Esa es la congoja de Beethoven y la melancolía de Schubert.

Con Wagner la arquitectura soñada se torna inmensa, única, fantástica, simbolizando todas nuestras aspiraciones de fe, de amor y de gloria.

Luego, un compás de espera. A fines del siglo XIX la música parece repetirse con más o menos acentos y originalidades como se repitió anteriormente la arquitectura hasta llegar al vacío. Se diría que Offenbach se burla de los ensayos arquitectónicos de esa época que culminó en la aberración del "art nouveau".

Debemos esperar la música contemporánea. Ella anuncia en cierto modo a la nueva arquitectura. Con Debussy, sobre todo, tenemos cambios de estructura musical, materiales sonoros novísimos y sorprendidos, luego la pureza y transparencia de una aurora. La arquitectura acompaña de lejos este nacer musical de matices, nitideces y contornos, lo acompaña con sus blancuras y sus formas inéditas y finas que le prestan el acero y el cemento.

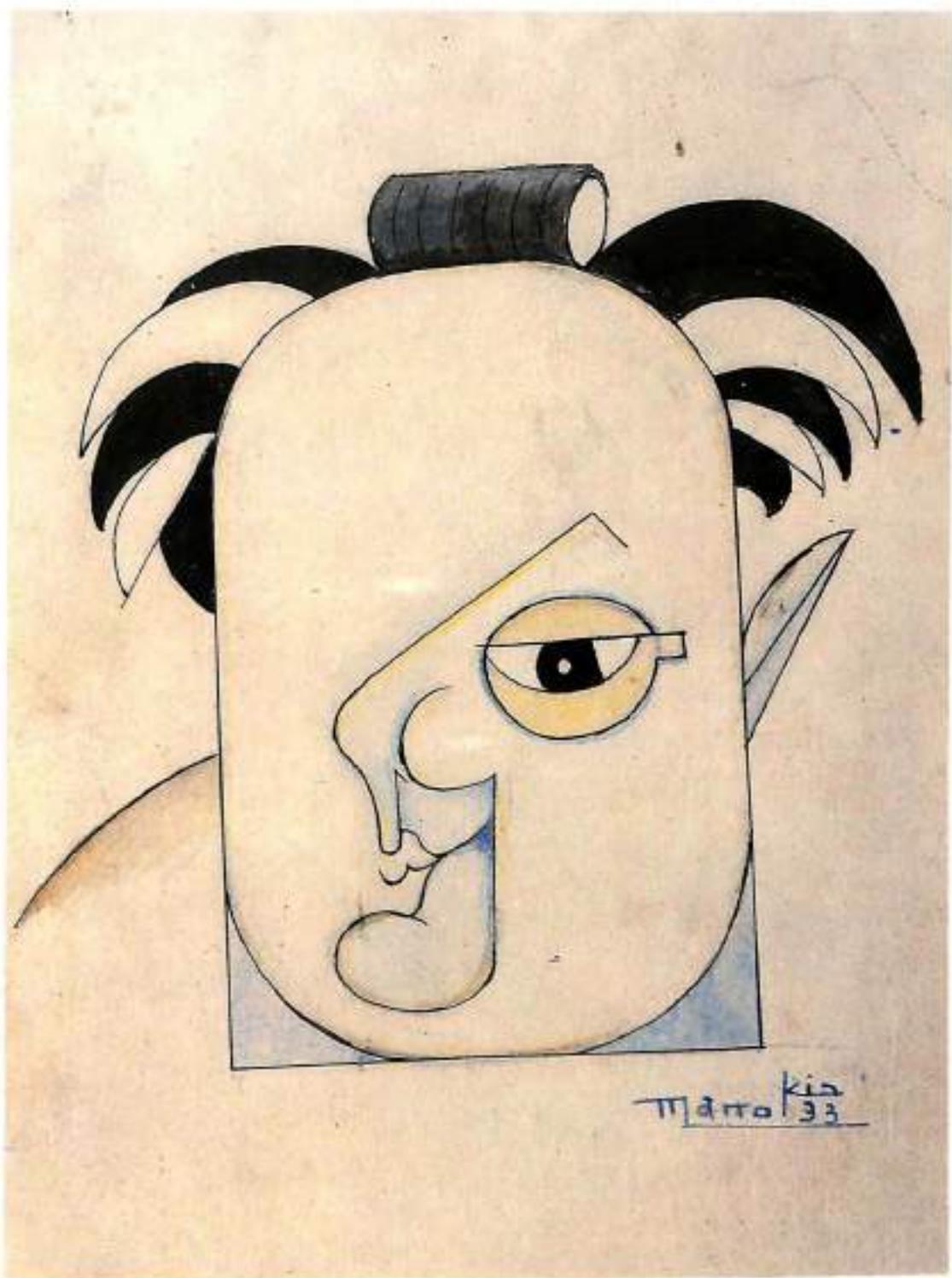
Si pensamos en hoy, en mañana, si miramos y oímos, tenemos que admitir todas las posibilidades de la música y de la arquitectura. Sólo en Stravinsky encontramos todas estas posibilidades. Por algo lo han llamado el Picasso de la música. Veamos lo que se dice de él: "Es música que asombra, polifonías de fuerza primitiva, frases melódicas que se arman unas sobre otras que se repiten infinitamente sin modulaciones ni desarrollo propio. El ritmo se desenvuelve con incessantes cambios de medida. Los acentos no coinciden con los tiempos y precipitan el vuelo de la música en un dinamismo irresistible. Todo esto da una impresión de barbarie espléndida, de algo a la vez primitivo y refinado. Los oídos se rasgan por los efectos armónicos

en los que todas las notas de la gama se yuxtaponen en bloques sonoros...

¿Quién no está viendo en esta música los rascacielos americanos, brutales y finos, desconcertantes, de ascensión abismal y de superposiciones infinitas?

¿Quién no ve en el atonalismo musical de un Schönberg, en esa música matemática pero hecha sin sujeción a las leyes clásicas de la tonalidad, lo angustioso, lo inquietante y lo puro de la arquitectura moderna cuyos equilibrios parecen no tener ninguna escala de referencia, ningún tono que pueda retenerla?

Esta es la música moderna y esta es la arquitectura moderna. Asombrosas, limpias y de vitalidad incontenible como todo lo que nace original y trascendente.



Marro ^{kin} 33



Epistolario

Distinguido amigo:

Bien ha hecho usted en juntar esos artículos. Los tres que he leído son cosa hecha para durar y el periódico se devora lo fino y no retiene de ello nada.

En esta nuestra Lima tan tradicional Ud. parece un joven inglés por su manera tan ingeniosa de jugar en serio, de travesear agudamente. Que guste Ud. a sus demás lectores como ha gustado a su lectora y amiga adicta.

Gabriela Mistral

Yo le estoy reconocido Sr. por este libro, pues despierta en mí una vieja nostalgia de vuestro país, y le ruego recibir mi agradecimiento lo mismo que mis sentimientos de simpatía.

André Malraux

Señor Héctor Velarde

Distinguido señor:

El Director de la *Revista Americana* de Bs. Aires, Sr. V. Lillo Catalán, con motivo de un libro que acabo de publicar y al que con cierta propiedad puedo llamar mi primer libro, ya que no quiero considerar como tal algo que publiqué en 1928, a los 14 años, me ha hecho conocer una obra suya que mucho aprecia: *Kikiff*. Por otra parte me ha animado mucho a que le mande mis trabajos, que parecen haberle interesado, y por cierto que a su indicación se ha añadido el entusiasmo de hacerlo, de mi parte, después de haberme solazado en las páginas sorprendentes de *Kikiff*—libro al que puede calificarse, sin hinchar el tono con elogios de mal gusto, como único.

Doy alto precio a la relación que en esta forma inicio con Ud., a quien saludo con sincera simpatía.

Adolfo Bioy Casares

Bs. As.

l.c. Av. Quintana

174

1111/34

P.S. ¿Cómo y dónde adquirir un *Kikiff*? Tengo *Fragmentos de espacio**. ¿Qué otra obra suya puedo conocer? —Si en este P.S. vislumbra, embutidos, unos cuantos sablazos —disculpe— el señor Lillo Catalán, a mi interés de conocer su obra me dijo: pídale...

Adolfo Bioy Casares

* Ahora lo voy a leer.



Hunter



Este Constantino es Grande Victor, de que él
no se vea por una simple cosa de la Barcelona
por de Del. No se le debe! no debe buscar
ni la espada y no adarwin la espada

MÁLAGA
GRINET
ma-1957. +

Señor Héctor Velarde

Mi querido y admirado amigo: cuando le iba a dar las gracias por el hermoso regalo del huaco, se precipitó todo en España y después de terribles momentos he podido por fin establecerme en la República Argentina.

Hoy al mismo tiempo que le doy las gracias por su obsequio tengo el gusto de ofrecerle su casa en Buenos Aires.

Si en esos periódicos hay sitio para un bromista superviviente de la España que desapareció que se acuerden de mí.

Le abraza su camarada en humorismo y devoto amigo.

Ramón Gómez de la Serna

Mi querido y admirado Velarde: muy bien su artículo en el que quedaba medio resuelto el gran lío del presente.

Se le ve a Ud. arquitecto y escritor reunidos en felices líneas.

Vuelvo de España más firme español y más firme americano.

La literatura padece en todas partes pero quizás donde respira mejor es en Madrid.

Lima podría ser un oasis en la inmensidad americana pero no quiere poner en circulación un poco de su oro para conseguir la larga continuidad que es la tradición renovada.

Espero que con la noble persistencia de Ud. comprenda lo que es la heroicidad literaria y lo que merece. Sólo contrapolítica o política a poco.

Abrazos de su ya antiguo amigo y fraterno en el humorismo.

Ramón Gómez de la Serna

Tahití, 5 de febrero

Queridos señor y señora:

¿Cómo decirles el placer que hemos tenido de conocerles? Tuvimos no solamente simpatía sino también una integración inmediata.

Lo que aún es más grato es que el gusto se prolonga mediante la lectura de sus libros. *El mundo del Super Market* es una obra maestra. El capítulo "Vía oral" es la cima: es tan verdadero que la libertad anula la igualdad y la igualdad anula la libertad. ¿Por qué esto no es evidente para un mayor número de personas?

Al almorzar, yo estuve a punto de pedirle me refrescara la memoria sobre el uso de Ser y Estar. Ahora ya lo sé: Ud. tampoco lo sabe. Tanto peor para ellos y también felicitaciones por la cátedra de Astronomía que dirige en la Universidad. El tipo sabía que Ud. tenía vagas nociones de geometría variable.

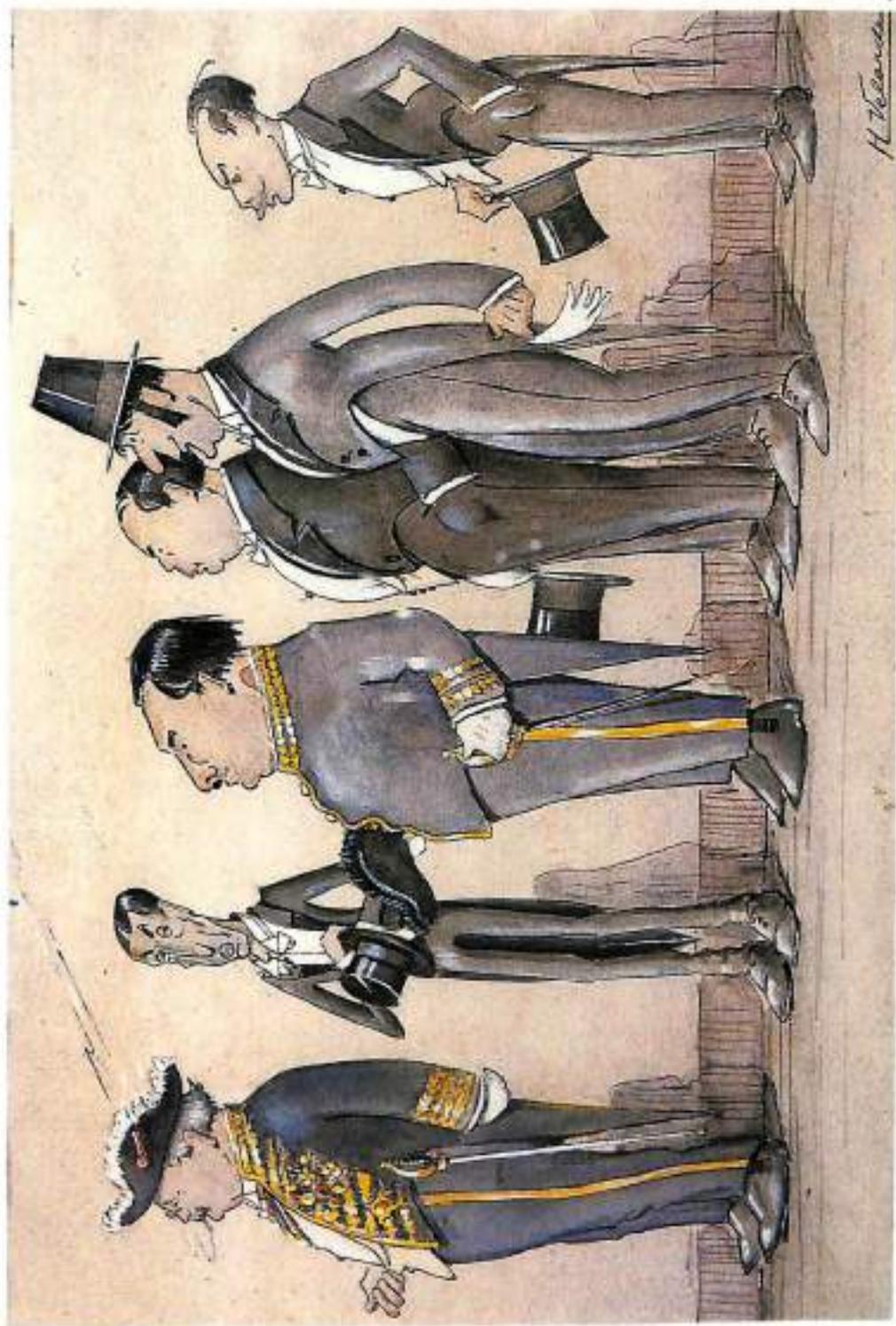
Que decir de más, sino que Uds. han llegado a ser amigos, lo quieran o no.

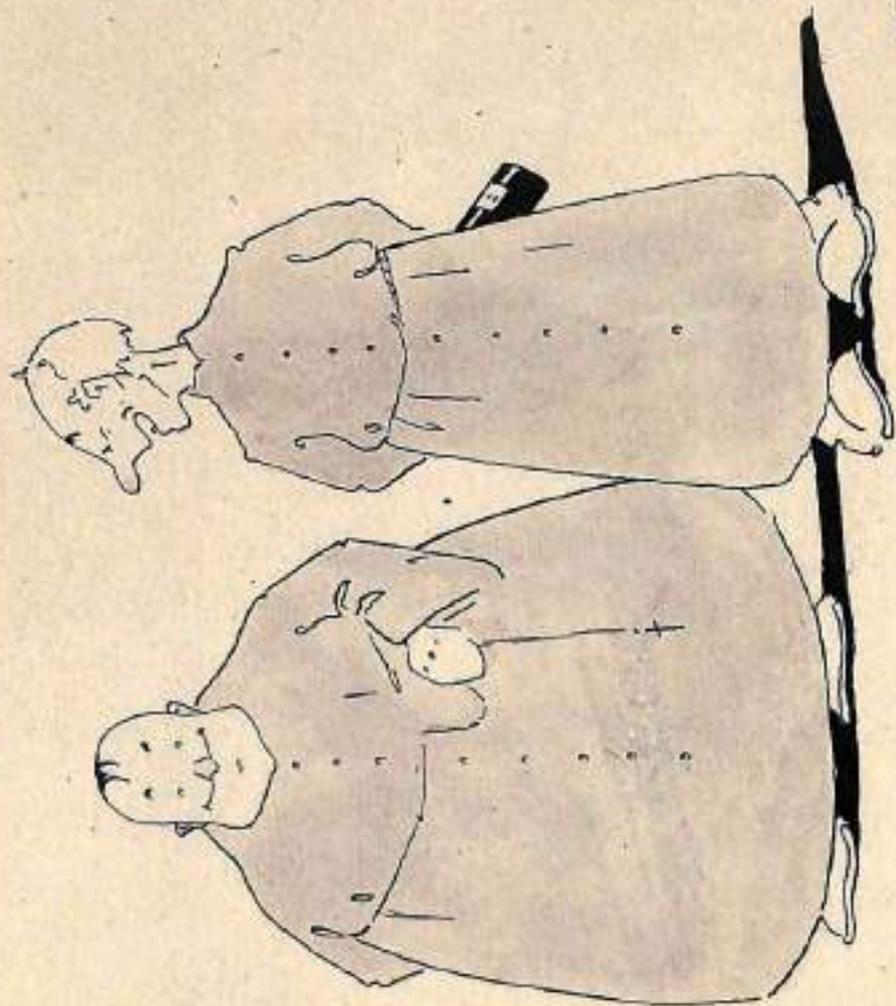
El día que pasamos juntos, sellé en la esencia derramada del café, que no es fácil de borrar (las manchas en mí han desaparecido, gracias, ¿y en Ud.?).

La isla de Tahití es magnífica próspera y antigua. No veo más el aborígen relajado sobre la arena. Pero la flora y los paisajes lucen muy bien.

Con mucha amistad a los dos.

Marie - Pierre Daninos





Volterra

Río, 22 nov. 1932

El Embajador de México

Amigo Héctor Velarde:

¿Y es Ud. el que quiere ser filósofo? Antes, en mejores siglos, existió una nación, hoy completamente perdida el "honnête homme". El caballero de Mére trató un día con Pascal, y creyó haberlo convertido. Pero Pascal no quiso ser honnête homme, sino filósofo. Por la sencillísima razón de que lo era. Y Ud. —que lo mismo podrá ser filósofo que doctor en medicina, matemático o geólogo, porque nació usted en la encrucijada de todos los caminos ¡Dios lo conserve!— es por ahora uno de los pocos supervivientes del honnête homme. Es decir aquel tipo humano en que el conocimiento y la reflexión están siempre abiertos, y se destinan —no a los logros de la especialización— sino simplemente a fecundar, matizar, acabar de perfeccionar al hombre en sí mismo, es decir: a su conducta, es decir: a su camino humano, a su vida de relación con lo demás y con los demás, a su trato, a su conversación con los otros o consigo mismo.

¡Déme trato mi suerte con gente que como Ud. trae al tono de la conversación —es decir de plena asimilación espiritual, pues sólo poseemos lo que nos es cotidiano— todas las inquietudes y avisos que parten de las Mil y Una Noches del Espíritu!

Esto es lo que yo tenía que decirle, desde hace varios meses, sobre su libro *Yo quiero ser Filósofo*. Saludos de Manuela y míos a Leonor. Lo abraza.

Alfonso Reyes

Hoy 20 de junio de 1934

Sr. Doctor
Alberto Ureta

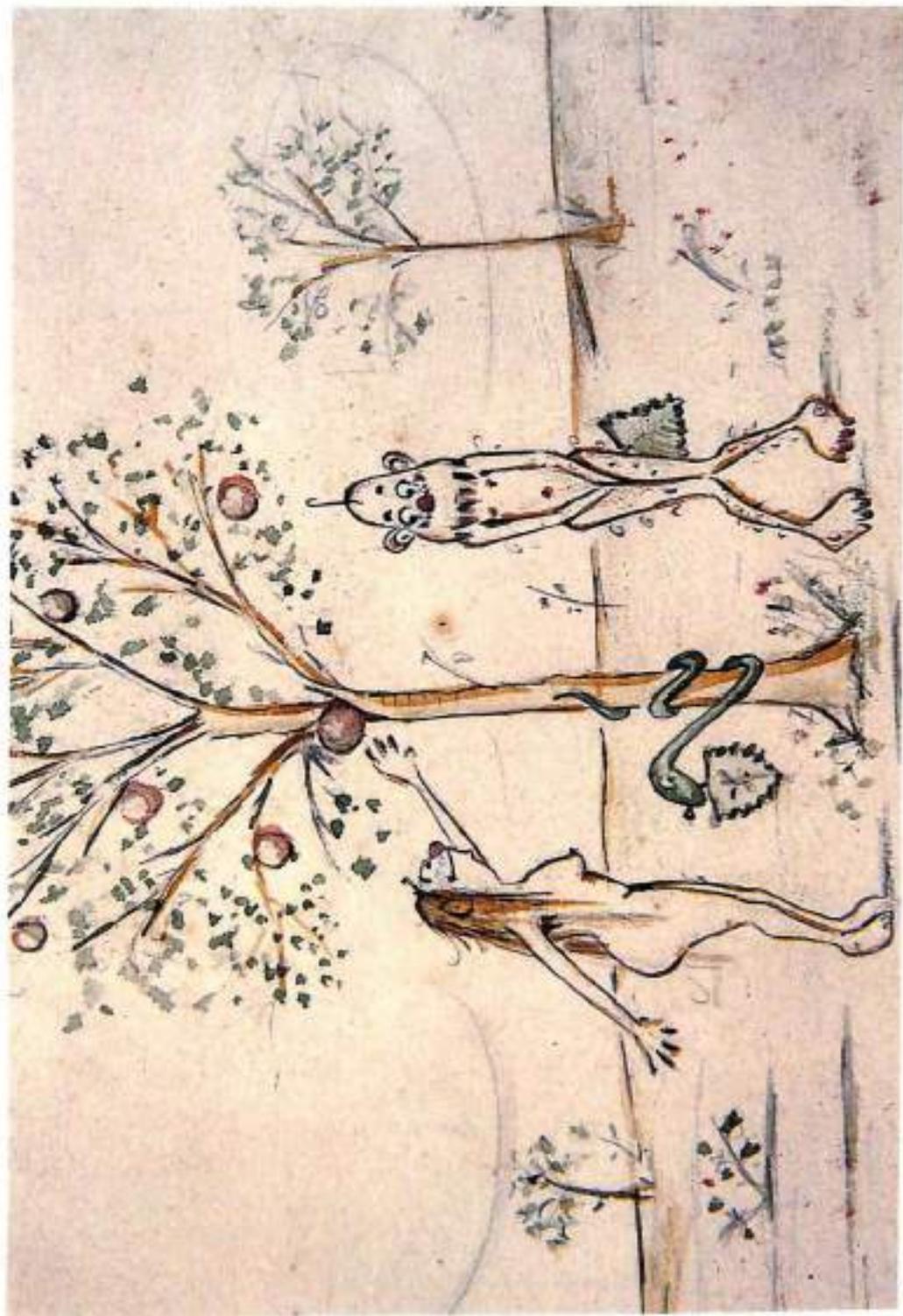
Mi distinguido amigo: Tengo que salir hoy mismo de Madrid me será de todo punto imposible el verle a U. hasta mi regreso.

No quiero asumir la responsabilidad de llevar conmigo el original de Héctor Velarde y por eso me permito devolvérselo a U. pero conste que lo he leído con gran delectación y que no renunciaré por nada del mundo al honor de prologarlo.

También he leído *Las tiendas del desierto* que me han encantado y de las que le hablaré con calma. Estas líneas se las escribo a U. entre una maleta que acabo de preparar y otra que necesito hacer todavía y, por lo que respecta al libro de U. no constituyen nada más que un acuse de recibo.

Con la mayor estimación le saluda su amigo

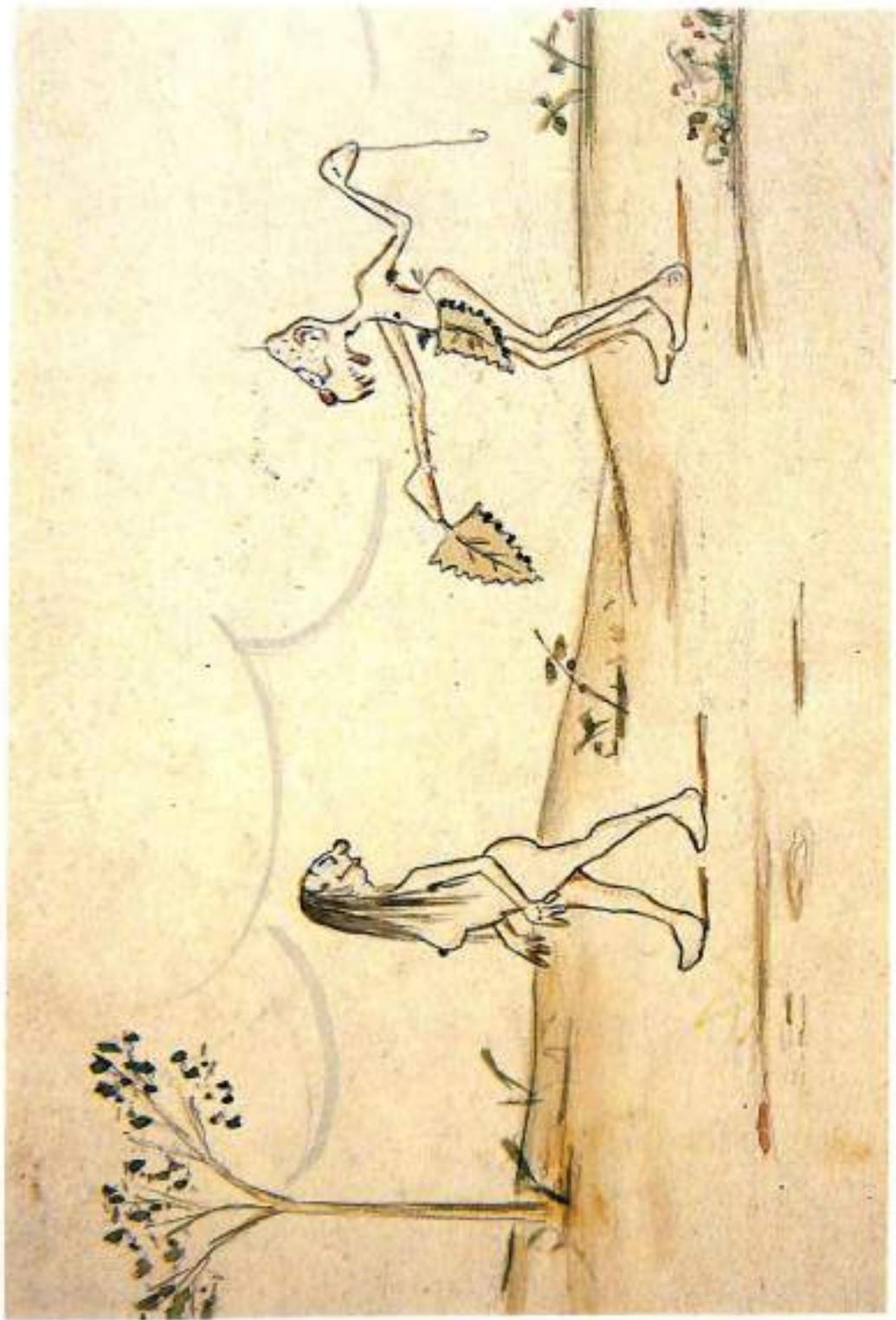
Julio Camba



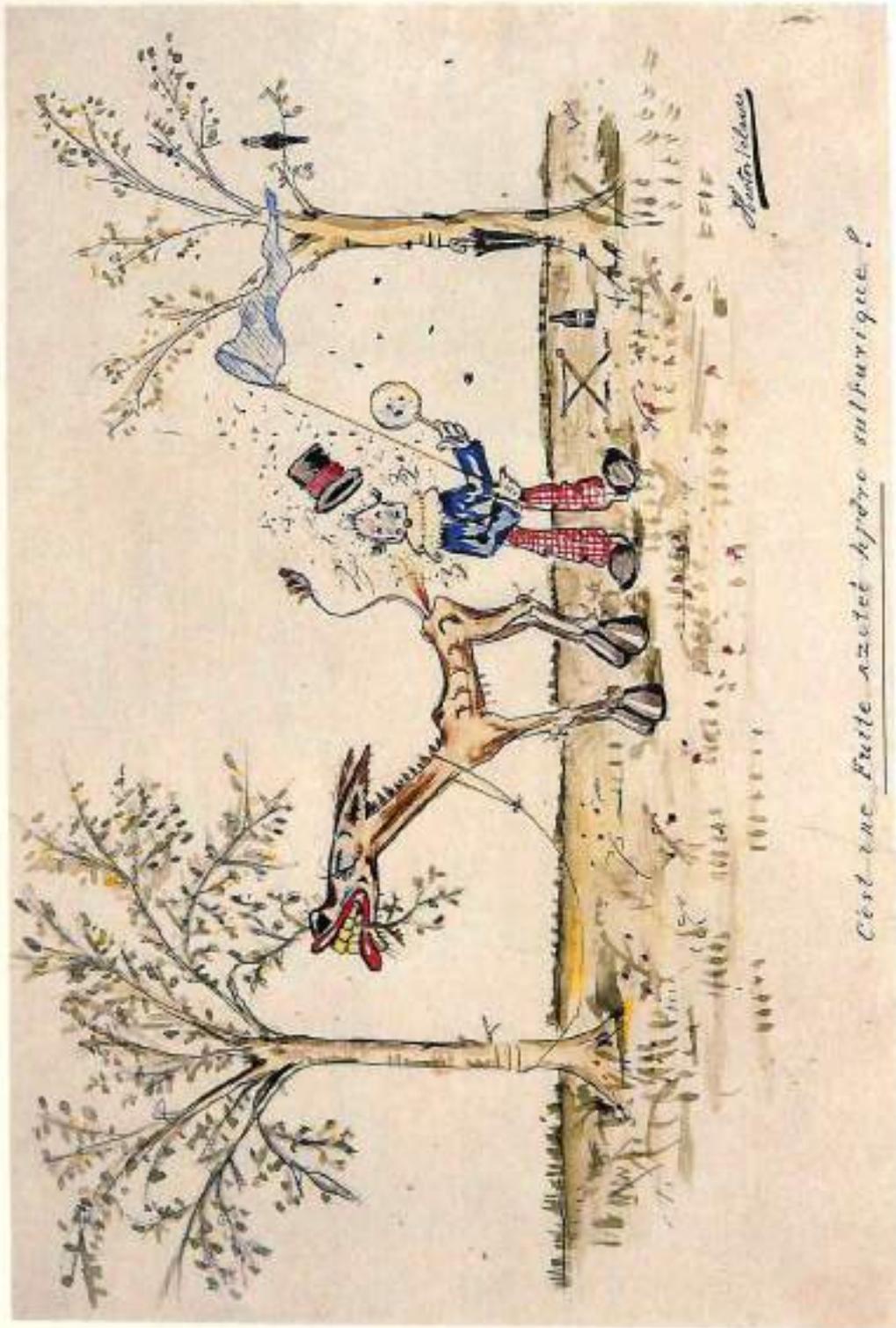
1- La primera tentación



2- El primer baño



3— El primer desaire



C'est une Fuite azotée d'hydro sulfurique ?

¿Es un escape hidrosulfúrico?

14 de enero de 1941

Señor Dñn Héctor Velarde

Muy señor mío y ya amigo, puesto que es usted cuñado de Carmen y ya he leído *El circo de Pitágoras*. Hace tiempo que le debo carta agradeciéndole el envío de su obra. (Sin sentir iba acercándose mi respuesta a ese año 3.440 de una de sus fantasías). El circo suyo me ha instruido, me ha divertido mucho. Es una combinación, que al principio desconcierta: ¡arquitecto - hombre de ciencia - dibujante - humorista! El resultado es delicioso. (...)

Sobre arquitectura especialmente hay toda una estética desparrramada por esa pista. Para mí, sin embargo, lo mejor del libro es el humor. ¡No es lo más serio!

Muchísimas gracias. He escrito a Carmen. ¡Que me conteste pronto! Feliz Año Nuevo. Cordialmente le saluda su afectísimo

Jorge Guillén



La Haya, 26 de septiembre de 1962

Señor don
Héctor Velarde
Lima

Muy estimado amigo:

(...)

Ningún regalo mejor podía yo recibir, en punto a espiritualidad i sutileza humorística, que esos renglones suyos cargados de peruanísima enjundia, de penetrante análisis y de felices aciertos. Con María Jesús los hemos leído con delectación, interrumpida sólo por los incontenibles estallidos de risa que de rato en rato nos arrancaba el fino gracejo de la imagen o el picaresco toque costumbrista.

Mil gracias, don Héctor, por el alegre don que nos ha hecho de esas valiosas migajas de su vena festiva. Las hemos saboreado ávidamente, quedándonos con la miel en la boca. (...)

J.L. Bustamante





a Héctor Velarde

~~comisario~~

88

en sus
noventa años

AN

Lima, 2 de junio de 1964

Señor arquitecto don
Héctor Velarde
CIUDAD

Of. N° 734 CNC

(...) Como en la misma carta ofrece usted colaborar generosamente para la continuación de lo que aún falta para terminar la reconstrucción de nuestra Casa, la Comisión Nacional de Cultura, acordó expresarle su gratitud, no habiéndoles extrañado su desinteresada promesa por cuanto todos sus miembros están bien enterados de sus virtudes como artista y como peruano. Por mi parte ruego a usted recibir la expresión de mi antiguo y constante afecto y admiración personal. (...)

Muy atentamente

José María Arguedas
Director



息年 流以自心息

梅子人 雲子 日 畫