REVISTA DE ARTE



Maternidad. Dibujo al carbón por Roberto Humeres.—Pertenece a Mlle. Margerite Dumont, París.

Año III N.º 13

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

INDICE DE LA REVISTA DE ARTE

PUBLICACION BIMESTRAL DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

MARZO DE 1937—AÑO III—N.° 13

Portada: Dibujo al carbón por ROBERTO HUMERES.
«Roberto Humeres, pintor», por HÉCTOR BANDERAS. (1 autorretrato y 7 reproducciones de sus óleos).
«Las cerámicas de los aborígenes de Chile», por JOSÉ MAZZINI. (7 fotografías).
«El niño y la música», por CORA BINDHOFF DE SEGREN.
«La danza, síntesis expresiva», por EDUARDO LIRA ESPEJO. (6 fotografías).

NOTICIARIO EXTRANJERO DE ARTES PLASTICAS (Con ilustraciones)

Artes plásticas:
Francia.—Retratos franceses—Vida artística en las provincias—El Barón Gross—Exposición Cezanne—El Louvre (4 reproducciones).
Inglaterra.—Ingres en la «National Gallery»—Exposición Monet-De Corot a Cezanne—Jean Botton.
Yugoeslavia.—Museo del Príncipe.
Argentina.—José Luis Zorrilla de San Martín (Una reproducción).
España.—Museo de Sevilla—Pintores españoles nuevos (8 reproducciones).

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

Dibujos de músicos (5 reproducciones)—Arte y Política—Movimiento de conciertos en: Francia—Alemania—Dinamarca—Italia—Bélgica—Suiza—Grecia—Egipto—México—Uruguay.

CRONICAS CHILENAS (Con ilustraciones)

Urbanismo: Municipalidad de Providencia (2 fotografías).
Crónicas de arte: Los cursos de arte en la Escuela de Verano.
Conciertos: Conciertos de música de Pergolesi en la Universidad de Chile, dirigido por Domingo Santa Cruz, Lila Cerda, Coro Tomás Luis de Victoria.—Actividades del Conservatorio Nacional de Música: Alumnos del profesor Alberto Spikin y Judit Aldunate.—Festivales de música de cámara dirigidos por Armando Carvajal y Víctor Tevah; Herminia Raccagni, Inés Santander, Julia Searle, Hugo Fernández, Lila Cerda. «Música y músicos chilenos en los festivales de música de cámara»: Cuartetos de Jorge Urrutia y de Próspero Bisquert y Cinco piezas breves por Domingo Santa Cruz.
Libros: «Más crónicas de mi vida», de Igor Strawinsky. «El sentimiento estético», de Henry Dellacroix.
Cine: Escenografía arquitectónica, por José Alcalde.
Suplemento musical: «Otoñales» (piano), por ALFONSO LENG.

VOL. III. N.° 14

Portada: Cerámica de OLGA DÍAZ.
«El quinto Salón de Verano de Viña del Mar», por CARLOS RAYGADA (9 reproducciones).
«Los envíos peruanos y bolivianos al Salón de Viña del Mar», por AUGUSTO D'HALMAR (5 reproducciones).
«Las artes aplicadas», por JORGE LETELIER (11 reproducciones).
«Una gran figura chilena, don Ramón Subercaseaux Vicuña», por RICHÓN-BRUNET. (7 reproducciones).
Urbanismo: Barrio Cívico (6 fotografías y plano).

CRONICAS CHILENAS

«La música chilena a través de algunas publicaciones recientes: Domingo Santa Cruz—Humberto Allende—Alfonso Leng—Samuel Negrete — Carlos Isamitt—Próspero Bisquert — Jorge Urrutia — Armando Carvajal—Alfonso Letelier—René Amengual», por EUGENIO PEREIRA SALAS.

«La técnica del piano y sus métodos». «La orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos».

Crónicas de Bellas Artes: Exposiciones: «Hernán Larraín y sus exposiciones en el extranjero (4 reproducciones). «Augusto Izquierdo» (1 reproducción). «Grupo de los trabajadores de las artes plásticas». «Leonor Ragau de Ree- ves». «El Padre Aranda». «Exposición Melossi». «Berta Smith Langley» (1 reproducción).

Necrología: «La señora Luisa Lynch de Gormaz» (2 reproducciones de Rodin).

NOTICIARIO EXTRANJERO DE ARTES PLASTICAS

Artes plásticas: La colección Culbenkian en la «National Gallery». Estados Unidos—Museo de arte moderno. Galerías temporales del comité de arte de la Municipalidad de Nueva York—Los frescos de John Carroll.

CHILE (Crónicas de conciertos)

«Festivales Bach y Mozart»: Rosita Renard (piano), Víctor Tevah (violín), Luis Clavero (flauta), Herminia Raccagni, Julia Searle e Inés Santauder (pianistas). Director de orquesta, Theo Buchtwal.

«Armando Moraga en el Teatro Municipal». «Rayen Quitral en el Teatro Central». «Nathan Milstein»—«Wihelm Kempff».

«Los conciertos sinfónicos por la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Director Armando Carvajal». «Obras chilenas estrenadas en la temporada; «Misceláneas» de PRÓSPERO BISQUERT. «Suite», de DOMINGO SANTA CRUZ.

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

Berlín—Milán—Túnez—Atenas—Egipto—Estados Unidos—Francia.

Noticias: «Radio Difusión: de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. De los Amigos del Arte, Conciertos con ejecutantes». Discoteca de la Facultad de Bellas Artes.

Suplemento musical: Misceláneas (piano) Próspero Bisquertt.

VOL. III. N.° 15

Portada: Oleo de LAURA RODIG.

«Ensayos sobre el affiche en Chile», por ANA CORTÉS (6 fotografías.

«Esquema psico-genético de la producción artística», por DR. CLARÉS.

«La escuela de cerámica en Madrid», por JORGE STRINGFELLOW (4 reproducciones).

«La producción de Albán Berg», por OTTO MAYER (4 fotografías).

«Arquitectura francesa», por ROBERTO COURSIMAULT (2 fotografías).

NOTICIARIO EXTRANJERO DE ARTES PLASTICAS (Con ilustraciones)

«Apuntes sobre las Bellas Artes en el extranjero», por J. L.—Artistas italianos (7 reproducciones). Francia: «Marquet».—Perú: «Exposición internacional de arte chileno».

CRONICA CHILENA DE ARTES PLASTICAS

«Exposición LAURA RODIG» (3 reproducciones).—«Exposición de trabajos de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (8 reproducciones —«El certamen Marcial Martínez» (3 reproducciones).—«Exposición EDMUNDO CAMPOS».—«La sala Orizon y Boris Grigoriev» (2 reproducciones).—«El pintor Emilio Aldunate Ph (3 reproducciones).— «Roberto Humeres» (4 reproducciones).—«Miss Stella Cameron» (1 reproducción).—«Ladislao Cheney».

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

«Conciertos de la Exposición Internacional de París»: Movimiento de conciertos en: Estocolmo—Polonia—Suiza—Viena—India —Rumania—Francia».
«El XV festival de la S. I. M. C. 1937 en París».

NOTICIAS (Chile)

Discoteca de la Facultad de Bellas Artes.—Sociedad Música de Cámara del Conservatorio Nacional.—Asociación Nacional de Compositores (Chile).
Sociedad Amigos del Arte, premios a los artistas.
Radio: Transmisiones de la Facultad de Bellas Artes.—Hora de los Amigos del Arte.—Radio «Diario Ilustrado».—Radio Chilena.—Radio Pilot.—Radio Service.
Teatro: Teatro del aire.—Alrededor de Federico García Lorca. Margarita Xirgú y su teatro (tres fotografías).
Suplemento musical: «Estudios» de PEDRO HUMBERTO ALLENDE.

VOL. III. N.os 16-17

Portada: Giotto, Cabeza de la Virgen (detalle).
«Rememorando al Giotto», por ALFONSO BULNES (12 reproducciones del Giotto).
«Giotto creador de la pintura italiana», por CARLOS TRIDENTI.
«Educación artística del Giotto», por G. B. SUPINO.
«La técnica del fresco y el Giotto», por LAUREANO GUEVARA.
«II centenario de Stradivario», por A. DABINI (1 fotografía).
Arquitectura: «Colonia Helioterápica de Torino» (6 fotos y 4 planos).

CRONICA CHILENA DE ARTES PLASTICAS (Con reproducciones)

«La exposición retrospectiva de Pablo Burchard», por Jorge Letelier (9 reproducciones).
«Georg Walter Rossner», por Jorge Letelier (8 reproducciones).
«Salón Oficial de Artes Plásticas», por Richon-Brunet (18 reproducciones).
«Exposición de los niños pintores»—«Inés Puyó en la Sala Horizon» (1 reproducción)
«Víctor Delhez» en la Sala del Banco de Chile (1 reproducción).
«Fernando Garraud».—Exposición de Fiestas Patrias en Chillán.—Exposición chilena en Alemania.

CRONICA EXTRANJERA DE ARTES PLASTICAS

Italia: «Exposición del Tintoretto».—*Francia:* «Kleofas Bogailei».

CRONICA MUSICAL CHILENA

Conciertos en el Conservatorio Nacional de Música.—Conciertos Hugo Fernández en el Teatro Municipal.—Conciertos de piano de alumnos del profesor Spikin en el Teatro Central de Santiago y Municipal de Viña del Mar.— Audiciones corales: del Seminario Pontificio.—Coros Sociedad Bach. Orfeo Catalá.—Coros de la Colonia inglesa y norteamericana.
Necrologías: Szymanowsky, Roussel, Ravel.
Radio—Sociedad Amigos del Arte: Premios—cursos—radio—reuniones y conferencias—Las 32 sonatas de Beethoven—Conciertos de la Facultad de Bellas Artes—Conciertos por radio de Hugo Fernández para toda América.

CRONICA MUSICAL EXTRANJERA

Austria: Los festivales de Salzburg. *Italia:* V festival de música contemporánea de Venecia.—Malipiero y Pizzetti.—*Francia:* La semana musical alemana—Dos conciertos de música argentina.—*Suiza:* El estreno de «Lulú» de Alban Berg.
Uruguay: El servicio oficial de difusión radioeléctrica—El Boletín Latinoamericano de Música.
Revista de revistas: (Recibidas en canje durante el año).
Suplemento gráfico: Giotto—Detalle de la muerte de San Francisco (Santa Croce, Florencia).

«La pintura de Venezuela», por ARMANDO LIRA (36 reproducciones de óleos, dibujos, esculturas).
«Anotaciones sobre corrientes culturales indígenas», por FRANCISCO TAMAYO (1 foto).
«Debemos escribir una historia de la música americana», por JUAN B. PLAZA.
«La Escuela de Artes Plásticas de Caracas y su nueva organización de estudios», por ANTONIO EDMUNDO MANSANTO.

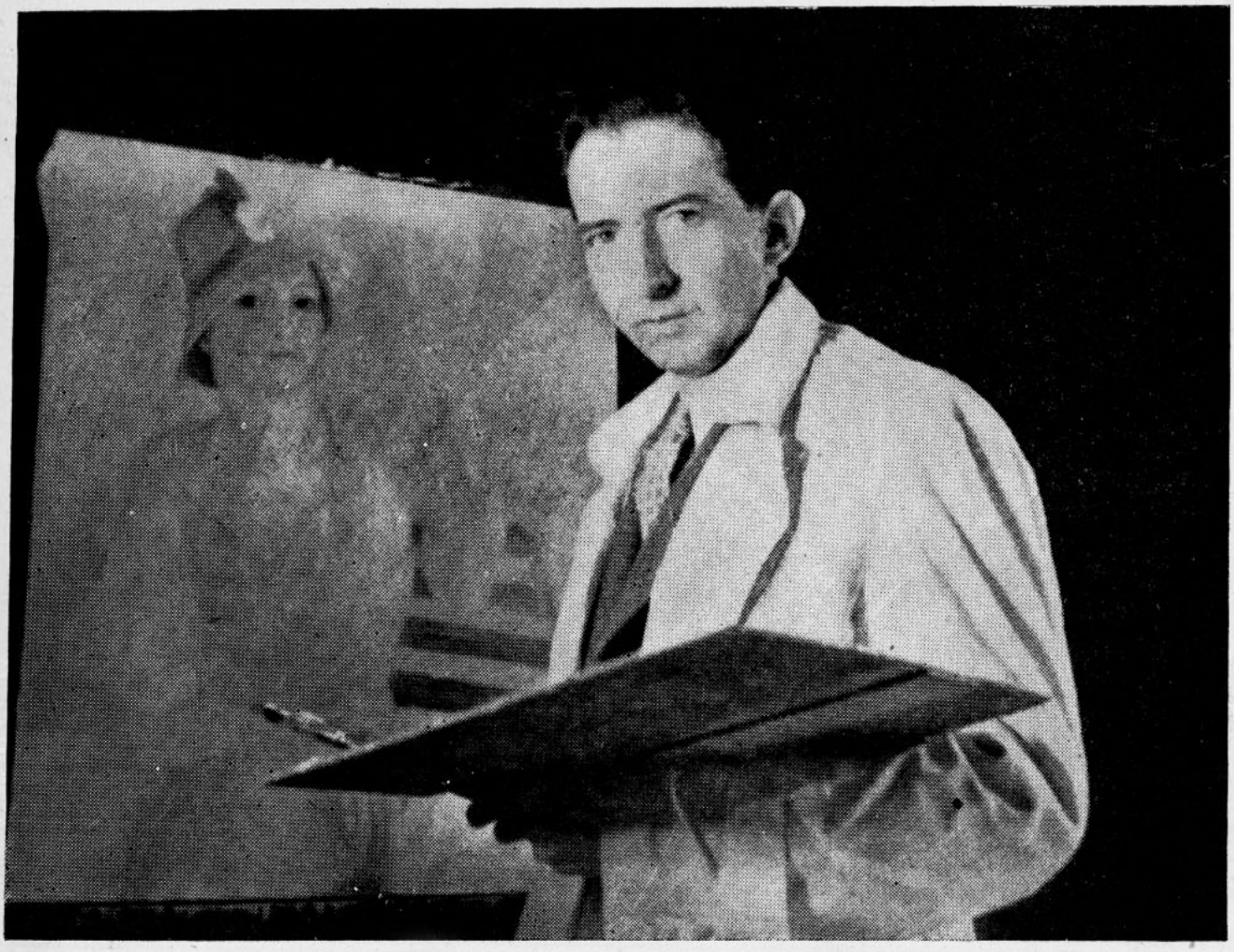
CRONICAS CHILENAS (Con ilustraciones)

«Arte Popular», por PABLO NERUDA (2 reproducciones).
«El Arte Popular en Chile», por ALBERTO GERCHUNOEF, (6 reproducciones).
«Salón de Artes Plásticas de Viña del Mar», por R. B. (2 reproducciones).
«El Congreso de Urbanismo», por M. M.
«El Boletín Interamericano de Música», por S.
Noticias: Radio.—Amigos del Arte.—Discoteca.—Premios en Viña del Mar.—Etc.
Suplemento Musical: «Voces de Gesta», de ACARIO COTAPOS. (Fragmento, Transcripción de orquesta para canto y piano).

REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

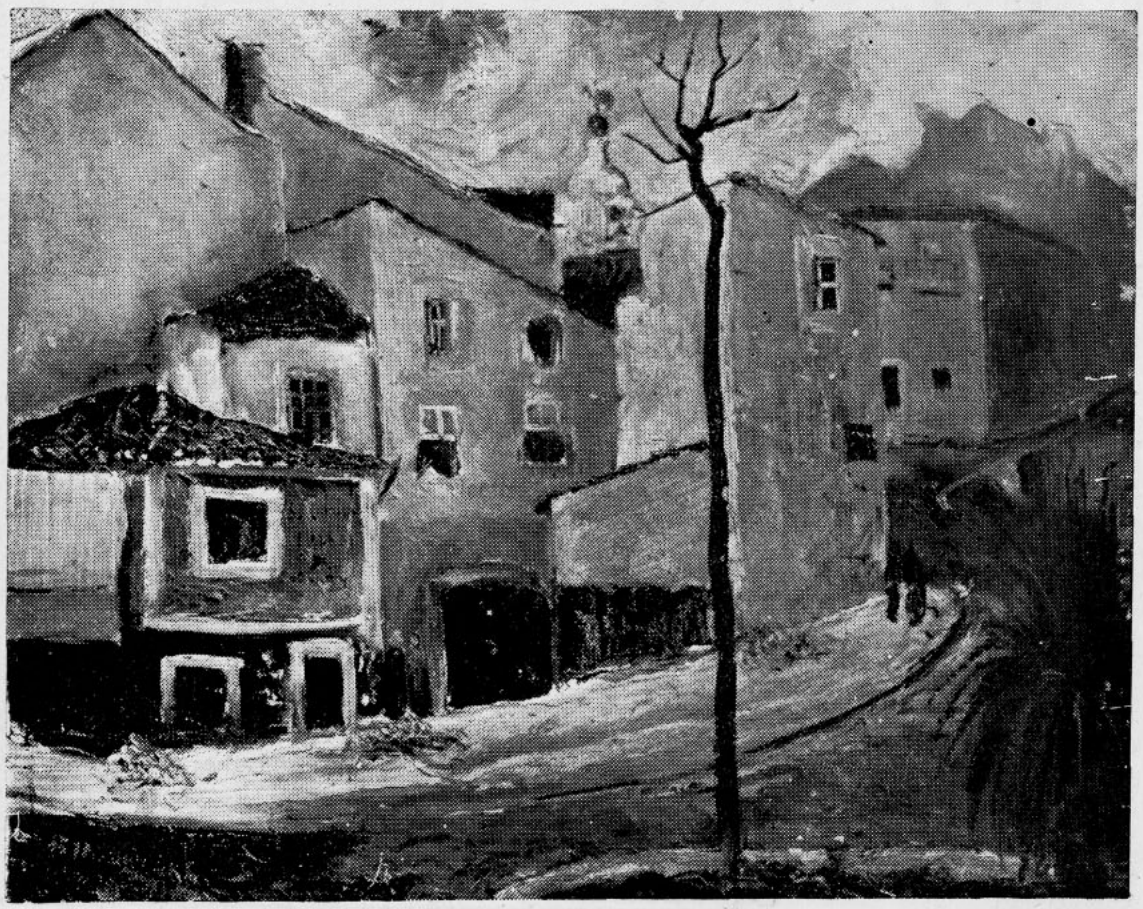
AÑO III ▪ 1937 ▪ NÚM. 13



Roberto Humeres Solar, en su estudio.

ROBERTO HUMERES, PINTOR

ME parece oportuno hacer algunas reflexiones acerca de los rumbos actuales de nuestra joven pintura, con ocasión del Salón Oficial de Artes Plásticas, que permaneció abierto en la Sala Chile del Museo de Bellas Artes. Tal vez una de las observaciones principales sea aquélla que dice relación con el concepto que tienen nuestros artistas de la creación artística, de lo que en ella existe de significativo, por su esfuerzo ordenado y sostenido.



Barrio de Alcántara, Lisboa. Oleo por Roberto Humeres.
Pertenece a Mme. Mandine Chagnon, Paris.

Se observa en este conjunto, como en todos los presentados en los últimos años, gran números de obras que no son sino improvisaciones más o menos afortunadas, que dan la sensación de ser obras representativas de un corto periodo en el desarrollo de la capacidad artística del pintor. Hay fragmentos interesantes, pero también se observan lagunas. Por desgracia, muchos prefieren todavía la rebusca, a las realizaciones. Otros exhiben telas que deberían guardar en sus talleres como simples estudios, que acaso les pudieran servir, en otra ocasión, de apoyo o de antecedente valioso.

Creo ahora oportuno hacer estas observaciones, porque me parece equivocado el concepto que tiene la mayoría de nuestros artistas sobre lo que debe ser un Salón Oficial de Bellas Artes.

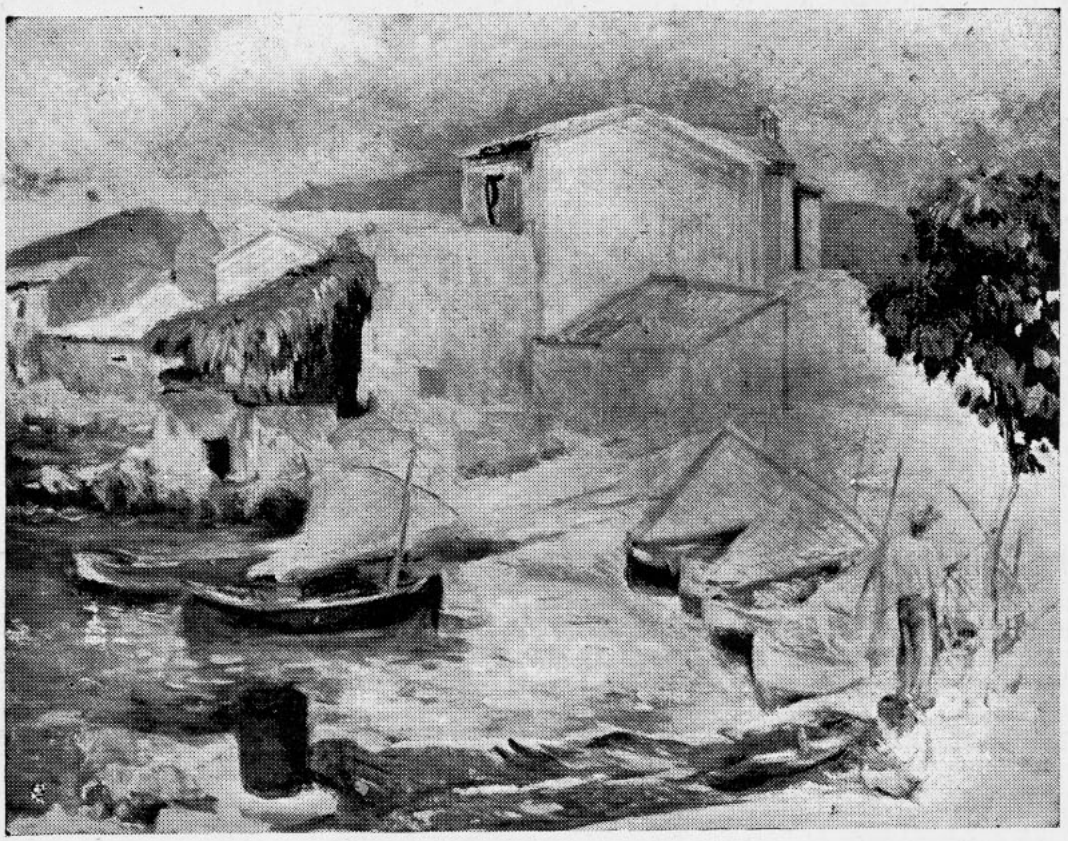
A mí me parece que no se deberían mostrar estas obras, porque no representan, como he dicho, más que una etapa o un estudio, casi podríamos decir, un accidente en el camino del perfeccionamiento pictórico. Y fuerza es confesar que tal estado de cosas no es sólo nuestro; es éste un vicio generalizado en Europa desde hace más o menos cincuenta años, y en el que,

sin duda, han tenido culpa los Marchand. Por otra parte, estimuló este vicio, el creciente aumento de las ventas de cuadros iniciado con la época impresionista y que coincidió con el período de auge económico anterior a la Guerra.

Antes de esta época, tal criterio era inconcebible en los Salones de Pintura. Y si no, recordemos la época de Delacroix, de Corot, de Ingres y Coubert, o las que la precedieron.

Ahora bien, entre nosotros se ha ido muy a menudo, más lejos. Aquí se admira la espontaneidad en el arte; se la cultiva y se la estimula. Hay quienes no ven talento, sino en aquellos artistas capaces de trabajar con rapidez. Y es que casi siempre estas cualidades se confunden lamentablemente con la idea que se tiene del arte fuerte; aumentando la gravedad de esta confusión, si se analiza nuestra idiosincrasia latinoamericana, considerando que en nuestro continente abunda la gente de talento. Ocurre, entonces, que nuestros valores se pierden, en su inmensa mayoría, por falta de constancia y de método en el trabajo, y, especialmente, porque esta facilidad natural produce, como consecuencia, una prematura confianza en la propia capacidad, lo que, agregado a la indiferencia e incomprensión de nuestra sociedad, impide al artista profundizar más en su obra.

Sobre esto mismo, Delacroix escribió en cierta ocasión que «los grandes genios rara vez

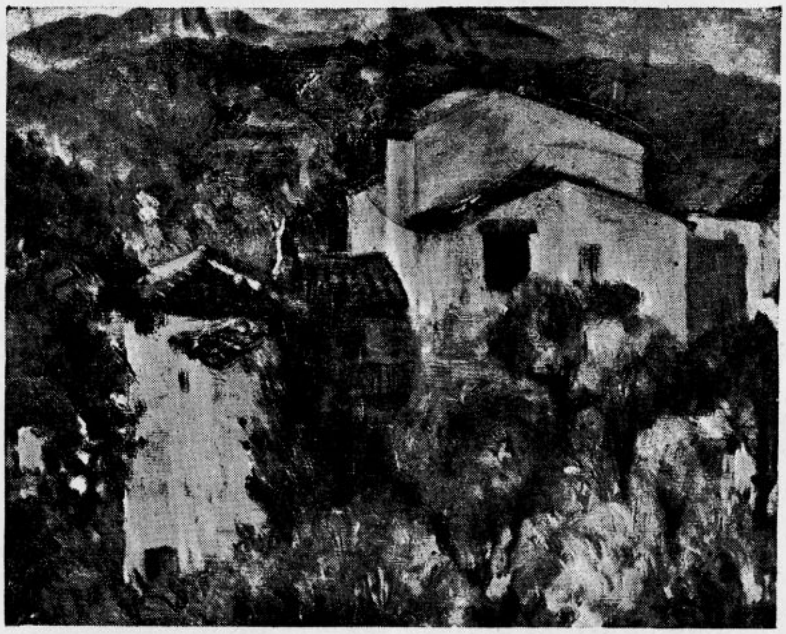


Paisaje de Cala Ratjada, Mallorca. Oleo por Roberto Humeres.
Pertenece a M. Auguste Chagnon, París.

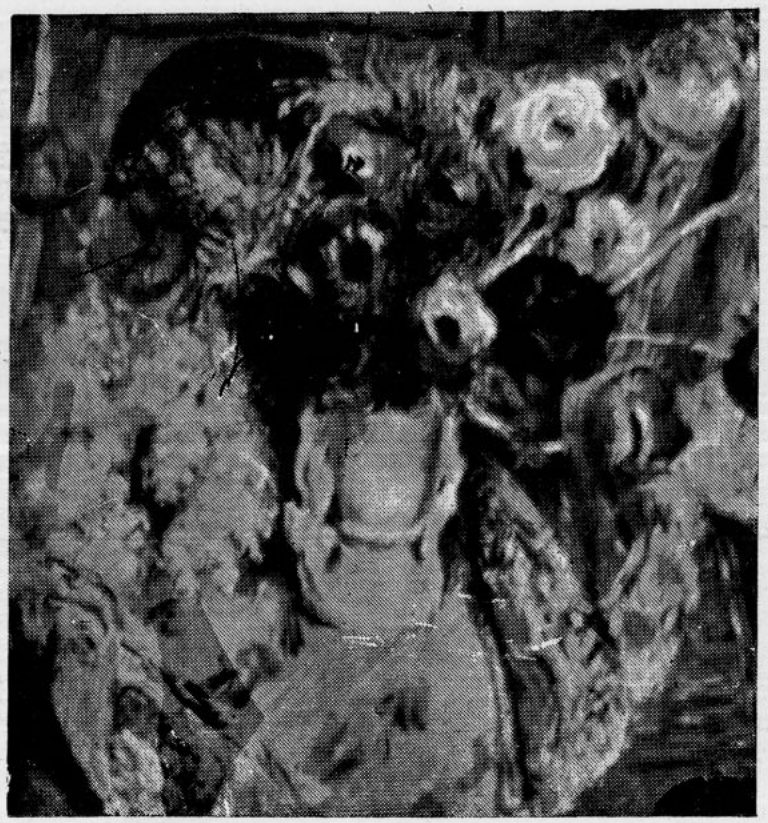
han improvisado». Pensemos, todavía, en los grandes maestros como Rafael, Tiziano, Tintoretto, Poussin, Watteau, y nos convenceremos, por sus obras, que ellas han sido el resultado de un trabajo metódico y tesonero.

Debemos, entonces, reaccionar contra esta tendencia hacia la economización de esfuerzo a que nos empuja el ambiente de esta época. Justo es agregar, sin embargo, que a pesar de todas las deficiencias anotadas, nuestros Salones Anuales, año tras año, van mejorando la calidad de sus conjuntos, cosa que en gran parte se debe a que nuestras autoridades educacionales hayan comprendido su importancia al estimularlos. Digamos todavía, que esto no es suficiente. Es preciso acelerar este proceso, modificando el criterio con que juzgamos a menudo los Salones Anuales y las exposiciones particulares. Esta tarea deberán tomarla a su cargo, necesariamente, los críticos y los jurados, por ser los organismos encargados de sancionar o censurar y, en cierto modo, de ilustrar o encauzar el gusto del público.

He creído oportuno hacer estas observaciones generales



Paisaje de Cagnes. Oleo por Roberto Humeres.
Pertenece al Museo de Toledo, (Ohio) U.S.A. (Foto Quintana)



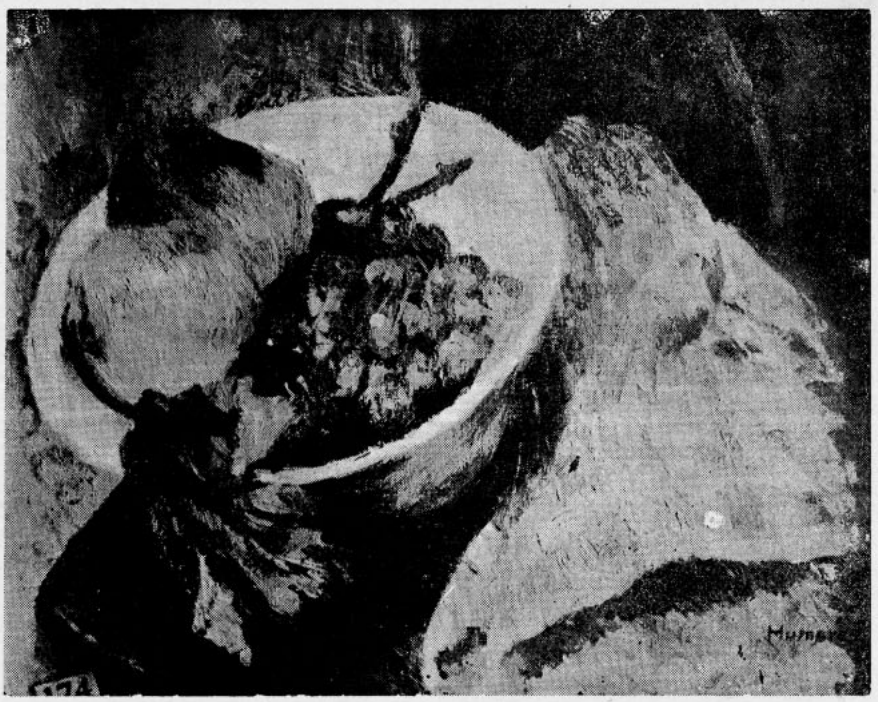
«Flores». Oleo por Roberto Humeres.

al Salón de este año, antes de referirme, aunque someramente, a la obra de Roberto Humeres Solar, justamente porque él constituye una de las excepciones más elocuentes en nuestro medio, ya que se trata de un artista que ha trabajado, desde sus comienzos, sin premura, ordenadamente, en busca de la depuración de sus medios, lo que le ha permitido ya ofrecer hermosos ejemplos en sus obras llenas de la más fina sensibilidad.

A pesar de ser todavía un muchacho, no titubearé en colocar a Roberto Humeres en el primer plano de los artistas nacionales, ya que lo estimo de la misma cepa espiritual que Burchard y Ortiz de Zárate.

Su pintura atestigua una visión de extraordinaria sensibilidad y un don excepcional de la armonía. Subsiste en él, como en los mejores exponentes de la pintura actual, la exuberancia del color y la fuerza expresiva del dibujo. El uso y abuso de los tonos puros a que nos llevó la influencia impresionista y que tanto choca aún hoy en día en nuestras exposiciones, no logró influenciarlo; su arte es sobrio y ofrece, sin duda, más solidez y verdad que tantos sistemas que se nos han presentado en los últimos tiempos.

Humeres no gusta de teorías. Ninguna moda o corriente en boga le ha influenciado. Sus interpretaciones del mundo físico no tienen nada de cerebral ni abstracto, y tiene horror



Naturaleza Muerta.
Oleo pot Roberto Humeres.
Pertenece a
Mr. Spruille Braden, U.S.A.
(Foto Quintana).



Oleo por Roberto Humeres. Salón Oficial 1936. (Foto Quintana)

a los alardes de la técnica, vacíos de significación, porque su espíritu refinado no podría tolerarlos. Trabaja lentamente, buscando con constancia inflexible sus medios de expresión. Es así como ha logrado que su arte gane, año tras año, en profundidad e intensidad.

Se puede decir, en general, que su pintura es optimista. Pintar es para él motivo de alegría. Bastaría citar algunos de sus paisajes para comprenderlo, porque es en ellos donde se pueden apreciar mejor sus cualidades de colorista refinado y lleno de íntima poesía y donde, a mi juicio, Humeres ha alcanzado mayor seguridad y libertad expresiva. Me bastará citar, en apoyo de esta idea, el magnífico paisaje que presenta al actual Salón, y aquél que fué a Pittsburg el año pasado y que fué adquirido allí por el Museo de Toledo (Ohio).

La evolución de Humeres es lenta y cuidadosa, como todo aquello que va lejos. En sus comienzos, en nuestra Academia de Bellas Artes, fué influenciado por su maestro, Grigoriev, como c asi

todos lo fuimos. Pero esta influencia, que en muchos ha sido perjudicial, no duró en él mucho tiempo. Su larga permanencia en Europa, a donde fué enviado por el Gobierno, a comienzos de 1929, formando parte del grupo de artistas pensionados, le dió ocasión de estudiar y obtener su título de Arquitecto Urbanista de la Universidad de París. Allí, al contacto de los principales Museos y Academias, y con ayuda de su esfuerzo inteligente y tesonero, logró depurar su espíritu y alcanzar una temprana madurez.

Me complace, pues, tener la oportunidad de referirme a este artista, oportunidad que aprovecho, al mismo tiempo, para hacer un llamado a los más jovenes, a aquéllos que comienzan a recorrer este mismo camino, muchas veces ingrato, a fin de que mediten y tomen experiencia de este arte ponderado, sobrio y profundo, y que, en el concepto mío, constituye al mismo tiempo que un ejemplo, un guía para los que han de tomar el mismo camino.

Héctor Banderas Cañas
(Profesor de la Escuela de Artes Aplicadas).

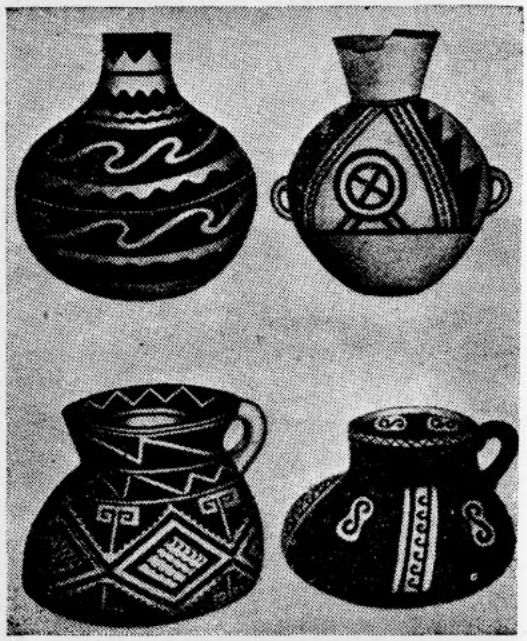


Paisaje de Cagnes.
Oleo por Roberto Humeres.
Pertenece al autor
(Foto Quintana).

LAS CERAMICAS de los ABORIGENES de CHILE (*)



Cerámica Arajeta



Cerámica Atacameña



Cerámica de la zona central chilena

Las cerámicas de los aborígenes de Chile distan mucho de la belleza, de la vivacidad de dibujo y de color, y de aquella gran variedad de forma que constituye el atractivo especial de las cerámicas del Perú precolombiano.

Las antiguas cerámicas de los Incas y de las poblaciones que les precedieron, antes de que aquellos les reunieran bajo los estandartes de su grande y glorioso imperio del Tahuantinsuyo, forman un verdadero y precioso documento arqueológico: y que, aparte de la diversidad de los estilos o de la característica multiplicidad de los objetos, tienen—para todos los estudiosos de arte o de historia, de etnología o de americanística—un valor incalculable por cuanto—más que los grandiosos monumentos que existen en pie y más todavía que las crónicas o las relaciones de los misioneros y de los colonizadores—forman un testimonio cierto de aquella grande y maravillosa civilización desaparecida.

Es sobre todo por esas cerámicas que podemos transportarnos a tantos y tantos siglos pasados; conocer tierras inexploradas y lejanas; adentramos en ambientes y lugares desconocidos, entre gentes y razas diversas que, poco a poco, casi resucitan y reviven en nuestra mente. Y es precisamente la contemplación de humildes artefactos, plasmados por el más obscuro ceramista incaico o pre-incaico, tales como: ollas, vasijas, cántaros y platos hermosamente trabajados por él, lo que tiene la extraña magia de hacer renacer todo un pasado, de referir la historia y la leyenda, los usos y tradiciones de un pueblo que con gran anterioridad al descubrimiento de Colón—había alcanzado un altísimo grado de cultura.

(*) Lección dada por el doctor Giuseppe Mazzini en el Curso de Historia de la cerámica del Instituto Universitario Italiano en la ciudad de Faenza.

Las cerámicas chilenas tienen en cambio otro valor y otra significación. Su importancia resulta de elementos diferentes de aquéllos que constituyen la característica de los innumerables objetos creados y pintados por la hábil mano del alfarero incaico. Más toscas y rústicas, menos atrayentes y sugestivas, tienen todavía un interés particular y merecen ser puestas en relieve. En la nebulosa y la incertidumbre que existe hasta hoy en la pre-historia de América descubren nuevos y más dilatados horizontes y, a quien quiera penetrar en la más remota antigüedad, facilitan el conocimiento de los múltiples grupos étnicos que—distintos, por número, calidad y cultura—poblaron el llamado «último rincón del mundo» (*) o esa la última Thule que corresponde hoy día a la República de Chile.

La cerámica de los aborígenes de aquel país lejano, el frágil trozo de arcilla trabajado por el más antiguo e inexperto alfarero en esa larga y angosta lengua de tierra que se extiende entre la cordillera y el mar, arroja viva luz sobre razas y pueblos hasta ahora poco estudiados o casi desconocidos.

* * *

Una mirada a una carta geográfica de Chile basta para darse cuenta de su extensión y de su configuración curiosa.

Entre el Perú y Bolivia, entre Argentina y el Océano Pacífico, todo el país se extiende entre unos diez y ocho paralelos (desde el vigésimo octavo al quinquagésimo sexto) hasta la Tierra del Fuego, en una longitud de más de cuatro mil kilómetros.

De aquí—en las distintas localidades de la costa o de la montaña, del mediodía al septentrión—una notable variedad de condiciones de vida, diversidad de fauna, de flora y de clima.

En la zona norte el clima es constantemente cálido, seco, casi nunca una gota de lluvia; en la parte central es temperado y siempre agradable; en el sur donde llueve casi todo el año, es húmedo y frío.

Esta enorme extensión de tierra, más de dos veces la Italia y que hoy cuenta apenas cuatro millones de habitantes, fué, desde los tiempos más remotos, ocupada y poblada por varios pueblos y tribus los cuales—muy lejos de formar un complejo étnico único y homogénico—eran, las unas de las otras, diversas por el grado de cultura, por la variedad de idiomas, por su aspecto físico y por su carácter antropológico, psicológico y mental.

Especialmente los grupos del norte—en cierta época remota—sintieron la influencia de los pueblos peruanos y bolivianos que estaban más próximos a ellos y que llegaron a primar con su más avanzada cultura, con la práctica y facilidad de los cambios o que se impusieron a veces por una ocupación violenta de territorio. Algunos empero—con vergüenza de la influencia extranjera—supieron mantener por largo tiempo, su característica, su individualidad y signos que dan testimonio del grado de su progreso.

¿De donde venían? ¿Cuál su origen? ¿Eran autóctonos o provenían de alguna tierra lejana?

No es este el lugar ni la ocasión de penetrar en el estudio de un problema difícil, muy discutido y que permanece siempre sin solución.

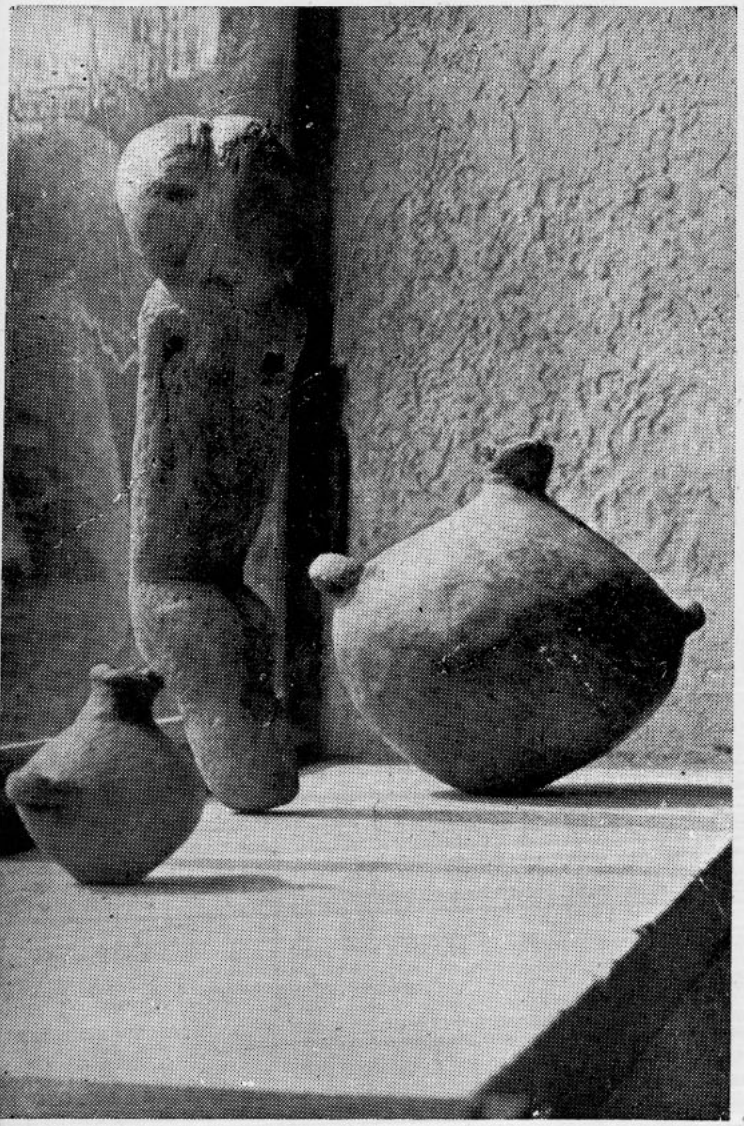
Baste recordar que, en el norte especialmente, en Arica, en Taltal, en Pisagua y aun Constitución y en otras importantes estaciones arqueológicas dispersas, aquí y allá, a lo largo de la costa de Chile se han encontrado vestigios de pueblos antiquísimos, los cuales—en sus cementerios y sobre todo en enormes estratos y amontonamientos de conchas (conchales o kjoekkenmoendinger)—junto a la huella de su vida social y familiar, han dejado objetos, utensilios y restos de una industria primitiva en la cual comenzaban apenas a adiestrarse.

De su época paleolítica y neolítica—posterior a la época correspondiente de nuestro continente europeo—queda aquí un importante material arqueológico que revela, entre las del nuevo y las del viejo mundo, una indiscutible afinidad de caracteres y de aspectos. Pero los hombres primordiales, los hombres neolíticos de Arica o de Taltal, de Pisagua o de Constitución, dedicados particularmente a la pesca y libres todavía de la influencia de los pueblos vecinos con los cuales tenían escaso contacto, se mostraron bastante expertos en el arte de entrelazar mimbres o de fabricar cestos, pero no dejaron traza alguna ni aun de la más primitiva arte cerámica.

Posteriormente a aquellas pequeñas y diversas unidades étnicas que progresaban lentamente en la costa oceánica septentrional, al pie y al otro lado de los Andes, se afirmaba y se desarrollaba el grupo racial más compacto y vigoroso de los atacameños.

Ocupaban éstos un vastísimo te-

(*) En castellano en el original.



Cerámica Chiu-Chiu. San Pedro de Atacama.

rritorio que comprendía las actuales provincias de Tarapacá, de Antofagasta y Atacama y que se extendía bastante lejos en el sur del Perú y de Bolivia, confinando con Argentina, más allá de la Cordillera, hasta ocupar gran parte de la región de Jujuy.

Nada se conoce del origen de estos pueblos, pero se sabe que tenían nociones de agricultura; que, dedicados a la vida pastoril, habían domesticado la vicuña y el llama; que trabajaban la madera y los metales y que hablaban el *cunza*, su idioma especial.

En un tiempo primero, su alfarería fué tosca y primitiva, inferior en mucho a la de los peruanos, sus vecinos del norte y a la de los diaghitas, sus vecinos del sur.

Hasta que no se hicieron sentir influencias forasteras, la cerámica atacameña se presentó ordinaria, tosca y de mala pasta. Su imperfecto cocimiento dejaba manchas y lunares negruzcos. La ingenuidad de las incisiones y la pobreza de los elementos decorativos bastaban para demostrar, en el obscuro artesano, dotes artísticas muy escasas y embrionarias. Considerablemente variada en sus formas la cerámica era comúnmente pintada de negro sobre rojo o de rojo negro sobre fondo blanco, ocre o amarillento.

Cuando se embelleció con algún ornamento, fué entonces fácil ver en ella la figura triangular, la greca, la escala, los signos geométricos característicos de la cerámica del período decadente o epigonal de Tiahuanaco y los de la cultura de Chavin, de Proto-Nazca o de Proto-Chimú.

Pero, ya en el sur de la actual provincia de Atacama, en la de Coquimbo y junto al curso del río Choapa, se agrupaba, denso y más adelantado, otro pueblo cuyo origen remoto se pierde en los siglos y que se cree de la misma raza de los Calchaquis o diaghitas de la Argentina. Ocupaba prevalentemente la llanura y la montaña hasta más allá de la cordillera andina, pero dejaba libre toda la región de la costa a la tribu de los Changos.

Estos, más que en tierra, vivían sobre el mar. Descendientes, tal vez, de los Aymarás o de los Uri de las vecindades del lago Titicaca en Bolivia, no eran sino modestos pescadores. Más que en sus míseras cabañas pasaban su existencia en sus embarcaciones primitivas construídas de paja de totora (typha angustifolia L.) o de pieles de foca o de grandes animales marinos bien cocidas y rellenas. Carentes de riquezas agrícolas o mineras no sufrieron molestias ni de los atacameños ni de los diaghitas y, posteriormente, fueron dejados en paz tanto por el invasor peruano como por el conquistador español. Los pocos objetos de cerámica creados por ellos demuestran una técnica deficiente y rudimentaria. Las paredes gruesas, la factura toscota, la ausencia de toda ornamentación revelan una calidad bastante inferior a la de sus vecinos, los atacameños o los diaghitas.

Estos últimos en cambio tenían una cultura mucho más elevada. Hablaban una lengua característica (el kan-kan) y sabían ya fundir el bronce y regar racionalmente sus campos. En el arte de fabricar platos habían hecho especialmente notables progresos.

Sus obras de greda son en efecto,

las más finas y delicadas de cuantas hayan sido creadas por los aborígenes chilenos.

Bellas y graciosas, de escaso colorido, pero con suficiente y variada decoración, tienen ellas un particular carácter local o regional que se mantiene puro e invariable por largo tiempo, hasta fundirse o confundirse más tarde con el estilo de las cerámicas peruanas de los Chinchas o con el más lejano de Tiahuanaco. En estas cerámicas aparecen con bastante frecuencia figuras humanas o de animales, apenas modeladas o pintadas: específicamente la del tigre, del llama, del puma, y de la serpiente y hasta el avestruz, el pájaro corredor que abundaba en el vecino territorio argentino con el cual los diaghitas chilenos mantenían relaciones de cambio avivadas por la identidad de raza.

Sus artefactos de arcilla están representados, en general, por tazas de paredes verticales, base redondeada ornadas de una decoración geométrica hecha con un agradable entretejido de líneas y por cántaros de forma especial con figuras de pájaros, designados con el nombre de *jarros-patos*.

* * *

Al sur del territorio habitado por los pueblos diaghitas—desde el río Choapa, en toda la región central, hasta el grandioso golfo de Reloncaví—vivían otros grupos y otras tribus primitivas.

Se suele decir que toda esta extensa región siempre estuvo ocupada por el pueblo araucano. En cambio, otros centros culturales desplegaban aquí su actividad mucho antes que se constituyese el conjunto demográfico que toma el nombre de Arauco y que resultó de la fusión progresiva de los Mapuches con comunidades indígenas más adelantadas que ellas.

Dejando aparte a los Chiquillanes, bárbaros y salvajes que habitaban un poco de este lado y un poco del otro de la cadena de los Andes; y a los nómades Pehuenches, que vivían de la caza y que se alimentaban particularmente de los grandes piñones del *Araucaria imbricata*, que se adensaba en selvas y florestas sobre los flancos de la cordillera; y los Puelches que ocupaban también los oasis y valles de las zonas altas y montañosas, las variedades étnicas más evolucionadas e importantes, en el territorio central, eran dos: la de los Picunches (hombres del norte) y la de los Huilliches (hombres del sur). De igual cultura y condición, puede decirse que formaban un complejo racial uniforme. En un momento dado se insinuó entre ellos otro grupo de indios, de otra raza y costumbres y todavía muy atrasados.

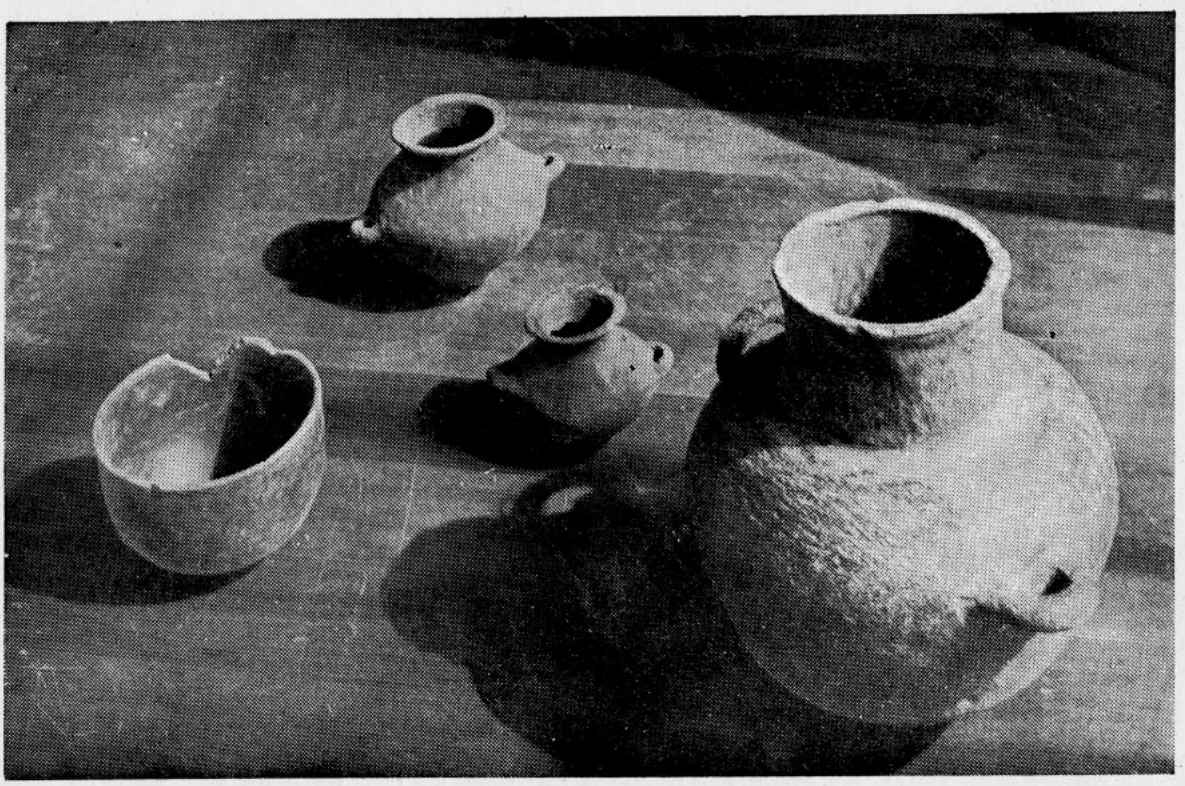
Eran éstos los Mapuches (gente de tierra). Llegados, a través de los pasos de los Andes, desde la desierta pampa argentina, fuertes y aguerridos como eran, se impusieron pronto a los indios aborígenes y, poco a poco, llegaron a dominarles. Se posesionaron de su cultura, se apropiaron de su lenguaje, de sus costumbres y—después de un lento período de absorción—vinieron a constituir aquel pueblo heroico que, durante tres siglos, resiste tenazmente a los españoles y que—hasta los últimos años del pasado siglo—se opone todavía a la presión del actual gobierno de Chile.

De la fusión de los Picunches y de los Huilliches con los Mapuches, pues, aquel grupo que—reducido a poco más de cien mil individuos, mientras que antiguamente sobrepasaba el millón—es conocido con el nombre de pueblo araucano, que le fué dado por el poeta y soldado Alonso de Ercilla, el cual—después de haber visto los heroicos esfuerzos realizados para defender la libertad y mantener la integridad de la patria—vuelto a la nativa España, entre el 1569 y el 1589, cantó las proezas en un famoso poema en rima octava, a la manera del Ariosto, titulado, precisamente, *La araucana* y que puede decirse el primer texto de historia chilena.

Antes de la aparición de los Mapuches, tanto los Huilliches como los Picunches trabajaban la arcilla y producían una cerámica cuya identidad de factura y de forma comprueban la unidad étnica de los dos grupos demográficos y la igualdad de su nivel cultural.

Poco se elevaron los araucanos sobre sus predecesores. Mucho más tarde, en el vasto territorio central y meridional ocupado por ellos, podremos encontrar obras de greda de discreta factura; pero serán producto de importación o de imitación extranjera que, por su ornamentación, recordarán el tipo atacameño influenciado ya por los Chinchas o un tipo más reciente y más precisamente incaico que caracterizará la cerámica del llamado estilo valdiviano.

Aquélla, propia de los Picunches y de los Huilliches, notable por la pobreza de ornamento y por la simplicidad de técnica y factura, fué poco a poco desapareciendo con la llegada de los Mapuches, hasta reducirse a las formas rudas y primitivas que son fabricadas por los araucanos actuales.



Cerámica Chiu-Chiu. San Pedro de Atacama. Colección José Perotti.

No nos ocuparemos de los grupos o tribus que ocupaban el territorio, más abajo del golfo de Reloncaví.

De la isla de Chiloé a la Patagonia y a la Tierra del Fuego, vivían, nómades y salvajes, los Chilotes, los Poyas, los Fueguinos (alacalufes, onas y yaganes): pequeñas y escasas cantidades demográficas, algunas de las cuales, reducidas al último término, permanecen aún hoy en día representando tal vez los ejemplares postreros del tipo indígena primitivo rechazado, poco a poco, al extremo límite meridional por grupos más evolucionados y civiles.

Los dejaremos a un lado, porque en el territorio por ellos recorrido u ocupado, las indagaciones de la arqueología no han puesto en luz ningún producto o ninguna obra de alfarería.

* * *

Esta rápida excursión a través del Chile de los aborígenes y esta mirada fugaz a los principales grupos étnicos que han influído mayormente en la evolución del país, ha permitido, sin embargo, un ligero acceso al arte de la cerámica, la cual se ejercía en los tiempos más remotos; ora con medios y técnicas primordiales, ora con mejor preparación y con cierto gusto y maestría.

No se conocen ejemplares de cerámica netamente autóctona o indígena, ya que muchas y diversas fueron las influencias extranjeras que, por todas partes se hicieron sentir sucesivamente.

En efecto, los diversos grupos de que hemos observado sintieron siempre el influjo de elementos extraños más evolucionados delante los cuales difícilmente supieron mantener largo tiempo la originalidad y la característica de sus trabajos, y aquel aspecto y aquella particularidad de forma que revelan una individualidad propia, local o regional.

Precisa tener presente que, tanto el grupo de los atacameños como aquel de los diaghitas—por razones de vecindad y de intercambio y, más todavía, por causas políticas—debieron soportar la opresión de los Chinchas peruanos, ya hábiles artífices que se habían afirmado en el arte de la alfarería con un estilo particular y que, más tarde, los Chinchas atacameños y los Chinchas diaghitas, debieron someterse al imperio de los Incas.

La primera invasión incaica, con

perjuicio de los indígenas de Chile, ocurre hacia 1423, por obra del Emperador Tupac Yupanqui. Pero más violenta y efectiva fué la de Huayna Capac, el Emperador que llevó al apogeo y a sus límites máximos el poder de los Incas y que emprende la conquista de Chile, una cincuentena de años después de la de Yupanqui, en el año 1470. Ocupó todo el territorio septentrional y probó extenderse hacia el sur, hasta las tierras bañadas por el río Maule, que le fueron cerradas por aquella resistencia araucana que poco más tarde debía hacerse maravillosamente heroica contra la invasión conquistadora de los españoles.

* * *

En las cerámicas de los aborígenes de Chile pueden distinguirse las de servicio doméstico cotidiano, más rústicas y ordinarias y aquéllas más finas, destinadas a las fiestas y a los usos ceremoniales.

Tal vez ninguna puede considerarse propiamente autóctona, sino que todas, en general—aun aquéllas de las épocas más remotas—sufrieron influencias exóticas llegadas de las regiones más lejanas del Perú y de Bolivia. Tanto por la variada meteorología del país, como por las diferencias raciales y por los distintos grados de cultura, las cerámicas de los aborígenes de Chile no son siempre homogéneas y uniformes.

Algunas—especialmente las de las tribus más atrasadas—son burdas, mal cocidas y sin ornamentos; mientras que las de las poblaciones más evolucionadas se hacen notar por su cuidadoso pulimento y por la decoración geométrica, hecha con líneas cortas, simples y rectas. La línea recta se encuentra por doquier como primer elemento decorativo, pero el modo y la elegancia de sus combinaciones varía, en cada lugar, según el mayor o menor grado de cultura.

Casi por todas partes el arte de tejer cestas y canastos fué ejercitada con anterioridad y mejor que la cerámica. En las tribus primitivas, que vivían bajo un régimen estrictamente matriarcal, eran las mujeres quienes se dedicaban a la alfarería.

No se conocía el uso de la rueda o el torno, y escaso o nulo era el uso de los calcos y de los modelos.

La técnica—igual en las diversas zonas—era particular de la América.

La mujer operaria—cuando quería fabricar las *lozas* para el uso de la casa o para usarlas en las fiestas o en las ceremonias públicas—formaba con la arcilla, convenientemente preparada, bandas o cintas, las colocaba una sobre la otra, en círculo o espiral y, poco a poco, hacía con ellas un cuerpo conpacto y de la forma deseada. Plasmado así el objeto lo pulía, lo lijaba y lustraba con una piedra lisa o con un raspador de hueso o de madera. A veces lo embellecía con sobrios y escasos colorès extraídos de plantas o minerales y con ellos combinaba dibujos o figuras que resaltaban sobre el esmaltado obtenido con creta finamente pulverizada y casi impalpable.

No se conocía el horno y, no obstante, se sabía hacer un castillo de todos los artefactos juntos para cocerlos en el mismo fuego.

La poco experta artesana, una vez que había plasmado sus tazas y sus vasos, los dejaba secar primeramente; en seguida, tomándolos con cuidado uno a uno, los exponía a la llama viva o al calor de las cenizas o de brasas y después de esta calefacción preliminar, los pasaba directamente a un vivo fuego de leña, de hierbas o de paja, hasta el cocimiento total que, muy a menudo, los dejaba manchados, obscuros y negruzcos.

* * *

De los diferentes grupos étnicos chilenos que nos han transmitido ejemplares de sus obras de alfarería, los más importantes y evolucionados fueron, sin duda, los atacameños y los diaghitas.

La cerámica de los atacameños, por lo mismo que desde tiempos antiguos había sentido influencias extranjeras, fué siempre inferior a la de los peruanos y a la de los diaghitas, sus vecinos del sur. Los motivos decorativos que la adornan, muestran, de costumbre, amplias figuraciones y grandes dibujos burdamente esbozados.

En un principio fué solamente de pocos colores y frecuentemente tomaba el motivo de la greca de escala del estilo Tiahuanaco. Fué bajo la influencia y el dominio de los Chinchas que los dibujos y sobre todo los colores se hicieron un poco más variados y vivaces.

Las cerámicas de los diaghitas, en cambio, son mucho más atrayentes y representan cuanto de mejor se ha producido en territorio chileno.

Con frecuencia, se embellecen con pequeños motivos de figuras diminutas cuidadosa y finamente dibujadas. Entre las formas más comunes, son notables los vasos de dos cuerpos globulares, vasos en forma de ánade o de pájaro acuático (*jarros-patos*).

Bajo la influencia de los Chinchas, el primitivo elemento decorativo se acrecenta de puntitos, de pequeños círculos, de líneas curvas onduladas o espirales y de figuras más graciosas autropo, zoo y ornitomorfas.

La influencia de los Chinchas sobre los dos más importantes complejos étnicos del norte fué realmente notable, tanto que se habla hoy de un tipo de cerámica chincha-atacameña y de un tipo chincha-diaghita, a los cuales, más tarde, en un período más vecino a nosotros, se sobrepone el estilo netamente incaico.

Así, las diferentes cerámicas prehispánicas de Chile—además de revelar las diversas etapas culturales de las distintas regiones del país—con los signos de las influencias exóticas impresos en su forma y en sus ornamentos, sirven también para indicar el cambiante, sucederse de las dominaciones extranjeras a las cuales los indígenas debieron someterse.

Frente a las cerámicas de los dos grupos del norte, aquéllas de las provincias centrales y meridionales resultan mucho más míseras y en estricta relación con la grosería y bajo nivel de las poblaciones. En efecto, su decoración no pasa de la simple línea recta y, todavía, los dibujos geométricos que de ella se derivan son comúnmente seguidos con poca fineza de contorno y sin gran variedad o genialidad en sus combinaciones. La ausencia de líneas caprichosas, de curvas o de volutas, las raras y escasas figuras, arcaicas y mal modeladas, son las características de los cántaros y de los vasos fabricados hasta hoy en día, por la mujer araucana, cuyos manufactos representan la supervivencia del rústico y modestísimo arte de los progenitores.

Aun hoy, los últimos representantes de una raza que está proxima a morir, se ocupan en plasmar ollas, vasos y platos, cuya uniformidad plástica recuerda la de los objetos de arcilla de los lejanos aborígenes.

Se podría pensar que la antigua arte cerámica de Chile—pasando del norte al sur, de los Atacameños y de los Diaghitas a los mapuches araucanos—se presenta gradualmente inferior y que, empeorando poco a poco, ha venido alejándose de sus mejores manifestaciones para degenerar y detenerse en la forma cultivada actualmente por la mujer araucana en el crepúsculo de su secular unidad social.

Vale, pues, la pena de ver en el trabajo a esta artífice modesta y de echar una ojeada a sus artefactos que son todavía los de antaño.

* * *

La ceramista araucana conoce de tiempo inmemorial los lugares donde—junto a los barrancos de la montaña o a lo largo de las orillas de los ríos—se puede obtener fácilmente la mejor calidad de creta y de arcilla propia para ser trabajada. Allí se encamina de vez en cuando, sola y en secreto, para proveerse, no sin dejar después en el sitio, suspendido al saliente de una roca o la rama de algún árbol, un objetito de poco valor, una cintilla o un condoncito de lana de diversos colores, a manera de obsequio devoto a la divinidad o al espíritu protector y amo de la cueva o de la mina para que le sea benigno y propicio en el cumplimiento de su labor.

Vuelta a casa o, mejor, a la mísera y rústica cabaña (*ruca*) que es su habitación, se prepara a amasar convenientemente la cantidad de creta que necesita. La limpia con cuidado de pedruscos y materias extrañas; la mezcla con arena finísima y en seguida, en pleno aire, se dispone a trabajarla, permaneciendo de rodillas sobre una estera o sobre una piel de animal. Teniendo delante de sí un leño que le sirve de banco o mesa de trabajo, comienza a fabricar su tiesto que siempre conduce a término con mucha presteza.

La arcilla amasada, es cortada en pedazos, dividida y reducida en franjas o cordones de diferente largo y espesor. Sobre la base del cántaro o vaso en fabricación, precedentemente preparada y extendida sobre la mesita de madera, la buena ceramista levanta en espiral un número determinado de aquellas franjas, las cuales—mantenidas bañadas y frescas, limpias e iguales por las manos hábiles de la operaria—se unen en un todo igual y en la forma del objeto deseado.

Una vez ajustados el cuello, el ansa o el pico, el objeto es puesto durante cierto tiempo a secarse a la sombra ante de proceder al cocimiento. No se le da lucido ni esmalte particular, ni color o dibujo alguno, pues la cerámica araucana—con raras excepciones—es siempre desprovista de adornos o de cualquiera decoración.

Cuando la pieza está suficientemente seca, se le hace cocer en la lumbre doméstica, siempre encendida en el interior y en el centro de la cabaña de la misma operaria. Mantenida con precaución, al extremo de una caña o bastón, se la

expone primero a la llama haciéndola girar en todo sentido para que se caliente de manera uniforme. En seguida se le mete directamente a un fuego de buena leña y bien ventilado, a fin de que pueda producir las calorías necesarias para poner candente el manufacto que, poco a poco, pasa, en esa forma, de un color rojo obscuro a un hermoso rojo vivo y ardiente.

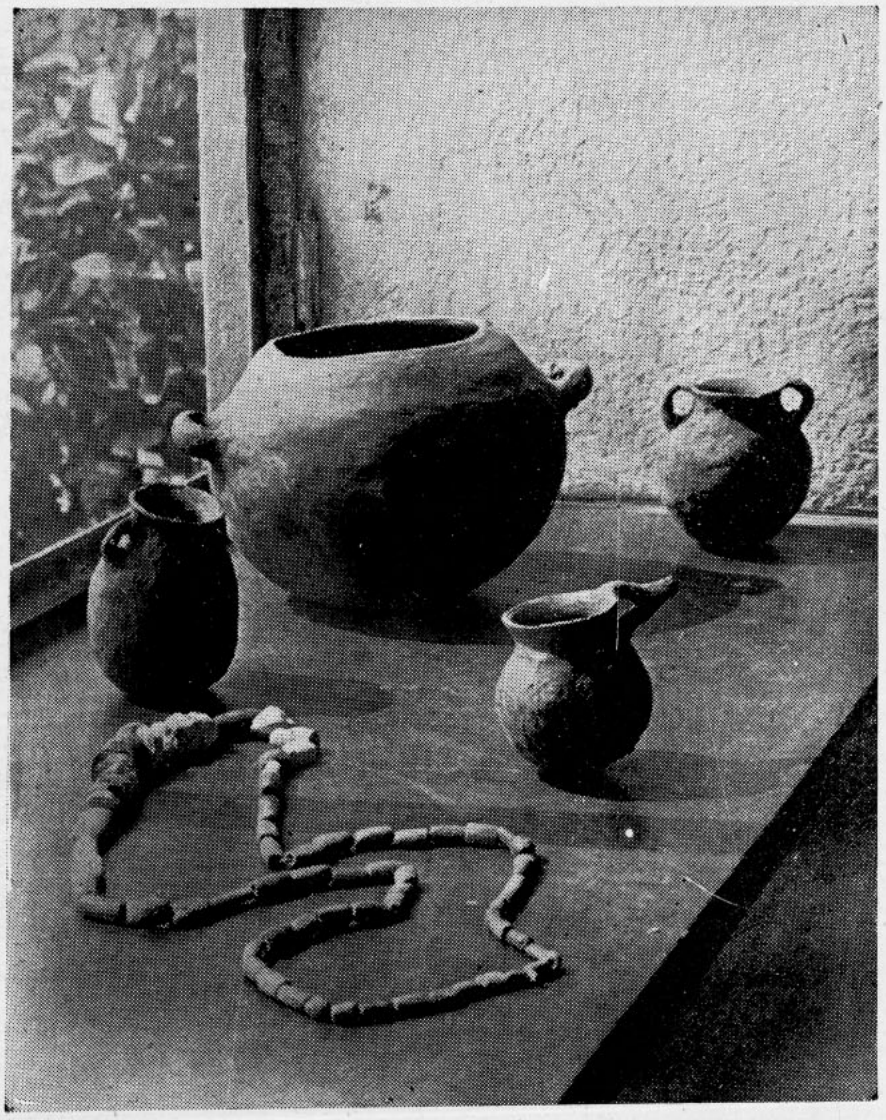
Cuando está apenas cocido, o ha llegado a una cierta temperatura, la ceramista—con la experiencia de su larga práctica—lo retira un poco del fuego y, para darle la impermeabilidad necesaria, lo rocia o vierte en él una cantidad de agua caliente, de leche o de su bebida predilecta (*el muday*) que entra bruscamente en plena y bullente efervescencia.

De ese modo se fabrican, generalmente, los objetos de cerámica araucana, los que se designan en seguida con nombres diferentes en relación a su capacidad, a la dimensión, al uso a que están destinados a las burdas figuras de animales que quisieran representar. Todo, sin embargo—en el idioma de la raza—están comprendidos en el nombre genérico de *metahue*, como asimismo se llama *metahuefe* a la modesta cultura de un arte tan rudimentario.

* * *

La vista de la cerámica arcaica y rústica de los aracanos ayuda a dar realce a aquélla, tanto más atrayente, de las obras de alfarería de los otros antiguos y más adelantados indígenas que poblaron especialmente el norte de Chile.

En las cerámicas de los atacameños que se han conservado, no es



Cerámica Chiu-Chiu. San Pedro de Atacama. Colec. de José Perotti. (Foto Quintana)

difícil encontrar elementos absorbidos o imitados de los Chinchas.

Sobre el negro y sobre el rojo que las distinguen, se pueden descubrir líneas onduladas que se extienden a lo largo de las franjas que encierran cuidadosamente el objeto, las cruces y los dibujos dentados hechos de series repetidas de triángulos sobrepuestos, las figuras que recuerdan la greca en escala tan característica de América, y las graciosas filas de crochetes o de líneas volutas y serpentinas que repiten los motivos de las cerámicas de los vecinos pueblos del Perú.

Las excavaciones practicadas en los estratos más profundos de los antiguos cementerios indígenas, ponen en luz, de vez en cuando, algún ejemplar de la primera y más común cerámica propiamente diaghita.

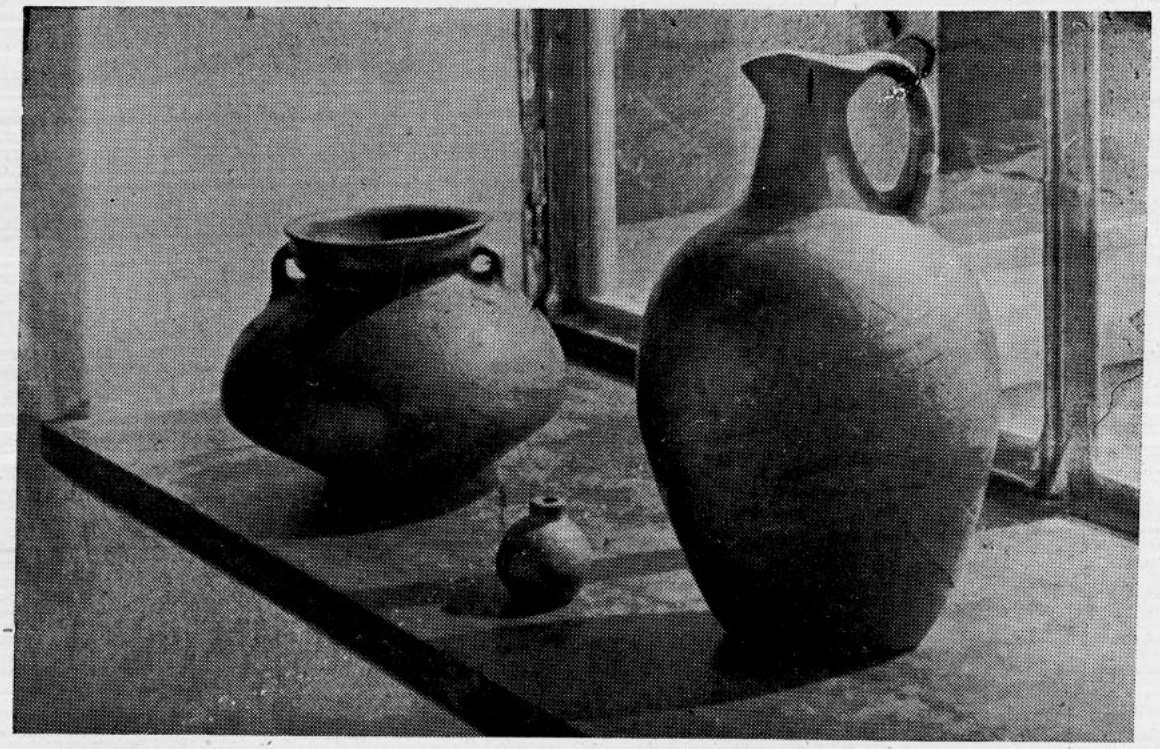
Mucho más burda y menos fina que la del período siguiente influenciado por los Chinchas, esa cerámica se aproxima a la alfarería primitiva de los atacameños de la cual acaso fué contemporánea y afín.

Sobre el rojo ladrillo de tazas y platos ordinarios, apenas pulidos y lustrosos, es dado observar rústicos motivos ornamentales ampliamente dibujados, dispuestos en grandes franjas o bandas en cuyas rectas oblicuas o zig-zags se alternan o determinan espacios triangulares rellenos de pirámides o de escalas.

Pero las cerámicas que dan una idea del estilo diaghita-chileno son tazas—grandes, muy abiertas, de fondo redondo y de pared recta—que son típicas de un período en el cual se comienza apenas a sentir el influjo de los Chinchas. Su decoración, generalmente geométrica, puede hacer recordar la de las cerámicas peruanas de los Incas, como ciertos punteados pueden revelar una vaga influencia de los Chinchas; pero las figuras humanas curiosamente estilizadas y la trama del dibujo más simple y preciso, menos intricado y complejo que el de las cerámicas de los Incas, indican el motivo básico típicamente diaghita.

En otros vasos, al contrario, encontraremos el recuerdo claro de la influencia peruana y boliviana.

Sobre el color rojo obscuro o rojo sangre del fondo, veremos resaltar el motivo preferido de Tiahuanaco: una bella y sólida greca de escala que se desenvuelve só-



Cerámica Chiu-Chiu, San Pedro de Atacama. Colecc. de José Perotti. (Foto Quintana)

bria y severa por la superficie del vaso. con la misma sobriedad austera de las obras de alfarería de la remota cultura que se desarrolló junto al lago Titicaca y cuyos avances llevan el sello del temperamento y del carácter del operario que las fabricaba: rígido y solemne como los macizos de los Andes en medio de los cuales vivía.

La comunidad de origen y la frecuencia de los tráficos y de cambios entre los diaghitas chilenos y los argentinos, se comprobará con algunos ejemplares de aquellas grandes y características urnas funerarias con las cuales al otro lado de la Cordillera se acostumbraba sepultar los cuerpecillos de los recién nacidos.

Pero sería esforzarse en vano, procurar descubrir en el dibujo que adorna las paredes o el cuello la figura de un rostro humano, siquiera exageradamente estilizado, cual no falta nunca, pintado o en relieve, en las urnas del mismo género, especiales de una determinada zona de cultura de la antigua Argentina. Así, la uniformidad del color y el dibujo de rasgos más precisos entrelazados con rectos, rombos o cuadrados, serán la prueba de la ya entendida influencia de los Chinchas.

Los vasos ornitomorfos, llamados *jurros-patos*, permanecen en cambio—por la originalidad de su forma y por su decoración—la expresión más pura de un arte local florecido en un momento dado en la región ocupada por los diaghitas chilenos.

Descendiendo luego hacia la zona central y meridional del país, encontraremos cántaros y copas de una técnica más primitiva, adornadas con líneas simples y escasas, trazadas con poca seguridad de contorno sobre un color único generalmente ocre o amarillento. Poco a poco, se harán más ordinarias y rústicas hasta alcanzar la rudeza e ingenuidad de las cerámicas de los actuales araucanos.

* * *

Las cerámicas de los aborígenes chilenos no tienen, pues, el aspecto simpático y gracioso, la policromía alegre y la enorme variedad de formas que hacen tan interesante y artística la cerámica del Perú precolombiano. Ellas no señalan tampoco, tan claro y constante el reflejo de la vida de todo un pueblo y de una civilización avanzada y bajo todo aspecto maravillosa.

Sin embargo, las cerámicas del antiguo Chile saben mantener vivo el recuerdo de lejanos y primitivos centros raciales, del lento progreso de grupos étnicos originariamente distintos por condiciones, carácter y nivel de cultura.
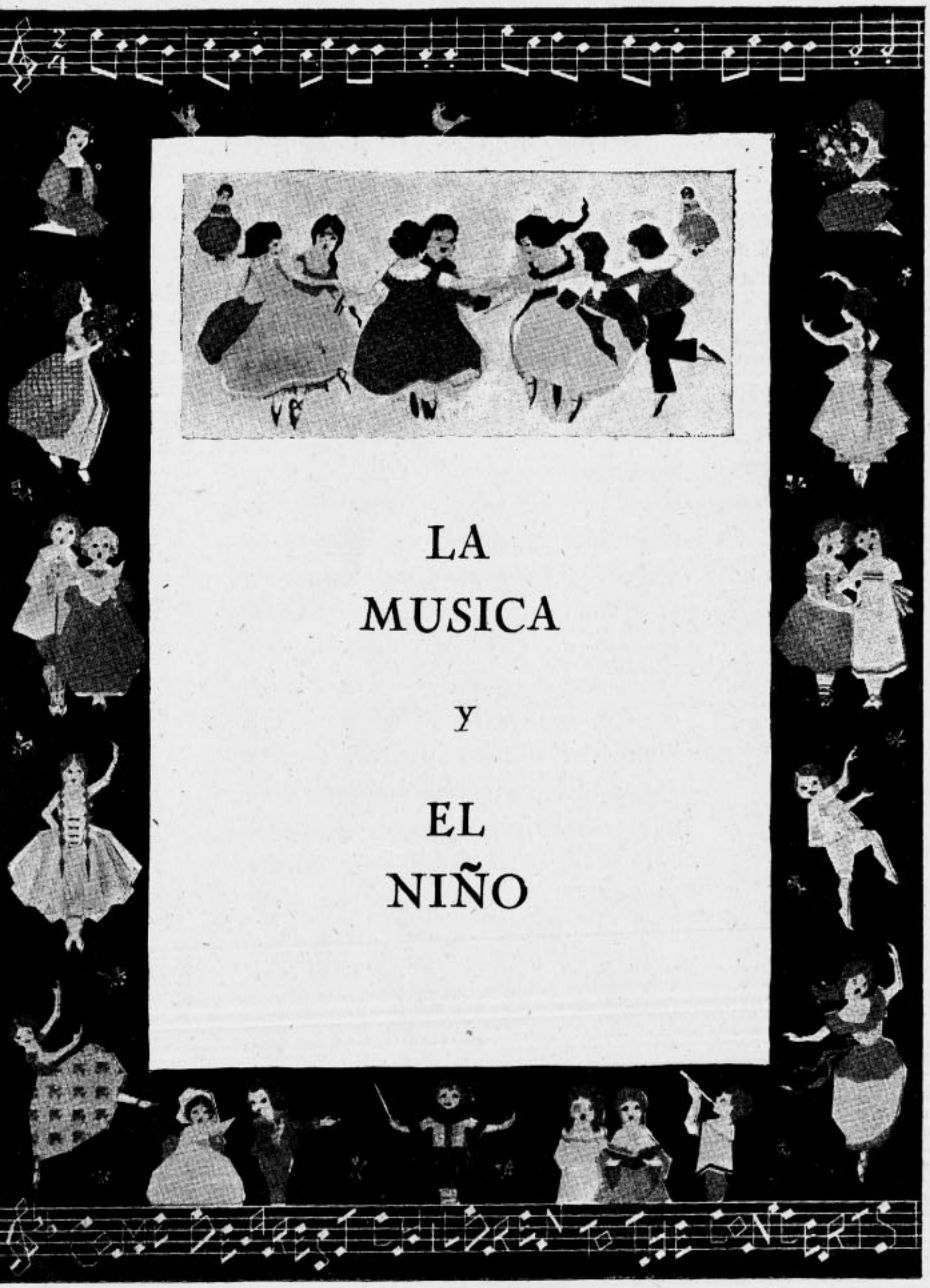
La multiplicación de sus formas, el refinamiento de las graduaciones y de las degradaciones de los motivos ornamentales siguen una cotidiana línea ascendente, y ayudan a reconocer las etapas de una lenta evolución de razas y grupos diversos, de pueblos muy poco conocidos los cuales perdieron, poco a poco, su individualidad y sus características en una larga y recíproca fusión y terminaron por desaparecer bajo la invasora presión extranjera en la fatal obsorción española y europea para reducirse hoy en día a los raros y postreros descendientes de aquella raza fuerte y guerrera, de fuerte y gloriosa gente araucana cantada por Alonso de Ercilla en su famoso poema, y justamente celebrada como:

«Tan soberbia gallarda y belicosa que no ha sido jamás por rey regida ni a extranjero dominio sometida».

Dr. JOSE MAZZINI

(Traducción del italiano por Jorge Letelier)





LA MUSICA y EL NIÑO

EXISTIA antiguamente el concepto de que sólo los individuos dotados de talento musical estaban capacitados para apreciar y sentir la música «seria», negándose tal posibilidad a los seres nacidos sin esa disposición especial. Lo errado de este concepto ha quedado comprobado no sólo por los educadores sino por los mismos aficionados, que se han sometido voluntariamente a un estudio de apreciación musical. El «gusto» por la buena música se puede cultivar, y la apreciación se adquiere mediante el conocimiento de los elementos que la constituyen y de sus formas de expresión. En la actualidad, no podría hablarse de una cultura general completa si en ella no estuvieren comprendidos dichos elementos.

La afición por la música es tan cultivable como la apreciación de una buena obra literaria, de un buen cuadro o de un interior decorado en el estilo de su época. Las artes están estrechamente unidas por bases comunes que forman su arquitectura: línea, color, profundidad, forma y estilo. Todas estas son facetas de un magnífico diamante: la armonía. Difícilmente se puede ser unilateral en los conocimientos de arte La pintura, la escultura, la poesía y la música se complementan, porque todas ellas expresan las emociones profundas y dan forma a la imaginación creadora, sólo que difieren en sus medios de expresión. Ignorar uno de ellos es desconocer la íntima relación que existe entre las artes. La música es de todas ellas la que está más cerca del hombre, y no obstante ser su lenguaje el más natural, es el que menos se ha cultivado en la mayoría de la gente. Por otra parte, es una poderosa válvula de escape para la emotividad, y ya sólo por este aspecto vale la pena desarrollar la musicalidad en el niño; fuera de su valor educativo, ejerce una benéfica acción psicológica, descargando su tensión emotiva. Todos necesitamos para nuestro perfecto equilibrio moral y espiritual un medio de expresión, y la música constituye uno de los más ricos; ella sugiere, evoca, conforta y estimula al máximo la imaginación del individuo.

No es preciso tener una educación musical profunda para lograr un verdadero placer

al escuchar música «seria». A menudo un conocimiento general de sus formas, sus recursos y de sus medios de expresión abre al adulto nuevos horizontes, y en el niño, estimula su interés, su curiosidad y sus posibles talentos. Sabemos que el ambiente ejerce mayor influencia que los consejos o cuidados que éste pudiera recibir durante su infancia. Rodeemos al niño de belleza, y éste crecerá familiarizado con el sentido de la estética. Enseñémosle a amar y cuidar sus flores, sus animalitos domésticos, y será un amante de la naturaleza. Démosle buena música, eduquemos su oído y su sentido rítmico y el niño se refugiará en los mundos sonoros, cuando desee expresar algo íntimo de sus emociones. Dar al niño una base musical desde su primera infancia, es proporcionarle un excelente medio de auto-expresión, que quedará íntimamente ligado a la alborada de su vida emotiva. La historia de la música nos señala que el hombre primitivo comenzó por expresar sus emociones en rítmos y luego en sonidos. El niño es primitivo, y en sus expansiones físicas y emocionales recurre igualmente a rítmo y sonido. Si estas son disciplinadas y llevadas con inteligencia proporcionándole medios adecuados para expresarse en forma constructiva, se pueden encauzar espléndidamente y con verdadero provecho para su desenvolvimiento general. El niño es un campo abierto y fértil, sólo hay que esparcir semilla de buena clase para que la cosecha rinda. La música es un nuevo—y un grande—valor en su desarrollo espiritual, a cuya enseñanza debe prestarse una atención preferente.

Estados Unidos es quizás el país donde se da mayor importancia a los problemas educacionales de la niñez, aunque bajo algunos aspectos éstos están aún en el terreno experimental. En otros ensayos, ya se ha comprobado la enorme trascendencia de planes y sistemas concebidos con consideración del factor psicológico del niño en general. El niño es ávido por aprender, pero si, quiere aprender a su modo. La enseñanza moderna tiende a estimular la iniciativa del niño sin restringirlo. Se trata de despertar su interés en forma amena y sencilla activando su imaginación. En resumen: es preciso fomentar sus facultades creadoras. El maestro no sólo enseña, sino que guía y encausa. En los Estados Unidos se atribuye una gran importancia a estos principios en todos los colegios públicos y privados.

La enseñanza musical en dichos establecimientos educacionales comprende el estudio de solfeo y coros, y abarca igualmente la historia de la música y la apreciación musical en general.

Entre los grandes educadores musicales, en los EE. UU. se destaca la venerable figura de Walter Damrosch, cuyos ya célebres cursos de apreciación musical son difundidos por la radio a todo el país. Junto a él debemos mencionar a Ernest Schelling y sus notables conciertos sinfónicos para niños. Ultimamente se está extendiendo mucho el pipers guild, sociedad de aficionados que cultivan el legendario arte de la flauta de Pan, confeccionando ellos mismos sus instrumentos de caña. En conjunto reviven antiguas melodías pastoriles, Noels y canciones populares. Muchas veces en los EE. UU. la víspera de Navidad, cuando los carillones de todas las iglesias desgranan las melodías de famosos corales, grupos de niños recorren la ciudad acompañando en sus flautas de Pan los himnos consagrados a esta tradicional festividad, poniendo con ello una nota vibrante y emocionada en el maravilloso silencio de

la noche blanca, donde antes sólo se escuchaba el eco sordo del crujir de las pisadas en la nieve.

La confección de dichas flautas es un excelente medio para la educación del oído, pues el niño las va afinando a medida que perfora los agujeros. Las críticas de un grupo de pequeños oyentes desarrolla paulatinamente el sentido de la estética sonora, y entre todos avalúan el mérito de un instrumento. Si bien recuerdo, este Pipers Guild tuvo su origen en Inglaterra a raíz del hallazgo de una antiquísima flauta de Pan entre objetos de una colección de la Edad Media perteneciente a uno de los caballeros feudades. Luego se formó una sociedad análoga en París y de ahí fué llevada la idea a los EE. UU.

Walter Damrosch es considerado el decano de los educadores musicales en los EE. UU. Alemán de nacimiento, trajo de su país natal toda la sólida tradición musical que lo caracteriza. Hace ya varios años que inició una clase de apreciación musical, radiodifundida por la National Broadcasting Company, y actualmente dicta cuatro cursos paralelos, una vez por semana. Muchas escuelas públicas y privadas recogen estas transmisiones semanales en beneficio de sus alumnos, y se dice que en la actualidad sus oyentes ascienden a ocho millones de almas. Damrosch analiza en el piano las obras que da a conocer por medio de la orquesta sinfónica, y después de hacer un breve estudio de su autor, explica su forma, su historia y su instrumentación.

Schelling, el actual director de la orquesta sinfónica de Baltimore, es otra de las figuras popularísimas en el mundo musical de la gente menuda. Sus conciertos, ejecutados por excelentes instrumentistas, son el acontecimiento artístico del año para miles de niños en todo el país. Generalmente, da una serie de cinco conciertos, en los cuales presenta por partes separadas las cuatro divisiones mayores de los instrumentos de la orquesta sinfónica, o sea: cuerdas, viento, bronces y percusión. En una charla amena, relata el origen de cada instrumento, su evolución, su capacidad sonora, su técnica, su construcción y su empleo en la gran orquesta. Luego ilustra lo dicho con excelentes proyecciones cinematográficas, donde une hábilmente lo instructivo con anécdotas graciosas y relatos espirituales. Mientras la orquesta ejecuta obras de gran vuelo, miles de niños escuchan en religioso silencio los cantos inmortales de maestros de imperecedera memoria. Estos conciertos, cuya duración es de una hora y cuarto, finalizan, generalmente, con una canción popular, que el auditorio canta de pie. Al cabo del cuarto concierto, los niños eligen por medio de votación las obras que desean escuchar en la audición final, en la cual se da a conocer el nombre y los premios de aquéllos que hayan presentado los mejores trabajos sobre lo que han aprendido y sobre la música que han escuchado en los conciertos anteriores. Para estimularlos se les reparte unas carpetas atrayentes (fig. 1), en las cuales deberán guardar los programas. Estos contienen anotaciones condensadas, sobre la historia de la música y de los instrumentos a que Schelling se referirá ese día. En su charla, comenta y desarrolla dichas anotaciones, y aquí es donde entra en juego la observación y la iniciativa del niño. Este deberá presentar en su trabajo, por escrito, su impresión personal de todo lo que ha recogido durante los conciertos. Los concursos se dividen por edades, para que la competencia esté al al-

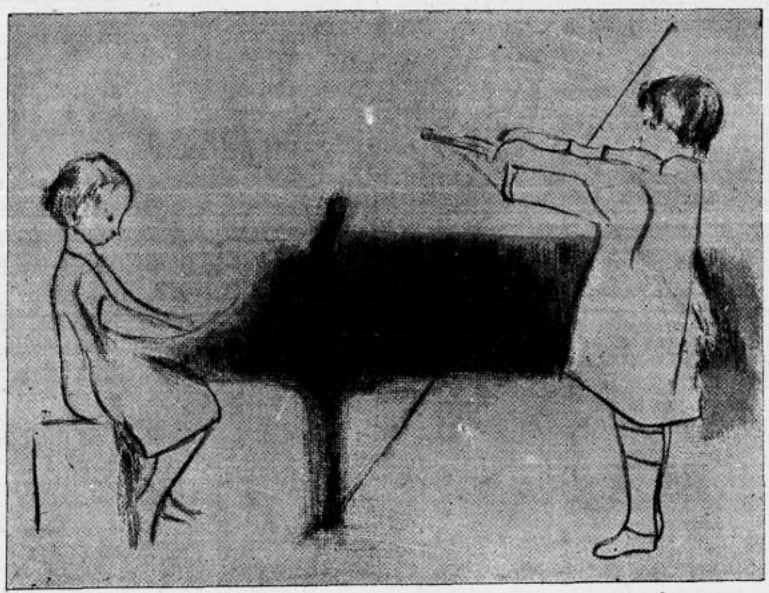
cance de todos. Los abonos para estos conciertos sinfónicos se agotan con muchos meses de anticipación.

Los resultados evidentes de esta educación musical pude comprobarlos personalmente, al ver cómo los niños distinguen, sin titubear, los diversos instrumentos por su calidad sonora y cómo se familiarizan con el «carácter» musical de frases de Beethoven, Mozart o Wagner. En un país que está tan impregnado del «jazz», como lo es EE. UU., esto no deja de constituir un hermoso triunfo y una promesa para su futuro cultural.

No obstante el predominio del «jazz» en los EE. UU., hay pocos países donde se ejecute tanta música de cámara en los hogares y donde la difusión musical gratuita esté tan generalizada y al alcance del grueso público. Concurren a los conciertos sinfónicos al aire libre, cientos de miles de personas y las estadísticas demuestran que aquéllos, cuyos programas comprenden obras de aliento y música más «seria», tienen una mayor asistencia que aquéllos de carácter musical más liviano. Aquí me refiero, sobre todo, a las audiciones del Lewissohn-Stadium en Nueva York, a Robin-Hood-Dell en Philadelphia, a los «Pops» de Boston y los del Esplanade en Washington D. C. a los que he asistido personalmente y cuya excelencia puedo atestiguar. Este solo hecho evidencia una cultura musical, cuyas raíces no son ya superficiales, debido, principalmente, a la importancia y al cuidado que se está dando a todo lo relacionado con la educación musical del niño americano.

En todo orden de cosas, y asimismo aquí, podemos decir que el niño es una planta, que hay que cuidar inteligentemente para lograr su pleno desarrollo. El niño absorbe la irradiación del medio ambiente y su cultura musical estará siempre en relación con la calidad de las obras que se le haga escuchar. La incomprensión de los llamados a guiarlo puede destruir la afición musical latente en el niño y privarlo así de una de las fuentes más delicadas de expresión o de satisfacción espiritual.

En Chile, poco o nada hemos hecho en pro de la cultura musical de los niños y es hora ya de prestar a este interesantísimo aspecto del desarrollo de la personalidad, toda la importancia que tiene para dar a las nuevas generaciones oportunidades que nuestra generación no tuvo.



Cora Bindhoff de Sigren.



Grupo del cuerpo de baile de Andrée Haas y Elsa Martin, que tomaron parte en «Canción de la Tierra» de Bela Bartok. (Himno)

LA DANZA SINTESIS EXPRESIVA



Andrée Haas

DE las interminables óperas, en que los actos se sucedían uno tras otros, relatando siempre la misma historia dramática, con sus romanzas inevitables y sus divos y sus comparsas arremolinadas en la escena, se ha buscado en la actualidad una expresión de síntesis que responda a un espíritu teatral más preciso, sin elementos extraños y cuyo efecto emotivo y escénico envuelva al espectador de la atmósfera requerida.

No es esporádico que músicos como Milhaud hayan escrito sus célebres «óperas-minutos» o Paul Hindemith, el revolucionador de los conceptos estéticos de la música actual encuadre en pocos instantes y en los límites proporcionados por su farsa escénica—Hin und Zureck—su espíritu humorístico y burlón. Nada de trascendentalismo; ni en el uno ni en el otro; se han suprimido las

largas divagaciones, sin importar que sean de un orden religioso o filosófico; el lenguaje pierde sus vestimentas de grandilocuencia y el espectador se anima, vibra con emotividad espontánea ante un sencillo, pero hermoso gesto de danza que desplaza todos los trucos rutinarios y teatrales de la escena. Es que en este aspecto han surgido representantes más genuinos de nuestra época. Se sitúan en actitud de refriega, frente a frente de los géneros tradicionales. En tres y cuatro horas consecutivas, se desarrollaban los antiguos dramas líricos, de los cuales aun añoran la barricada de retaguardia. Las actuales expresiones teatrales y el «ballet», en especial, temible enemigo de la ópera, caracterizados por su brevedad, se desarrollan en un tiempo que no excede de cuarenta y cinco minutos.

HACIA UNA EXPRESION DE SINTESIS

Los cánones, los géneros establecidos, apolillados y carcomidos, no eran vehículos convenientes para las recientes búsquedas en los dominios del teatro. La nueva aurora debía lavar su senda de todo rastro de impureza. Drama, ópera, comedia musicada se desplazan sucesivamente y en el horizonte dos perspectivas alborean. La pantomima, consecuencia directa de suprimir la palabra; pero quedando siempre en pie el mecanismo que le animaba; en el otro orden de cosas se procura, partiendo de la pantomima, que prevalezca un principio de construcción temporo-espacial; que los elementos plásticos, las actitudes, los gestos, contribuyan a solidificar la acción ordenada por principios de simetría, de ritmo, de valorizaciones de masas espaciales y de esta manera lograr dar forma y carta de autenticidad al género «ballet», relegado en la trastienda de la ópera.



Elsa Martin



Carátula del programa (dibujo en colores de María Valencia)

Parte de Rusia, el primer impulso de renovación del viejo «ballet». Miguel Fokin, danzarín, perteneciente a la Academia de Danzas de Petrogrado, traza un vasto plan de acción y encuentra en Sergio Diaghilef, entusiasta divulgador del arte ruso, un empresario y un colaborador decidido que al dar su nombre a la flamante compañía de bailes rusos, se propone imponerla ante los más exigentes públicos europeos.

CREACION COLECTIVA

Ya existe el vehículo, el medio de expresión.

Para la Compañía de Bailes Rusos han de trabajar los más destacados elementos de la música, de la poesía, de la plástica, de la coreografía. Nunca un espectáculo en su gestación ha tenido un espíritu colectivo más entreñable que el «ballet» moderno. En esta época y al lado de la bandera del nombre de Diaghilef, se confunden los nombres de Strawinsky, Falla, Satie, Poulenc, Nijinsky, Fokin, Miassin, Picasso Cocteau y tantos otros.

Gracias a la Compañía de Bailes Rusos, de Sergio Diaghilef, la música moderna cuenta con sus mejores obras. Le Sacre du Printemps de Strawinsky, con sus ritos y evocaciones ancestrales, con los grandes bloques de masas moviéndose en escena, mientras la música se desenvuelve en un torbellino de ritmos y de acentos; el picaresco L'Histoire du Soldat, del mismo músico ruso, con su recitante y su pequeña orquesta de sonoridades descarnadas; la deliciosa bufonada de «El sombrero de tres picos» de Manuel de Falla, construída por yuxtaposiciones de fragmentos musicales y concebida más bien como música pura que como pantomima-«ballet».

Excluir toda absurda realidad fué el primer trabajo de esta «troupe» de colaboradores. La nueva compañía resolvería sus problemas en la escena como el pintor soluciona los suyos en el cuadro. Una alta especulación intelectual y artística preside el convencionalismo que en la escena se desarrolla; concepción poética de imágenes, de sugerencias que no admite la intromisión del realismo complicado y superfluo.



Decoraciones de María Valencia e Isaías Cabezón para la Boîte à Joujoux

* * *

Con decorados de Isaías Cabezón y María Valencia, escenificó el grupo de Danzas de Andrée Haas y Elsa Martin, el «ballet» de Claude Debussy, con texto de André Hellé: La Boite á Joujoux.

Este primer intento serio en los dominios del «ballet», junto con mostrarnos un grupo disciplinado y eficiente, plástico y profundamente musical, nos hizo prever un campo de posibilidades insospechado.

Andrée Haas y Elsa Martin, alumna de Jacques Dalcroze, la primera, y ambas de Mary Wigman, inician con la Boite á Joujoux, nuevos derroteros en un aspecto que aun no se había intentado en Chile, aspectos que han de fructificar con la misma intensidad por ellas logradas en el campo de la enseñanza. Es por esto que un definitivo éxito saludó su audaz intento.

El programa anunciaba Canción de la Tierra, de Bela Bartok y La Boite á Joujoux, de Debussy.

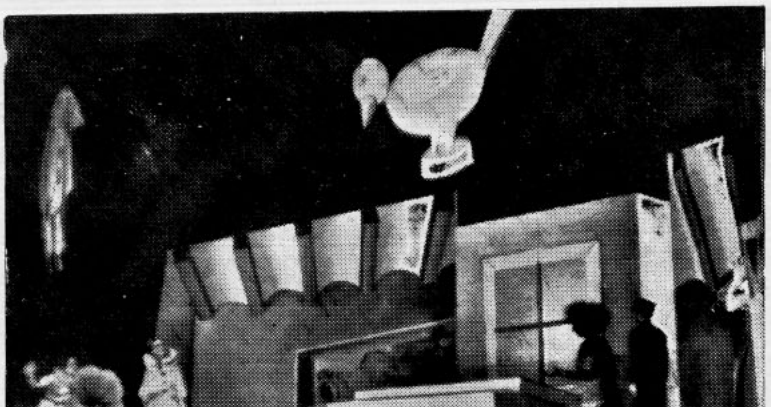
No me explico por qué no se ha dado la importancia que merece al bello poema danzado, «La Canción de la Tierra», con música del húngaro Bela Bartok. Los críticos para realzar la escenificación de La Boite á Joujoux, relegaron este poema a un segundo plano.

Sobre las canciones húngaras populares, agrestes y sencillas, construyeron el grupo de bailarinas, una organización plástica total de sugerencias de campo, de trabajo, de atmósfera al aire libre, de ritmos forzados, de movimientos musculares, de mantenido dinamismo, que lindaba en las fronteras de la alucinación.

A manera de exposición, al igual que el «allegro» inicial de una Sonata, una sola figura—Yerka Luksic—resumía los elementos principales de donde el desarrollo debía derivarse. El temperamento y las condicio-

nes de esta joven bailarina son sencillamente extraordinarios. La sobriedad que preside sus concepciones, el innato sentido musical y rítmitico se manifestaban en toda su plenitud en ese himno de introducción a la obra cíclica danzada. Con mucha juzteza, algunos críticos han llamado «Sinfonía plástica» al referirse a danzas que como Canción de la Tierra, están basadas en células temáticas engendradoras de la composición. Al contrario de la acción pantomímica, que subraya hechos dramáticos y a la cual contribuyen aspectos que se alejan de la danza; en la «Sinfonía plástica» los elementos son de un sello de danza pura. Quizás su origen tenga cierta relación con la danza clásica, por los principios de orden que la determinan y en las danzas populares, en cuanto a la estilización y al grado abstracto de la realidad como punto de partida. Existe aquí una elaboración generada por motivos principales y que se encadenan con la lógica afín a la del músico que elabora una Sonata o una Sinfonía. Canción de la Tierra que presentaron Andrée Haas y Elsa Martin, fue un elocuente ejemplo. En este poema sujeto a límites de elaboración, permitió precisamente valorizar los diversos recursos que posee el bailarín al servicio de una imaginación poética.

Decoraciones de María Valencia é Isaías Cabezón para la Boîte à Joujoux.



LA BOITE A JOUJOUX

La escena inicial, obscura y apenas diseñada musicalmente, al permitir desdoblar a los personajes en un límite de fugaz corporeidad, puntualiza los caracteres de la obra y el ambiente en que ha de desenvolverse.

El Polichinela, El Soldado, La Muñeca permanecen siempre muñecos con sus atributos físicos y psicológicos; su acción se refiere a hechos, a reacciones humanas, sin dar cabida a la imitación. En este sentido, un alcance profundo y exacto se reflejaba en la coreografía de Andrée Haas y Elsa Martin. La trama guignolesca, las complicaciones de la pantomima, no les impidió acentuar diversas fases de danzas.

En la amplitud de la escena, una gran cortina constituía la cámara, y los decorados concebidos en las dimensiones correspondientes a una farsa de muñecos—como la ingenua Boite á Joujoux—rodeaban de un ambiente luminoso y decorativo a los personajes, cuyos papeles principales estaban confiados a Carmen Maira, Vera Saucedo y Yerka Luksic. El refinado humorismo tan francés de Debussy, las alusiones irónicas a trozos de óperas y canciones populares, el arabesco complicado y grotesco con que subraya los movimientos del Polichinela, o la línea ondulante del vals de la Muñeca, tuvieron en Víctor Tevah, como conductor de las masas orquestales, un espíritu despierto y hábil para puntualizar los más diversos detalles de la obra. La Boite á Joujoux nos anuncia la buena nueva de la escenificación de otros «ballet.» L'histoire du Soldat, El Sombrero de Tres Picos, El Amor Brujo y tantos otros «ballets» esperan su turno.

Eduardo Lira Espejo.

CRONICA DEL EXTRANJERO

FRANCIA

A pesar de las angustias económicas, las amenazas guerreras y los trastornos políticos el movimiento artístisco de Europa y América se mantiene siempre vigoroso. Una suerte de confraternidad universal, acaso más efectiva y eficaz que la Sociedad de las Naciones o los pactos internacionales, parece mantenerse gracias a una corriente de curiosidad y de simpatía que comprende a todas las manifestaciones de vida espiritual del orbe.

Así, el Museo de los Gobelinos de París, después de abrir una brillante exposición de tapicería copta y otra de tapices peruanos, organizó hacia el mes de junio un conjunto de tapices chinos.

No se necesita ponderar lo que pudo ser semejante exposición. Comprendieron las piezas reunidas un período de trece siglos y asombraron con la más rara virtuosidad de ejecución a la par que con el gusto más refinado. Las tapicerías de seda, que formaban lo esencial del conjunto, eran de excepcional finura. Su trama contenía hasta ciento diez hilos por cada centímetro de cadena, mientras que los gobelinos más delicados no tienen más que veintidós hilos de trama.

RETRATOS FRANCESES

Tal vez la más importante manifestación de arte realizada en París en los últimos tiempos parece haber sido la exposición llamada «Cinco siglos de historia del retrato francés». Ese conjunto tan vasto señaló, sin embargo, una constante en el espíritu del arte francés, amor a la observación precisa y sutileza espiritual. Cronológicamente, la exposición comenzó por algunas figuras femeninas tan atrayentes, como María de Anjou y Juana la Loca. Seguían los retratos de Jean Fouquet, los de Clouet, entre los cuales la encantadora Elisabeth de Austria del Louvre; los grandes nombres del siglo XVII y del siglo XVIII; los retratistas inquietantes y humanos del siglo XIX, tales como Chasserian, Ingres, Delacroix, Manet y, por fin, los más recientes artistas: Renoir, Degas, Toulouse, Lautrec, Cézanne, Vuillard y Bonnard.

VIDA ARTÍSTICA EN LAS PROVINCIAS

Un movimiento del mayor interés y por demás prometedor se ha iniciado desde hace poco en las grandes capitales de provincia francesas. El entusiasmo por las artes, que se hubiera creído monopolio de la cosmopolita vida parisiense empieza a manifestarse en las hermosas ciudades secundarias de Francia. Lyon exhibió una gran parte de los Corots que formaron la reciente exposición celebrada en París; la ciudad de Rouen mostró un conjunto de obras de arte consagradas a las flores y a los animales. Se pudo admirar allí producciones de Chardin, Audry, Lancret, Lallemand, Huet, etc., junto con esculturas, porcelanas, tejidos, bordados, etc., y, por último, Strasburgo reunió en el museo de la ciudad un importante grupo de pintores contemporáneos, entre los cuales, Derain, Marquet, Matisse, Oudot, Rouault, Dunoger de Segonzac, Vuillard, etc.

EL BARÓN GROS

En el Petit Palais, una exposición retrospectiva conmemora el centenario de la muerte del célebre pintor de la epopeya imperial. No era el Barón Gros un noble de nacimiento, sino que debió su título al favor de Bonaparte, a quien conoció en Milán durante la campaña de Italia. Gros formó parte del ejército de Napoleón, cuyas vicisitudes guerreras siguió muy de cerca en su calidad de miembro del Estado Mayor general. Herido varias veces, envuelto en el entusiasmo de la vida militar y viviendo las crudas realidades de la guerra abandonó las enseñanzas de su maestro, David, para consagrarse a pintar las grandes batallas napoleónicas y los retratos del emperador y de sus generales.

Esa vida llena de aventuras y anhelos de grandeza debía forjar al precursor del romanticismo pictórico, pues se puede afirmar que Gros fué el patriarca de los románticos, ya que su gloria y su obra debían inspirar a Géricault y a Delacroix.

A la gran muestra de las vastas composiciones, siempre dramáticas y apasionantes del maestro, entre las cuales se destacan como obras capitales «La batalla de Eylau», «Los apestados de Jaffa», «La rendición de Madrid» y «El combate de Aboukir», se han agregado al-



J. A. Ingres.—«Retrato de Mme. de Moitessier» Naticnal Gallery». London

gunas telas de su maestro, David. Otras, de los que fueron sus amigos: Girodet, Guérin, Gérard y Regnault, y por último, algunas de aquellos pintores que sufrieron su influencia: Delacroix con «La barca del Dante», «Las matanzas de Scio», el boceto del «Sardanápalo»; Géricault, con el «Oficial de la Guarida», «La carrera de caballos» y el sorprendente «Retrato de un muerto».

Esa obra, ya respetable y que significa un esfuerzo titánico, no basta para colocar al Barón Gros como un artista de primer término. Sus continuadores Géricault y Delacroix le son superiores por la inspiración y el genio pictórico, y por otra parte, una pequeña naturaleza muerta de Chardin o un paisaje de Corot toman, en la historia del arte un lugar que el Barón Gros, con sus telas de grandes dimensiones y su declamación podría alcanzar difícilmente.

EXPOSICIÓN CÉZANNE

En el «Pavillón del Orangerie» se ha inaugurado, después de la de Corot, en el mismo Museo, una exposición compuesta de doscientas telas del maestro de Aix. El éxito siempre creciente del genial pintor ha retenido, a pesar de ser la época de los Salones, toda la atención de la crítica y del público.

EL LOUVRE

El Museo del Louvre está, como muchos otros establecimientos e instituciones en camino de modernizarse, adaptándose a las condiciones de claridad y de «confort» que el «modus vivendi» del siglo impone como una necesidad imprescindible.

Es sabido que el histórico palacio no fué construído para dedicarlo a los usos a que está dedicado en nuestra época, sino que fué, primitivamente, la morada de los reyes y de la corte. Nadie ignora tampoco que los distintos cuerpos de edificio que lo componen fueron construídos en períodos diferentes y por arquitectos que iban sometiendo sus planos a las necesidades de una armonía general.

Como asiento de un todo tan grandioso como el que forman las colecciones allí reunidas, el noble palacio no satisfacía a las exigencias del público francés, ni a los turistas que podían establecer comparaciones con la «National Gallery» o el «Prado», por ejemplo, museos en los cuales las condiciones de alumbrado y de colocación de las obras eran considerablemente superiores.

En el «Louvre» obscurecía temprano, particularmente en invierno y la carencia de alumbrado artificial hacían imposible la contemplación de las obras.

Hace algunos años, la República decidió desarrollar un plan general de reforma con el propósito de corregir las deficiencias del museo. Los trabajos se han hecho por grandes secciones, que van entregándose al público a medida que se terminan las modificaciones. Primero fué el turno de las galerías de primitivos italianos, última-



«Isabel de Austria» por Clouet.

mente el de las galerías de esculturas griega y egipcia.

Todas esas reformas han procurado a las obras de arte una colocación más adecuada y una iluminación más conveniente. La luz artificial bien empleada, permite mostrar las célebres esculturas bajo sus aspectos más bellos y más grandiosos, sustrayéndolas a los inconvenientes de una luz grisásea y demasiado difusa.

Los que hemos conocido el Louvre de antes de las reparaciones sabemos de sus deficiencias, por más que vivamos en la nostalgia de los tesoros que el gran palacio contenía,

INGLATERRA

INGRES EN LA «NATIONAL GALLERY»

La gran pinacoteca londinense se ha enriquecido con la adquisición de uno de los más bellos retratos de Ingres: el de Madame Moitessier que es una de las últimas obras del gran maestro y comparable por su espléndida belleza al de Madame d'Hausonville que pertenece al Museo Frick de Nueva York.

EXPOSICIÓN MONET

En Londres tuvo lugar en el mes de mayo en la galería Tnoth (Bond street) una exposición de las obras de la juventud de Claude Monet. Es la época en que Monet no se entrega todavía al «parti pris» de la técnica impresionista. Recuerda aún al buen Boudin, artista amable y delicado, de quien una hermosa marina, fué rematada no ha mucho en la Casa Eyzaguirre. «Monet joven, dice el crítico de «Le Mois» se da la mano con el viejo Corot, quien, precisamente en esa época creaba las últimas y más geniales de sus obras».

DE COROT A CÉZANNE

La metrópoli del Reino Unido vió ha mucho una muestra de pintura francesa, comprendida en el período qne va de Corot a Cézanne. Con esta y otras manifestaciones de arte se vuelve a los nombres de Courbet, Delacroix, Daunier, Boudin, Monet y los impresionistas. Es decir que cierta corriente de menosprecio por el arte de la pasada centuria ha disminuido hasta terminar el bochornoso fiasco. Ese siglo se impone con los románticos, el clasicista Ingres, la escuela de Baibrizon, Puvis, Corot, Daumier, Boudin, Deyas, los impresionistas



Museo del Louvre. «La Victoria de Somatracia»



Gros. «Los Pestosos de Gaffa»



Monumento a Monseñor Soler por José de Zorrilla San Martín

«La Ciencia» (detalle)



Salvador Dali. «Composición» (pintor español)

cuatro palabras por su biografía. «Botton, dice, nació en 1900 y estudió en los talleres de Bourdeble y Bernard Naudin, también en Italia. «Algunos de los otros expositores, agrega, estaban difícilmente a la altura de Botton, pero el «Efecto de Nieve detrás de la Opera» de Le-Tellier, «Khéra» de Franqualin, el «Retrato del escultor Mateo Hernández» de Stella Mertens. «Jugadores de bridge» de Gérard Leccot, «Mujeres en el jardín» de Walch y varios estudios de Therne tenían cualidades sobresalientes».

YUGOESLAVIA

En Belgrado se inauguró el Museo del Príncipe Pablo, llamado así en homenaje a su fundador. En efecto, el Príncipe Pablo reunió las colecciones más importantes de que está formado el museo. A más de las producciones artísticas de pintores y escultores yugoeslavos, comprendidas desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se encuentran allí obras del Greco, de Rubens, Poussin, Tiziano, Gainsborough, Sicard, Derain, Gauguin, Steer, Renoir y algunos artistas belgas contemporáneos. La familia real obsequió al museo el célebre evangelio de Miroslav que data del siglo XII y que contiene notables miniaturas. Por último el famoso Mestrovic está representada por numerosas esculturas.

y cierra con Cézanne. ¿Fué o no un gran siglo? ¿Tenían o no aquellos artistas un hondo sentido de lo humano, una visión profunda y no sclamente de superficie?

JEAN DE BOTTON

Jean de Botton es uno de los pintores nuevos de la Francia. Una exposición titulada «France Nouvelle» organizada en las «Galleries Leger, 13 Old Bond Street, (Londres) bajo el patronaje de la «Asociación francesa de expansión artística en el extranjero» exhibió un retrato de Jules Romain y algunos dibujos de Jean de Botton. El comentarista de «The Studio» que considera a de Botton como el más interesante del grupo nos da de él



José Gutierrez Solano (pintor español).



«Joven» Julio Moisés (pintor español)

vitalidad siempre creciente de sus manifestaciones.

Son muchas las tendencias que pueden observarse en los artistas argentinos como asimismo el vigor con que se caracterizan los temperamentos de María Mercedes Rodrigué de Soto Aceval, Italo Botti, Ana Weiss, Enrique de Larrañaga, Ernesto Scotti entre los pintores y el de escultores tales como Pedro Bustillo y Pedro Tenti.

Creeríamos faltar a la honradez si no declarásemos que no poseemos recursos de información gráfica u otras que nos permitan formar un convencimiento sobre el valor del arte argentino. La reprodución nos permite, no obstante, alimentar un gran optimismo sobre la calidad e importancia de la vida artística de allende los Andes.

ESPAÑA

MUSEO DE SEVILLA

En el curso del año 1936 el Museo de Sevilla fué objeto de felices refacciones y de un agrandamiento obtenido mediante su unión con locales contiguos. El alumbrado se modificó al mismo tiempo que el

ARGENTINA

JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN

Una gran exposición de esculturas, pinturas y dibujos de don José Luis Zorrilla de San Martín, hijo del ilustre poeta, tuvo lugar no ha mucho, en Buenos Aires. La crítica bonaerense comentó muy elogiosamente la presentación del fecundo autor del monumento yacente a monseñor Soler y de la estatua del personaje legendario argentino, «El Viejo Vizcacha», cuyo original en bronce encuéntrase en la plaza de Montevideo.

EL XXVI SALÓN NACIONAL

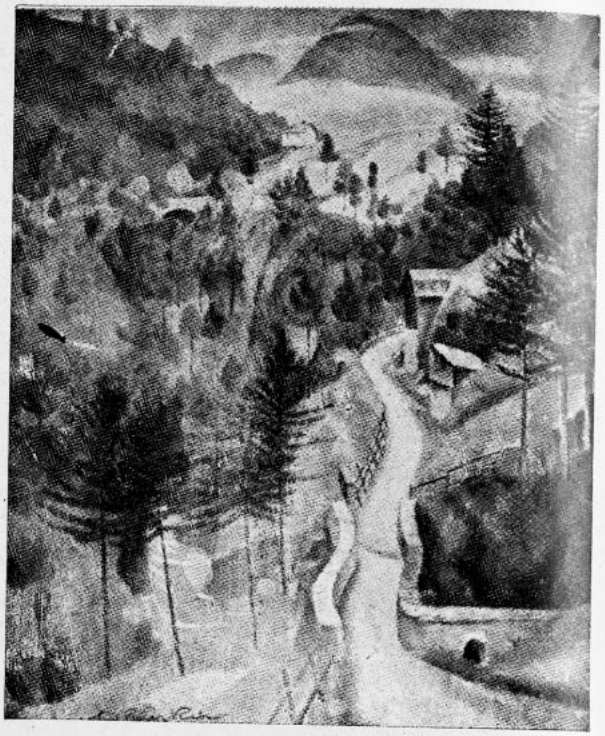
En otras ocasiones, hemos podido señalar el considerable florecimiento alcanzado por las Bellas Artes en la República vecina y la



«Madre». Aurelio Arteta (español).

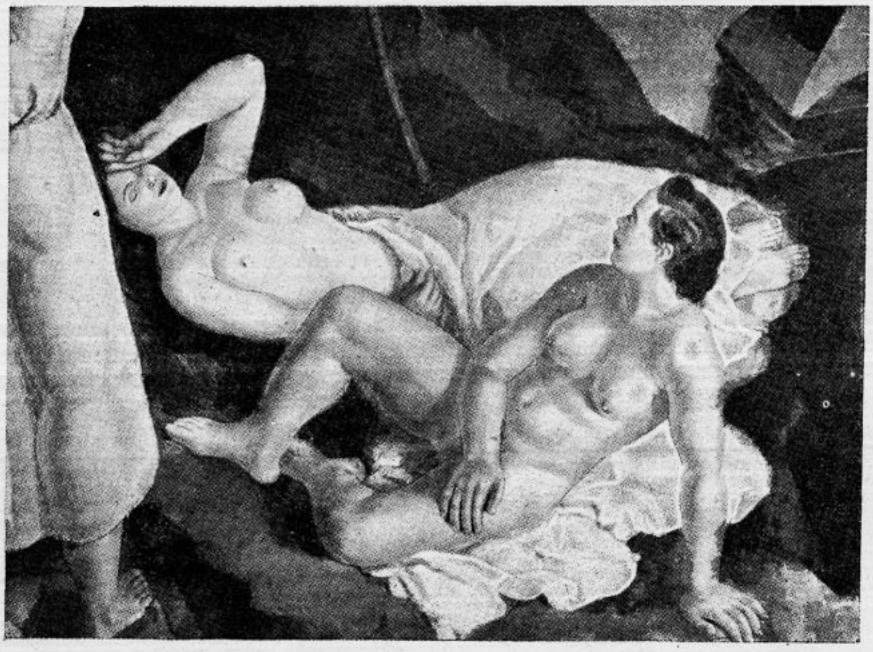


José Luis Florit. «Amelia» (español)



Timoteo Pérez Rubio. «Paisaje» (español).

decorado de los salones se hizo más simple. Algunas obras del Greco y otras de Zurbarán fueron felizmente restauradas mientras que otros de Céspedes y Herrera esperan su turno para ser sometidas al mismo tratamiento.



José Aguiar (detalle pintura mural). (español)

PINTORES ESPAÑOLES NUEVOS

Poco sabemos en Chile de la evolución de la pintura española.

Los trastornos políticos derivados de la caída de la monarquía y las vicisitudes de nuestra propia

vida política y particularmente las de nuestra moneda vinieron a formar una como espesa niebla de ignorancia. Dejamos la pintura española en un realismo talvéz algo desmadejado y sin estilo, en una tendencia que miraba más hacia la habilidad técnica que al espíritu, a lo anecdótico o al efectismo pintoresco que a la realización de la belleza plástica. Hemos conocido la España de los efectos de sol de Sorolla a Mongrel, del realismo un poco inerte de López Mezquita y Benedito. Con todo, siempre grande y alentado a la par que la Francia de Lucien Simón y de Cottet.

Pero en el mundo de la pintura se han producido tantas novedades que habrían de tener en España, como en todos los pueblos de Europa y los de Europa salidos, repercusiones y reacciones en el concepto de la pintura. Para España esas importaciones eran menos forasteras que para cualquier otro país. Ya antes de la gran guerra de 1914, cuando el nombre de Cézanne no habría llegado a nuestra noticia, el español Picasso, en compañía de unos cuantos espíritus de selección daba forma en París, a la estética del cubismo, que, no creo ser el único en pensarlo, dista mucho de estar en caducidad. Como la obra de Cézanne, de la cual piensan algunos que ha salido, servirá durante mucho tiempo de oriente a aquellos artistas capaces de comprender la poesía de lo que es puramente plástica.

Mientras Picasso influía poderosamente en el espíritu de la escuela de París, los españoles permanecían mucho más reacios al movimiento cubista. No es sino con gran cautela que la juventud ibérica abandona las enseñanzas de la escuela oficial y ésta no permanece, por su parte, encastillada en una ciega oposición a las innovaciones que se van presentando. Es así como no existe en España una separación de hecho. Los innovadores son admitidos y aun premiados en las exposiciones oficiales de Madrid, a las cuales concurren después de haber hecho sus estudios en las academias tradicionales.

Entre los más audaces, podríamos hacer mención de Manuel Angeles Ortiz y de Salvador Dali, cubista el primero, el segundo afiliado a la tendencia surrealista. Dali que es ya un artista de notoriedad internacional, comenzó sus estudios en Cataluña y frecuentó más tarde, por un corto tiempo la Escuela Superior de Pintura de Madrid. Su formación es sin embargo, muy cosmopolita; exhibió particularmente en Londres y obtuvo no ha mucho, una mensión honorable en la competencia internacional de Pittsburgh.

Jcsé Gutiérrez Solana, madrileño nacido en 1886; primer premio en la Exposición Nacional. Temperamento singular, algo misántropo. «Intérprete de la mélancolía de España o, en general, de la amar-



Germán Calvo González «Lección de música». Pintura mural. (español)

gura de la existencia», dice de él don Javier Colmena Solís, pintor y crítico de arte español.

Aurelio Arteta, más francamente innovador, cultiva de preferencia la pintura mural. Prefiere representar a los campesinos vascos, cuyas figuras consigue acusar en volúmenes y líneas casi escultóricos. Comenzó como litógráfo y pintor decorador. Fué agraciado por la provincia de Vizcaya con una bolsa de viaje a París, donde exhibió con otros pintores españoles y posteriormente en Londres.

El Banco de Bilbao en Madrid le encargó un fresco decorativo representando los Trabajos del Hombre. Ganó un primer premio en la Exposición Nacional de 1934.

Julio Moisés.—Nacido en la provincia de Tarragona en 1890, estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz. En 1912 tomó parte por primera vez en una competencia oficial, lo que le valió un premio de segunda clase. En 1920 obtuvo la primera medalla. Pintor de una tendencia clasicista sabe enriquecer la tendencia realista de su arte, dando a la línea una poderosa intensión decorativa.

José Luis Florit.—Madrileño nacido en 1905. Muy influenciado por la escuela francesa es un temperamento amable y finamente decorativo.

Timoteo Pérez Rubio.—De Badajoz donde hizo su primera educación artística que completó en la Escuela Superior de Pintura de Madrid. Premio de Roma. Artísticamente es un espíritu cultivadísimo, que no ignora nada del movimiento artístico de los últimos años. Actualmente es subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid.

José Aguiar.—Nació en las Canarias. Temperamento de un objetivismo vigoroso, acusa en forma escultórica los planos y los volúmenes. Prefiere como material la pintura a la *eucástica*.

Fernando Briones.—Nacido en Sevilla hizo sus estudios en Madrid. «Posee un fino sentido del color y una gran solidez de construcción», dice de él el señor Colmena Solís. Segundo premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1934.

Rosario Velazco.—Nacida en Madrid, es alumna de don Fernando Alvarez de Sotomayor. Segunda medalla en 1932.

Germán Calvo.—Valenciano nacido en 1910. Ingresó a la Escuela Superior de Pintura de Madrid, cuyos estudios coronó en un viaje a París. Su pintura es muy inspirada en los primitivos.

Pedro Pruna.—Es segundo premio en la Exposición Internacional de Pisttsburgh organizada por el Instituto Carneggie.

Hipólito Hidalgo de Caviedes.—Madrileño. Hizo sus primeros estudios bajo la direción de su padre e ingresó en seguida a la Escuela Superior de Pintura. Ganó en la Exposición Nacional de 1934 un primer premio y en el año en curso el primer premio de la Exposición Carneggie.

No tenemos la pretensión de agotar el tema y sólo hemos querido indicar a los lectores de «Revista de Arte» aquellas manifestaciones más sobresalientes de la vida artística española.



Rosario de Velazco.
«Quinquagésima»



Jacques Thibaud
(dibuio por Hilda Wiener)



Thomas Beecham
(dibujo por Hilda Wiener)



Alfred Cortot
(dibujo por Hilda Wiener)



Rudolf Kolisch
(dibujo por Hilda Wiener)

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

REVISTA DE REVISTAS

DIBUJOS DE MÚSICOS

«Hilda Wiener», dice la revista «The Studio», hizo su primer entrenamiento en la Escuela de Dibujo de Animales de Frank Calderón, dedicando un tiempo considerable al estudio del movimiento y la acción en el Zoo. El dibujar a los indómitos y movedizos animales le resultó un buen ejercicio, que posteriormente le fué de la mayor utilidad, cuando se dedicó a captar el vigoroso movimiento de los músicos en los conciertos y repiticiones».

«Han pasado cerca de seis años desde que Hilda Wiener empezó a dibujar celebridades musicales, y su colección de retratos autografiados es probablemente única. Hizo la mayor parte de ellos en Bruselas, donde vive y donde, gracias a la iniciativa de Henry le Boeuf, existe el más hermoso «hall» de conciertos de Europa, el Palacio de las Bellas Artes».

ARTE Y PÓLITICA

Comentario especial merece un número de la Revista «Die Musik», si no el órgano más prestigiado, por lo menos uno de los más importantes de Alemania. Todo su «leit-motiv» lo constituyen los judíos; el problema raza y arte, raza y potencia creadora constructiva es analizado «in extenso», para concluir naturalmente que el elemento judío nada ha aportado a la música, pese a Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, Schoenberg, Weill, Toch y a la infinidad de grandes intérpretes... Respetamos el pensamiento alemán, aun las razones que localmente tenga para automutilarse de grandes inteligencias, pero la negación lisa y llana es extravío y el extravío del arte es tanto más grave en un pueblo que nos ha marcado el rumbo por el valor auténtico de su equilibrio creador. París antirealista de 1790, Moscú antiburgués, Berlín anti-judío han hablado de arte con igual olvido de lo que realmente es.

FRANCIA

PARÍS

Mlle. Sara Goldstein dió en la Sala Chopin un concierto de cantos populares. Esta cantante, rumano-judía, tiene una hermosa voz de contralto, timbrada y colorista, que maneja al primor, articulando con gran precisión. Interpreta así los diferentes folklores con fina comprensión. Es una artista que reune siempre un selecto auditorio, que la aplaude con entusiasmo.

Mlles. Foatelli.—Dos hermanas, Renée y Josette Foatelli, son las que se empeñan en descubrir el lado espiritual de la danza. Se presentaron con gran éxito en la Cripta de la Iglesia del Santo Espíritu en París, y sin profanar este sitio sagrado, con actitudes puras y ar-

moniosas, ejecutaron variaciones rítmicas sobre música de Grieg, Haendel y otros.

Jean Jacques Grunewald.—Han sido dadas a conocer en París las obras de piano y para cuarteto de cuerdas del joven compositor *M. Jean Jacques Grunewald.* Es su música profundamente pensada, de espléndida factura, sincera y espontánea; este joven compositor encarna una promesa para el futuro.

En París, en el Teatro Pasdeloup, el director, *Albert Wolf,* presentó la primicia de «Fanfarre», de *M. L. Beydts,* hermosa composición que honra al género nacional. En el mismo programa, Wolf hizo ejecutar «Rugby», de *Honegger* y cuatro «cantos de Cyrnos», de *M. Tomasi,* cantados por *Mlle. Angelici* en lenguaje corso, con gran finura y timbre luminoso. Estas canciones, que giran alrededor del folklore, son un tesoro de colorido y melodía.

Wolf también hizo interpretar la «Suite» de *M. Bonville,* «Ecole des Maris», cuyo elogio han hecho ya con entusiasmo los críticos. El «Concierto de Cámara», de *M. H. Barraud* fué también una novedad. Música llena de vida y sugerencias, de hermosa orquestación y un verdadero éxito en su estreno.

Obras del compositor *M. Beydts,* fueron también programadas en Concerts Lamoureux; *Mme. Martinelli* las cantó en compañía de *M. Bigot,* con una interpretación delicada y perfecta, preciosos valores musicales, excelente prosodia y fina orquestación. En la Federación Poulet-Siohan *M. Cloez* dirigió «Parsifal», en un festival wagneriano. Se destacó allí la inmensa voz de *Mme. Jost-Arden.*

En los conciertos dominicales de la J. O. S. P., *Monteux* hizo oír entre los acostumbrados autores «de cajón» el «Panseroso» de *Haendel,* que fué cantado con extrema facilidad por *Mlle. Perras;* posee ella una garganta timbrada, pura, y una hermosa vocalización. *Mme. Iv. Astruc* dió a conocer un «Concierto para violín y orquesta», de *Mme. Failleferre.* En este concierto, de un notable virtuosismo, la solista se mostró de gran talla.



Sergio Prokofief
(dibujo por Hilda Wierner)

En Chatelet, con teatro desbordante, *Cortot y Paray* fueron aclamados en un programa de *M. Paul Pierné.* La pianista nipona *Mlle. Chieko-Hara* fué aplaudida en la «Ballade», de *Fauré.* El *Cuarteto Galimir,* de Viena, formado por *M. F. de Galimir* y sus hermanas Adriana, Renée y Margarita, conjunto excelente en sonoridad y equilibrio, que si bien tiene algunos defectos, promete perfección y es grandemente celebrado por el público, también tuvo brillante actuación.

M. Rudolf Firkusny es un joven pianista checoeslovaco, que por su talento, junta su nombre a los de Martiny y Suck. En un programa en que recorrió todos los autores representativos, con una perfección inusitada, dió también una interpretación de «Macbeth et les Sorciéres», de su compatriota Smetana. El auditorio aplaudió con entusiasmo su virtuosismo.

Pierre d'Arquennes, director del Tríptico, sigue en sus manifestaciones musicales con su celo acostumbrado. *Mme. Mairot Jacquiot,* cantante y *M. Jean Vigné,* pianista, ofrecieron allí un agradable programa. La voz colorista de la cantante, llena de sentido musical y de verdadera emoción, supo realzar el programa de Fauré y Duparc, y «Los seis poemas de Verlaine» y de *M. Toni Aubin.* También en páginas de *M. G. Migot,* la cantatriz obtuvo su mejor éxito.

El pianista *Jean Vigné* se hizo admirar por las excelencias de su técnica y la sutileza de su arte.

Mme. Croiza acaba de anunciar, con el título de «Poemas y Músicos», un estudio de 12 cursos sobre: «Concordancia de la sílaba y la nota—rítmo de la línea y del poema por separado—línea melódica sin la palabra». Estos puntos van dirigidos tan luego a cantantes, como compositores, que hacen ver la dificultad de plegar la frase musical ante las vocales, y la necesidad de no hacer pronunciar algunas sílabas en un registro en que son imposibles. El análisis de la «Flute de Pan» y la Carta de «Pelleas», de Debussy en lectura detenida, nos lleva a la conclusión de que Debussy, realizó maravillosamente la perfecta coincidencia de la melodía y del texto, dijo Mme. Croiza.

M. Walter Gieseking.— Bajo los dedos de este gran pianista, el

piano expresa gamas de sonoridad ricas y admirables. Su «toucher» excepcional es casi único y cada nota parece ser hecha para su temperamento especial. Sus conciertos tienen atmósfera de ensueño y poesía, a la vez que perfección técnica. Este intérprete ideal para Debussy, se presentó en forma admirable en la Salle Pleyel.

La Spirale.—Esta sociedad inauguró su temporada con ejecuciones de artistas contemporáneos franceses y austríacos. Dice un crítico: «no todos pueden aceptarse por la disonancia rebuscada, con el fin solo de «epatar». «Sin embargo, agrega un crítico de «L'art musicale», hay público para ellos, el «Cuarteto de Cuerdas» de *M. Anton Webern* fué aplaudido con entusiasmo, a pesar de que no pertenece al reinado de la gloria, pero sí al de los gatos». El cuarteto Galimir se dió también el gran esfuerzo de aprender el «Cuarteto 8 de *M. A. Spitzmuller-Harmersamene*», lleno de dificultades técnicas. También se ejecutó la «Suite para violín, flauta y arpa» de *M. Berlandier.* «Preludio recital y final» de *M. Tony Aubin.* «Tres poemas», de *M. Henry Barraud.*

Pierre Monteux.—El curso de alumnos aprendices a directores de orquesta que este gran director dirige en París tuvo, en su última presentación en la Salle Pleyel, un franco éxito.

«Revue Musical». Ricardo Viñes.—Cerró sus veladas de los martes, con un concierto interesantísimo ejecutado por este distinguido pianista que gratos recuerdos dejó entre nosotros. El programa del ilustre Viñes fué casi en su totalidad moderno y Sudamericano; siempre este maestro será el incansable alentador del músico nuevo, que tanta incompresión suele encontrar en su propio medio. Robert Bernard el organizador de estas veladas puede darse por satisfecho de que su talento artísco diera a conocer en 29 conciertos a todos los jóvenes músicos de hoy día y por los mejores intérpretes.

Curso de interpretación.—El curso interesantísimo de interpretación que dirige Alfredo Cortot desde hace 16 años en «L'Ecole Normale de Músique» ha sido interrumpido por la jira que este concertista efectuó por Sudamérica, Fueron llamados entonces diferentes ilustres pianistas en su reemplazo y tomando cada cual un autor desarrollaron así sus programas;

Wanda Landowka. inauguró el curso de J. S. Bach, con ese fervor y erudición que se le conoce, hizo un curso acabado que satisfizo con entusiasmo a la concurrencia que pudo apreciar las interesantes observaciones que a cada alumna se hizo en particular.

A Nadia Boulanger tocó en su curso, la interpretación de Mozart, descubrió ella los horizontes más sensibles de este autor. Mientras que *Magda Tagliaferro* demostró ser una de las más grandes intérpretes de Debussy y Ravel. El curso de Chopin fué hecho por *Arthur Rubinstein* y el auditorio que hasta entonces sólo conocía a este músico como virtuoso, estuvo frenético de entusiasmo ante la revelación de sus dotes de pedagogo. Scarlatti y Beethoven fueron explicados por *A. Casella. Roger Ducasse* fué el intérprete de Faure y a *Ricardo Viñes* le cupo, sin lugar a duda, la interpretación de los maestros españoles Albéniz, Granados, Falla.

En el dominio del violín se expresaron el maestro francés, *Jules Boucherit*, el húngaro *Carl Flesch* y el gran discípulo de Eugenio Isaye *Andre Ribeaupierre.*

ALEMANIA

BERLIN

Jean Françaix.—Ejecutó su concierto para piano y algunas otras de sus obras. Admiran los críticos su agilidad, pero también tachan su monotonía de ejecución e inspiración; sin embargo, tocó a dos pianos con Bischoff música de Chabrier, con impecable interpretación.

Su «Trío para cuerdas», admirablemente interpretado por el trío Pasquier, tuvo un gran éxito.

La memoria de Listz fué evocada con diferentes conciertos de sus obras.

Los Castillos de Berlín.—En cada primavera, son organizados en la capital del Reich hermosas fiestas musicales en algunas salas históricas de los célebres castillos. El Charlottenbourg con su bella galería dorada es uno de los centros preferidos. También son famosos. los conciertos al aire libre en Schlüterhof. En la sala blanca de Copenick, han tocado bandas militares. El Petit Palais Montbijou donde vivió Sofía Dorotea, mujer de Federico Guillermo I y madre de Federico el Grande, ofreció también en estas olimpíadas hospitalidad a los grandes artistas. Las serenatas en el parque de Chateau de Nieder Schonhausen son la más grande atracción de estos espectáculos. En este jardín solitario Isabel Cristina, mujer de Federico el Grande, pasó su vida de ensueño que sólo era interrumpida dos veces al año, cuando el rey se dignaba venir de Sans Souci a rendirle visita, pues 40 kilómetros de distancia en esos tiempos eran una enormidad.

DINAMARCA

Copenhague.—Fritz Busch, el eminente director, acaba de dar cuatro conciertos para la Radio del Estado, «Sinfonía del reloj en re menor» de Haydn, «Suite Danzas del siglo XVI» de Respighi.

Tambien «La pasión según San Mateo», de Bach cuyos coros fueron ejecutados por el coro de la misma radio y por los Petits Chanteurs; presentación estupenda y de gran éxito.

Orquesta de músicos jóvenes daneses.— Estos jóvenes ejecutantes han dado a conocer exclusivamente música de jóvenes compositores: «Pequeña Suite para orquesta chica», de *V. Halmboe.* «Tema y variaciones», de *H. Koppel.* «Pieza concertante» para violín solo, acompañado de 6 instrumentos, de *Kai-Sentino.*

Coros del Kings College de Cambridge.—Este grupo, compuesto de voces de niños de 8 a 14 años, en que sólo los bajos son hombres grandes, dió un concierto de páginas inglesas antiguas, obras de Gibbons, Byrd y Purcell.

Edwin Fischer.—Este célebre pianista con un conjunto de solistas de orquesta, emprendió una «tourné» de conciertos. Con ella confirmó una vez más su musicalidad y bello virtuosismo; y no contento con su triunfo de ejecutante tomó la batuta para dirigir los conciertos de Vivaldi y Gabrielli.

DRESDE

El violinista *Miguel Candela,* que es considerado de los mejores violinistas actuales, se presentó con gran éxito con los conciertos de ganini, Tartini y Glazounoff.

El cuarteto Biersch ofreció también al público extrenos de obras nuevas, entre estas un «Cuarteto» de buena calidad, de *Elisabeth Kischner.*

AUGSBURGO

Festival de la Federación de coros mixtos.—Otto Jochum, su director, hizo oír coros de Josef Haass, Gottfiede Rüdiger, Rangstroem y Jochum.

ITALIA

Milán.—La orquesta de la escala de Milán, entre sus interesantes programas incluyó el moderno quinteto de Nino Rota para flauta, oboe, viola, violoncello y arpa, composición fresca y graciosa.

La violinista Lilia D'Albore presentó como novedad «Tres piezas», de Annibale Bizzelli.

La orquesta dirigida por R. Castagnone, presentó «Seis cantos», de *Pedron,* «Balli», de *Nino Rota* y un «Divertimento», de *Pillneg.*

En el Teatro del Pueblo se estrenaron algunas curiosas novedades: la ingeniosa «Fantasía», de *Montani,* para piano, orquesta de arcos y tímpanos; la interesante «Sinfonía, Arioso y Toccata», de *Alfredo Casella* y la bella composición «Lírica», de *Petrassi.* Todas las obras fueron grandemente aplaudidas y expresadas con precisión por los ejecutantes *Frilli Santoliquido* (pianista), *Fioroni* (cantante) y la orquesta dirigida por *Alceo Galliera.*

Roma.—Una nueva «Suite Veneciana», de *Wolf Ferrari,* en cuatro tiempos breves fué muy aplaudida en el Teatro Adriano y ejecutada por el violinista *Nilstein.* También se oyeron allí «Vendimia», de *Mulé,* que confirmó el éxito ya obtenido en Venecia y «Batuque» del brasileño *O. L. Fernández,* danza de negro de ritmo alucinante, que tuvo una estruendosa acogida.

El cuarteto *Roth,* después de tocar música de Beethoven y Schumann interpretó «Rispetti e Stramboti», de *Malipiero.*

BELGICA

BRUSELAS

Dice una curiosa crítica, a propósito de la ejecución dirigida por D. Defauw de la «Misa en re de Beethoven»: puede ser esa música, tanto la ilustración musical de un texto panteísta como la expresión de un texto católico en que las convicciones no corresponden en absoluto con las prácticas. Fué y será un buen tema de tesis contra la obra que encarna la amargura de Beethoven con las asperezas de sus tesituras, la violencia de sus expresiones y el contraste de un hombre llegado a la serenidad de las puertas de la muerte.

M. Jean Jannssens.—Acaba de organizar con el propósito de difusión musical la ejecución de obras para teclado de 4 siglos, tocadas en los instrumentos para que fueron compuestas y escritas. Los instrumentos eran: un piano Stein, piano cuadrado, la espineta veneciana de 1550 que había sido preparada técnicamente.

M. Moisse hizo también una explicación sobre las tablas de armonía que están conservadas en el Museo Musical del Conservatorio.

El concierto terminó con la ejecución de Chopin y Listz por M. Jannssens en un gran piano de cola, Ernest Closson desarrolló la parte histórica.

SUIZA

LAUSANNE

Ernest Ansermet.—Dirigió diferentes conciertos de obras de Prokopieff, Chostakotwitsch. Strawinsky. *Nathan Milstein* tomó parte como solista.

En la temporada última se nombra también al «*Cuarteto Benda*» como un espléndido conjunto y *Mme. Greta Rumbeli Frokay* que es alabada por su hermosa voz de contralto.

GRECIA

ATENAS

Las diferentes sociedades musicales de esta ciudad mantienen cuatro o cinco coros mixtos, con los cuales se han realizado ahora último espléndidas versiones de bellas obras. «Las Pasiones», de *Bach;* «Requiem», de *Berlioz;* «Rey David», de *Honegger.*

El director *Mitropoulos* compartió la dirección de la orquesta del Conservatorio con *Carl Schurich,* de Berlín y *Georgesco;* una de las grandes batutas de hoy en día.

Los griegos no son aficionados a los modernos, sus programas se componen por lo general por románticos y clásicos.

Los solistas siguen siendo los ídolos de lossinfónicos; *Hurbermann* siempre favorito por su arco. La pianista nacional Mlle. *Rena Kyriakou,* discípula de Phillip, es una joven intérprete de gran talento. A su lado la pianista Mlle. *Masika Papaioannou.* y Como cantantes, Mlle. *Soula Mafta* y Mme. *Cl. Karantinou* que son dos grandes cantantes de lieder; encontramos en sus curiosos programas *Samara, Petridis, Riadi, Vargogli, Poinridi,* todos músicos helénicos.

Entre las óperas e innumerables conciertos sinfónicos de la temporada, figura la obra popular griega, «La Bague de la Mere», de *Calomiri,* director del Conservatorio.

EGIPTO

EL CAIRO

M. Ninsky.—Técnica impecable, gran éxito y en sus programas ninguna novedad.

MEXICO

Festival Panamericano de Música de Cámara en México.—Durante el mes de junio de 1937, se desarrollarán en la ciudad de México, bajo el patrocinio de la señora Elizabeth Sprague Coolidge y con la responsabilidad artística del compositor y director de orquesta Carlos Chávez, un gran Festival Panamericano de Música de Cámara, consistente en seis conciertos.

Los programas serán a base de destacados músicos del continente y en ellos se incluyen cuartetos, tríos, duos, etc., orquesta de cámara y orquesta mexicana, pues se programará música de los aborígenes del continente, en arreglos especiales de concierto. En cuanto a los intérpretes se cuenta con la colaboración de un cuarteto de renombrado prestigio internacional: del pianista José Sanromá y la Sinfónica de Boston. Los conjuntos de cámara estarán integrados por elementos de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez.

El número básico de estos festivales es un concurso para un cuarteto de cuerdas, en el cual pueden participar todos los compositores ciudadanos de los países de este continente. El premio será de quinientos dó'ares. En el jurado se inscriben los nombres de Carl Engel y Hugo Kortschack. La obra será ejucutada por un cuarteto mexicano.

Estos festivales han de despertar en nuestros países latinoamericanos el más vivo interés, dice la circular enviada por Carlos Chávez, ya que representa uno de los pocos intentos serios y efectivos de acercamiento cultural entre los países de este continente, provocando prácticamente por medio del arte, un mayor conocimiento mutuo, un estímulo a la producción musical panamericana y un motivo de comunicación entre todos los músicos y musicógrafos de este continente.

URUGUAY

AUDICIÓN DE MÚSICA LATINOAMERICANA.—PROGRAMA MUSICAL

1.° Breves palabras sobre la creación y organización musical chilena de hoy, por el señor Franco Curt Lange,

2.° Canto, por la señorita Nilda Muller.

Santa Cruz, Domingo: Canción de cuna, de los «Cantos de Soledad».

Sepúlveda, María Luisa: Canción India.

Urrutia Blondel: Hallazgo.

Gianneo: Vidala N.° 4 de las «Coplas».

Castro, José María: La luna se llama Lola.

3.° Piano, por la señorita Mercedes Olivera.

Negrete Woolcock, Samuel: Sendero.

Maiztegui, Isidro: Preludio.

Sas, Andre: Caballito, de la «Suite Peruana»

Carpio Valdez, Roberto: Preludio, de la serie «Hospital»,

CHILE

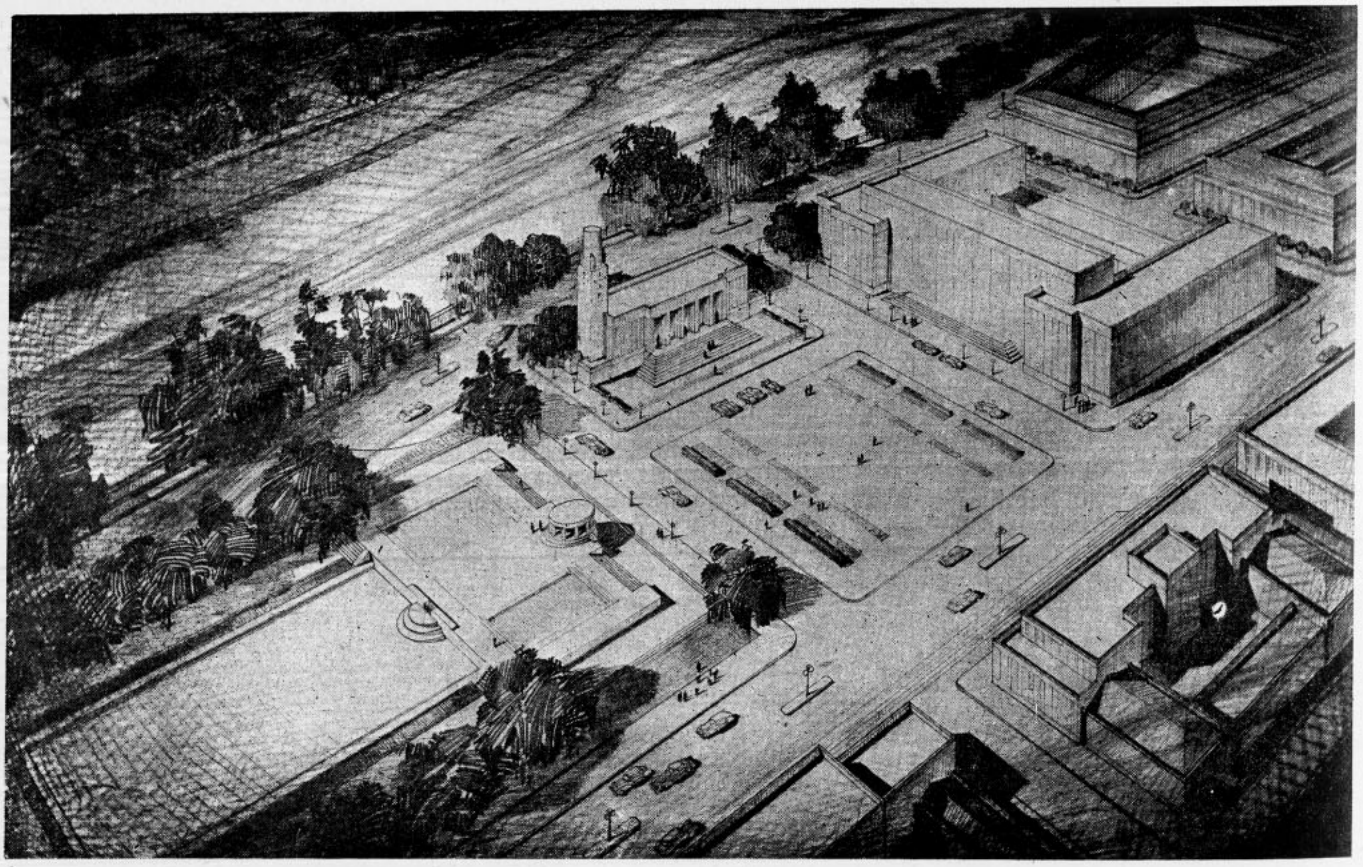
CRONICAS - URBANISMO

MUNICIPALIDAD DE PROVIDENCIA

El proyecto aprobado de los arquitectos, señores E. Costabal Z. y A. Garafulic Y., cuya perspectiva de situación y fachada acompañan este artículo, tenía un doble propósito: dar una solución urbanística al sector en que estará situado, y dotar a una comuna como la de Providencia, con los servicios y dependencias que requiere en la actualidad un edificio de esa naturaleza y una comuna de tal importancia.

En la solución urbanística, se ha proyectado el edificio con una amplia plaza de 130 metros de fondo por 100 metros de frente ante la fachada principal que mira al lado sur. Esta amplia plaza servirá para destacar un edificio que tiene más importancia que dimensiones. Además servirá de lugar de confluencia de todas las reuniones de carácter público que podrán efectuarse con seguridad y sin estorbo para el tránsito.

El edificio estará aislado con calles a ambos lados en su frente principal y retirado lo suficientemente del río Mapocho para el futuro ensanche de la avenida Costanera.



EDIFICIO MUNICIPAL

Constará de un subterráneo, un piso zócalo y dos pisos sobre éste, con una superficie total de 2.430 metros cuadrados. Además los arquitectos han proyectado en el lado poniente que mira hacia la ciudad un campanile con su respectivo reloj.

El subterráneo contiene una instalación de baños públicos, parte del archivo Municipal y las instalaciones de calefacción y agua caliente.

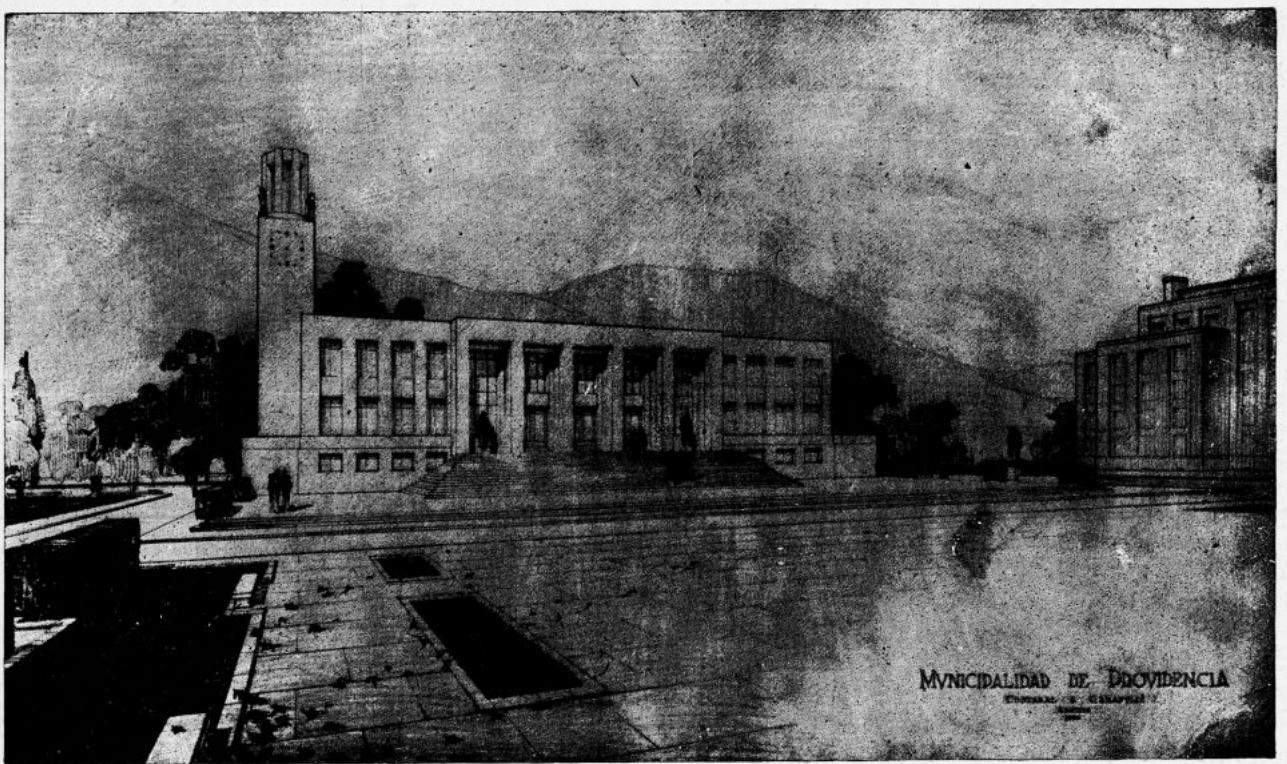
En el piso zócalo, se consultan todos aquellos servicios casi autónomos dentro del servicio administrativo de la Municipalidad como: Juzgado de Policía Local, Dirección de Jardines y Aseo, Departamento de Sanidad y una Sucursal de la Caja Nacional de Ahorros; además, la parte principal del archivo.

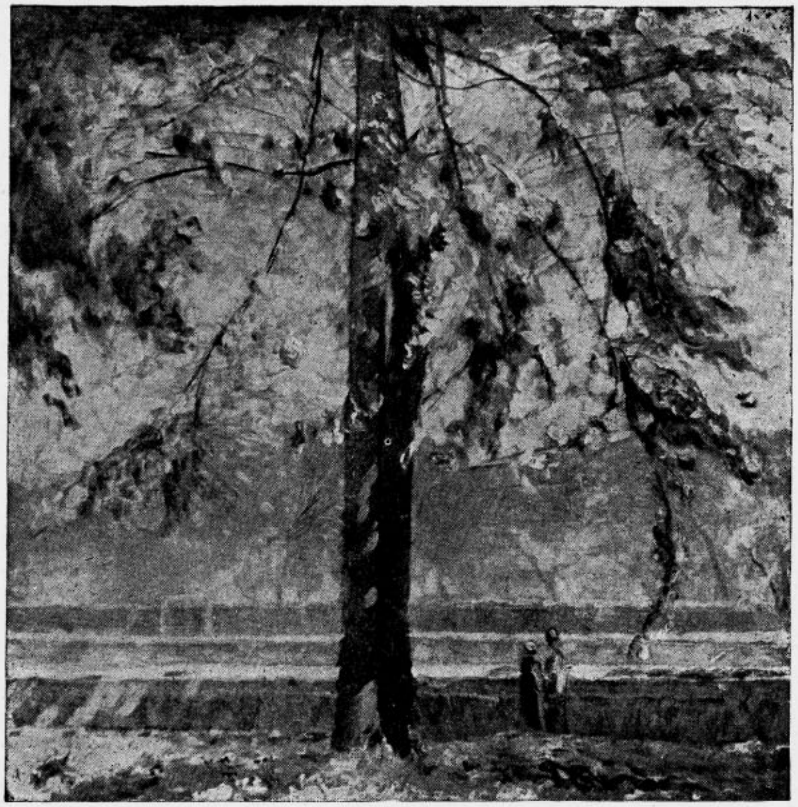
Al primer piso, piso principal, se llega por una gran escalera que da a la fachada sur y domina la amplia plaza de esta fachada. El gran hall de entrada ocupa los dos pisos; a la galería que lo circunda dan todas las dependencias de gran afluencia de público como la Tesorería, la Direción de Obras Municipales, Inspección Local y Patentes, etc.

En el segundo piso, con acceso de escaleras laterales, se encuentran todas aquellas dependencias de un orden más limitado en lo que al público se refiere, como ser: Alcaldía, Sala de Regidores, Abogados y Departamento de Control. Además consulta un servicio de cocinas, llenando todos ellos las máximas condiciones de ventilación, luz e higiene, que un sistema de construcción económico, pero altamente eficiente permite.

Para los estudios de fachada y consideraciones estéticas, se tomaron en cuenta las líneas sobrias y modernas que la índole del edifico requiere y los nuevos tiempos expresan.

Las salas de mayor importancia, o sea el alma de él, están ubicadas dando frente al noble panorama del San Cristóbal.





Cuadro del conjunto, premiado en el Salón Oficial 1936. Pablo Buchard

CRONICAS CHILENAS

Los cursos de arte en la Escuela de Verano.—«Corresponde a la Universidad de Chile el cultivo, la enseñanza y la difusión de las ciencias, las letras y las artes, por medio de institutos y establecimientos públicos de investigación y educación superior, y escuelas y organismos anexos que el Supremo Gobierno o ella misma determinen crear», dice el Estatuto Universitario.

Animado por estos principios y con la amplitud de criterio del Rector de la Universidad, don Juvenal Hernández, y por las reconocidas capacidades de organización de la señora Amanda Labarca, se ha creado desde 1936 la Escuela de Verano. Alrededor de nuestra Casa Universitaria, se congregan eminentes profesores extranjeros y delegaciones de alumnos de otros países que con los correspondientes profesores y alumnos chilenos, comparten los numerosos cursos de las más diversas materias que señala el programa de la Escuela de Verano.

De acuerdo con el espíritu de la «Revista de Arte» queremos señalar los cursos que figuran con el nombre de artes puras y aplicadas en el prospecto. Comprendían ellos los siguientes: *a*) Arte musical. 1, Apreciación musical y 2, Evolución estética de la música de cámara, por el profesor Domingo Santa Cruz. 3, Conjunto coral, profesor Armando Carvajal y 4, Solfeo superior, profesor Andrée Haas. En el grupo *b*) de Artes plásticas se anunciaban: 1, Dibujo del natural metodizado, por el profesor Eduardo Videla. 2, Dibujo técnico metodizado y 3, Dibujo Técnico Superior, por el profesor José Caracci. 4, Dibujo decorativo, estilización, por el profesor Mireya Lafuente y 5, Modelado metodizado, por el profesor José Perotti y Modelado artístico por la profesora Laura Rodig.

Los cursos mencionados tuvieron un franco éxito y a ellos asistieron alumnos de diferentes puntos del país y extranjeros. Un espíritu objetivo que contribuyera a solidificar los conocimientos teóricos animó las clases. La eficiente ayuda del disco y de los conciertos de música de cámara, de visitas a museos y otros lugares afines, les confirió un especial carácter de animación y de sentido práctico.

Al observar la lista de los cursos que este año se realizaron, en el aspecto artístico, se nota una marcada tendencia a la especialización. Aparte del curso de Domingo Santa Cruz—Evolución Estética de la Música de Cámara—los otros se encierran en el marco antes indicado. Quizás sea necesario que al lado de ellos existan cursos de más franca divulgación, al cual pueda asistir aquél que no posea conocimientos técnicos. Por una parte, es indispensable mantener y aumentar los actuales cursos desarrollados en el presente período de clases y por otro lado es necesario ampliarlos con pequeños cursos que enfoquen determinados períodos de la historia del arte, que analicen algunas corrientes estéticas o particulares aspectos de la creación artística. Sería una espléndida ocasión para que pudieran asistir

los «amateurs» y aclarar cuestiones obscuras en el campo del arte.

Un curso de canto de la Escuela Normal N.° 1.— Es muy conocida la actividad desplegada por el compositor chileno Adolfo Allende, en bien de la enseñanza musical en los colegios. Autor de una colección de canciones infantiles, «Talagante», que refleja el concepto pedagógico que anima a este maestro y en que el espíritu de las composicionss responden a un puro sentido chileno. Los temas extraídos de motivos nacionales, un lenguaje musical de acuerdo con las posibilidades del niño, contribuyen a que estas canciones infantiles sean lo más auténtico de lo nuestro que deben cantar los escolares. Como profesor de canto y música de la Escuela Normal N.° 1 de Niñas, ha desarrollado Adolfo Allende una espléndida labor. Hemos tenido ocasión de escuchar un programa interpretado por las alumnas que finalizaban el curso. Coros a diferentes voces y de autores como Mozart, Schubert. Brahams y algunas composiciones del propio Allende, todos ellos cantados por música, revelándonos que el elemento estaba compenetrado del carácter de la obra.

El curso de alumnas de la Escuela Normal de Niñas ha de desarrollar una vasta labor en los diferentes pueblos donde deben cumplir su misión de educadoras. Han de desterrar las vulgares canciones que infectan los labios infantiles y le han de hacer cantar una expresión musical que les hable de nuestra tierra, de sus leyendas, de su flora y de su fauna.

Es de felicitar, en primer lugar a este curso que ha tenido la suerte de contar en su profesorado con un maestro como Adolfo Allende, quien, junto con iniciarles en teoría y solfeo, les ha dado los conocimientos necesarios de historia de la música, de análisis y conceptos de interpretación para completar su cultura general y adquirir cononocimientos especializados. Estas alumnas serán la inicial en nuestra futura enseñanza, donde el alumno ha de cantar las melodías más sencillas por música.

CONCIERTOS

Concierto de música de Pergolesi.—En la Universidad de Chile, tuvo lugar una documentada conferencia sobre el compositor italiano Pergolesi. Este autor y sus obras son poco divulgadas en Chile; de aquí que el solo anuncio de la conferencia y de la autorizada palabra del profesor de Historia de la Música del Conservatorio, sirviera para congregar un nutrido público en la casa universitaria. Una rápida y sintética visión de las obras, de la importancia histórica, de la proyección de las concepciones de Pergolesi y una aguda penetración analítica y estética de las obras, permitió al público penetrar con más certeza en el programa que a continuación de la charla de don Domingo Santa Cruz, estaba anunciado.

Lila Cerda, refinada cantante que tuvo una brillante actuación musical en las dos óperas de Pergolesi que el Conservatorio montó en el Municipal, interpretó esta vez dos arias de «L'Olimpiade» y de la «Serva Padrona», respectivamente. La pureza en la emisión del sonido y la graciosa elegancia con que subrayó el dibujo del maestro italiano, contribuyó a cimentar el prestigio de intérprete de que goza Lila Cerda. Finalizó el programa con cuatro números del Stabat Mater, por el Coro Tomás Luis de Victoria. Queremos aprovechar esta ocasión para señalar la destacada labor que este conjunto coral realiza. Voces de halagadoras condiciones vocales, disciplinada y con exacto control de las intensidades expresivas se han especializado en música religiosa, preferentemente, de calidad. Los diferentes actos religiosos encuentran en el Coro Tomás Luis de Victoria, el conjunto que puede actuar con propiedad y cuyo programa que a la vez que cumple con las exigencias de la litúrgica, efectúa una acción de verdadero carácter músical. Era necesario que un coro como el que aludimos se encargara de depurar el ambiente musical de mal gusto y falta de seriedad que se puede escuchar en las iglesias chilenas.

Otras actividades del Conservatorio.—La última presentación, antes que la «Revista de Arte» entrara en prensa, que se desarrolló en el Conservatorio comprendieron alumnos de piano de la clase del profesor Spikin. Algunos de ellos habían actuado en audiciones anteriores y los otros mantuvieron la línea profundamente musical que se imparte en la clase. Queremos señalar en especial el trabajo desarrollado por dos pequeños alumnos: Edgardo Sánchez y Oscar Gacitúa, cuyas condiciones pianísticas dejan prever resultados extraordinarios.

Esta vez la profesora auxiliar de piano señorita Judith Aldunate presentó a dos alumnas, Carmen y

Constanza Orellana quienes interpretaron a pesar de su corta edad una Suite para dos pianos del compositor, Pedro Humberto Allende. Se trata de una deliciosa obra de piano en que los cuatro números, Sarabanda, Minueto, Gavota y Rondó están concebidos en una línea de frescura y ágil dibujo. Las pequeñas intérpretes animaron esta composición con la pureza que ella requiere.

Todos los años al finalizar las actividades del Conservatorio se realiza un concierto extraordinario cuyas utilidades son destinadas al personal de este establecimiento. Especial relieve adquirió este año dicho concierto y los elementos del Conservatorio al realizar esta idea exteriorizan su generosa simpatía hacia los empleados inferiores de nuestro primer plantel musical.

Actividades de provincias.—Hasta nuestra Redacción han llegado una serie de programas, de recortes de prensa que hablan del entusiasta espíritu por las actividades musicales en provincias. En este aspecto es muy conocida la labor que se desarrolla en La Serena. Un grupo laborioso y persistente mantiene el nivel artístico de esta hermosa ciudad. En él figuran nombres como el del compositor, Héctor Melo Gorigoytía, de la profesora de piano, Fanny Peralta, del pintor Barack Canut de Bon, del poeta Fernando Binvignat y otros. Conferencias y conciertos dedicados algunos a un solo autor o a una época determinada, un conjunto orquestal y conjuntos de cámara son los puntos principales que preocupan musicalmente a La Serena.

Las actividades de Concepción son dignas de señalarse por el alto grado de seriedad artísticas que ellas han alcanzado. Nombres como el de Alfonso Izo, quien desde algunos años frente a un Conservatorio desarrolla una vasta labor; el de nuestro conocido concertista Roberto Ide, temperamento musical extraordinariamente dotado y el de Laurencia Contreras que se ha especializado en la enseñanza infantil, en la cual ha obtenido halagadores resultados, que han merecido los más entusiastas elogios de autoridades musicales,

En Curicó, la señorita Aurora García con un grupo de colaboradoras mantiene un Conservatorio Musical y periódicamente ofrecen audiciones que contribuyen a la divulgación de la música.

A pesar de encontrarse en un extremo del país, Iquique se caracteriza por un fuerte movimiento que tiende a afianzar el buen gusto en materias musicales. Destacamos a la señorita Martha Venegas quien frente al Conservatorio Santa Cecilia despliega una fructífera labor,

La Redacción de esta Revista junto con felicitar a todos estos elementos de provincias, agradecerá todas las noticias de actividades musicales que se le envíen.

Festivales de música de cámara.—Con este nombre se realizaron en el mes de enero cuatro conciertos de música de cámara, incluídos en las actividades de divulgación cultural y artística de la Escuela de Verano de la Universidad de Chile. Estos conciertos eran antecedidos por conferencias; ocuparon la tribuna, sucesivamente, los siguientes catedráticos de la Escuela de Verano: Dr. José Gabriel Navarro, Dr. Pedro Henríquez Ureña y el Excelentísimo Ministro de Cuba en Chile, don Alfonso Hernández Catá.

A pesar que el mes de enero no es época propicia para ninguna clase de manifestación musical, los conciertos de música de cámara tuvieron siempre un numeroso público. Gracias a la feliz iniciativa de la Escuela de Verano, se pudo presentar a los extranjeros que asistían a esta Escuela, al igual que a las numerosas personas de provincias, un nivel aproximado que en asuntos musicales se ha alcanzado en Chile.

Los conciertos de música de cámara nos demostraron elocuentemente que existe un campo propicio para este género musical. Que se impone una actividad intensa en este orden, tal vez mediante la creación de organismos que aseguren la existencia de esta clase de conciertos. Una Sociedad de Música de Cámara encontraría un ambiente propicio para desarrollarse.

Los programas de los Festivales de Música de Cámara incluyeron obras de diversas épocas y estilos. Así nos fué permitido escuchar desde el ingenuo «lied» de Schubert hasta la más delicada expresión de un trozo de Debussy; el Concierto para violín y orquesta de Bach, y la transparente Eine Kleine Nachtmusik, de Mozart, junto a la expresiva «Suite», de Hindemith o aquella de Jacob, tan plena de colorido.

Los mejores intérpretes chilenos tuvieron la responsabilidad artística de estos festivales. Dos directores de orquesta—Armando Carvajal y Víctor Tevah—se cedieron alternativamente la batuta. Entre los pianistas figuraron Herminia Racca-

gni, Inés Santander, Julia Searle y Hugo Fernández; además el violinista Víctor Tevah y la soprano Lila Cerda. Un cuarteto de cuerdas estuvo encargado de ejecutar obras de autores chilenos, cuyo comentario va en capítulo aparte.

Digna de aplauso fué la actuación de diversos elementos, en estos festivales; cumplieron su labor con sobriedad y penetración en sus especialidades. Esto nos demuestra una vez más que existe la materia prima para futuras actividades de música de cámara, género aun poco popularizado entre nosotros y que exige un público más reducido y culto.

MUSICOS CHILENOS

Música chilena.—En los Festivales de Música de Cámara de la Escuela de Verano, se incluyeron en cada programa obras de autores chilenos, tanto para piano, canto, cuarteto u orquesta. *Adolfo* y *Humberto Allende, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Samuel Negrete, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier y Domingo Santa Cruz* estuvieron representados en estos conciertos.

De las obras incluídas, sólo los cuartetos de *Jorge Urrutia Blondel* y el de *Próspero Bisquertt,* al igual que la primera Suite para orquesta de cuerdas, «Cinco piezas breves», de *Domingo Santa Cruz,* se anunciaban como primera audición.

Jorge Urrutia, jóven compositor que después de una larga permanencia en Europa, donde se infiltró de las sabias lecciones de maestros como Paul Dukas, Vincent D'Indy, y Paul Hindemith ha vuelto a Chile con esa inquietud desbordante del músico estudioso y creador. Nos ha dado a conocer principalmente este año una serie de obras que reflejan precisamente esta constante actividad de Urrutia. El tiempo del cuarteto que se incluyó en el programa, con la indicación de Lento, sirvió para aquilatar las dotes creadoras de *Jorge Urrutia.* Concebido desde un punto de vista en que prevalece más bien un criterio orquestal en las sonoridades, que de cuarteto, da cierta sensación densa, pesada en que la obra siempre se mantiene.

Un carácter rítmico, de modalidades coloríticas, nos ponen en presencia de *Próspero Bisquertt,* cuya expresión tiene un sello tan particular que lo define. Los dos movimientos de su cuarteto nos recuerdan que estamos ante el autor de «Taberna al amanecer» o o de la Suite, «Noche buena». El sentido un poco impresionista de «Taberna al amanecer» y el profundo carácter psicológico de «Nochebuena», adquiere en este cuarteto un espíritu de más intimidad en que el músico deja fluir su expresión sin trabas convencionales y en las posibilidades de un lenguaje que ostenta un desbordante dinamismo como particularidad esencial.

Domingo Santa Cruz nos presentó su primera Suite para orquesta de cuerdas, con el subtítulo de «Cinco piezas breves». Cinco trozos mantenidos con la elegancia de una imaginación poética. Esta facultad de *Santa Cruz,* exuberante, poco controlado en la elaboción, pero tan medido, tan depurado en la génesis de cada idea musical, le permite que juegue con sonoridades, con rítmos, con elementos musicales, con el ingenuo alarde de su imaginación. Sin embargo, a pesar de ello, un análisis detenido de esta obra nos permitiría encontrar al músico que elabora con un extraño fervor en su oficio, que escudriña la geografía musical con la alegría de los grandes exploradores.

Armando Carvajal trabajó esta Suite con la vehemencia y la minuciosidad que le permitieron los pocos ensayos disponibles. Al ser programada en la próxima temporada de conciertos, ganará indiscutiblemente con una masa orquestal más amplia y el tejido polifónico, recurso tan frecuente en Domingo Santa Cruz ha de quedar plenamente en manifiesto.—E. L. E.

LIBROS

«Más crónicas de mi vida», de Igor Strawinsky.— Con el elegante sello de las ediciones de la revista «Sur», de Buenos Aires, es editado este libro de Strawinsky, continuación del tomo anterior que esta misma editorial entregó al público del habla castellana.

Estas crónicas mantienen siempre su tinte incoloro, frío, documental, trabajo lento de ordenación de fechas y datos en un sentido cronológico, con el entusiasmo obsesionante del custodiador de archivo. Aquél que no conociera la obra genial de Strawinsky, aquél que no haya sentido el ritmo exuberante de «Sacre du Printemps», no podría encontrar a través de estas crónicas la ubicación precisa de este músico de hoy.

El campo tan vasto y de tan discutidas fronteras como lo es la ex-

presión de Strawinsky, no encuentra nunca en las palabras del músico ruso el menor detalle que aclare la génesis de su concepto estético. Rehuye a desmenuzar su obra; evita las confesiones y deja en silencio las posibles participaciones extrañas en la creación de muchas de ellas.

Se rectifica Strawinsky de tantos apasionamientos de juventud; aboga por una mejor valorización musical de Beethoven y reivindica para Tschaikowsky un sitio de más relieve en la música contemporánea. Estas actitudes protectoras y meditadamente comprensibles agudizan la tragicomedia de la figura musical que más prominencia ha alcanzado en nuestro siglo.

«El sentimiento estético», de Henri Delacroix.— Con gran acierto nos da este libro Norberto Pinilla, traducido por él magníficamente. A las «Nociones Estéticas», de Charles Lalo, que editara también Nascimento, traducido por Pinilla, se suma este pequeño opúsculo de Delacroix que viene a aumentar el escaso material que acerca de estos asuntos existe en idioma castellano.

El libro de Delacroix tiene el sello de claridad y concisión tan típico en los hombres que abordan en Francia estos problemas. Naturaleza del sentimiento estético, la música, las artes fonéticas y el arte plástico, figuran en el índice como materias que Delacroix desmenuza buscando su génesis y los factores que contribuyen a afianzarla como expresiones estéticas.

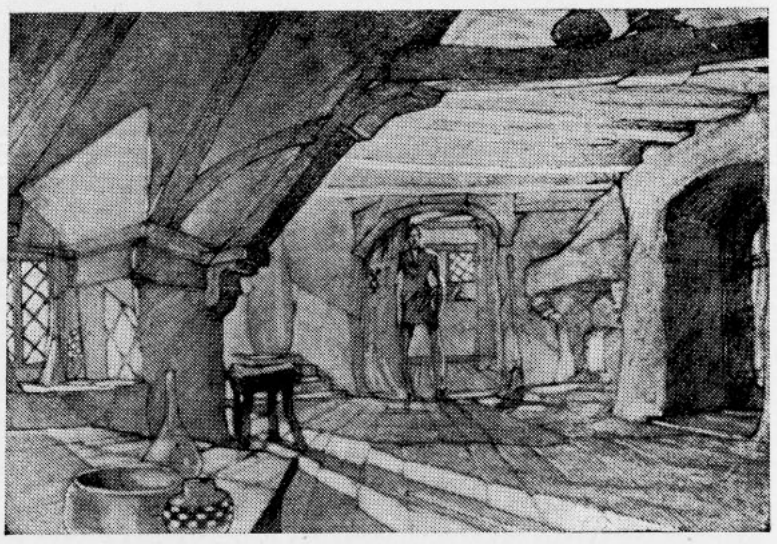
Norberto Pinilla hace de este libro una traducción cuidada; exactitud en el vocabulario para no entorpecer el concepto; el conocimiento de la materia, que posee el traductor, le autoriza a fijar los conceptos sin defraudar las intenciones del autor del libro. A esta pulcritud en la traducción, debemos agregar las numerosas notas e indicaciones que a lo largo de la lectura ha incluído Norberto Pinilla y la completa bibliografía con que se cierra esta obra, que nos pone en presencia de la vasta documentación que Pinilla posee y que a la vez es un buen guía para los que se quieren iniciar en estos problemas.—L. E.

CINE

ESCENOGRAFIA ARQUITECTONICA

Desde que los primeros pasos del cine mudo irrumpieron con resplandor de aurora sobre las posibilidades de percepción de la especie humana, sus pequeños talleres, que allá por fines del siglo pasado se encontraban en el corazón de la pequeña ciudad de Los Angeles, empezaron por interesar a aquellos hombres que, ya por su talento o sus excepcionales condiciones artísticas, habían sobresalido más allá de esta pequeña ciudad, más allá aún del gran continente y desde allende los mares podían traer un aporte de cosas nuevas, de cosas que pudieran emocionar inmediatamente, emocionar al público inmenso que desde el primer momento pareció presentir el gigantesco vuelo de la nueva industria. De estos hombres, fueron entre los marinos, los músicos y los pintores e ingenieros, los arquitectos quienes llegaron primero. De acuerdo con el título de este bosquejo, me referiré a ellos solamente por ahora.

El arquitecto de cine trajo al estudio una difícil misión, la de convencer; el cliente imaginario no pide allá las cosas que han de servirle a sus necesidades más o menos estables, casi definitivas, presenta solamente por boca del director, una idea del ambiente que le será necesario para atravesar tal



Dibujo de William Cameron para Jhon Barrimore, en «The beloved Roque».

o cual etapa interesante de una vida; él le sugiere con delicadeza infinita el sentido de los nuevos propósitos artísticos y para él deberá situarse en un estado de espíritu libre de toda liga anterior; deberá escudriñar hasta en lo hondo de sus recursos propios y con ellos sentir la vida que con imperceptible trazo le fué señalada. Su versatilidad le hará familiarizarse con toda clase de sujetos y es así como su arquitectura le será sentida al igual que el paisaje y que el bosque; tendrá que penetrar en el secreto de los huracanes, conocer el canto atronador de la cascada y el crepitar de los pantanos de la estepa lejana; conocerá también los temblores, la luz de los volcanes y sentirá el terror de las inundaciones, quitando la tierra para sembrar miserias. Su versatilidad le hará dibujar tan pronto exquisitos «boudoirs» para las estrellas mejor pagadas, como sólidos castillos que albergarán las hazañas de los héroes masculinos; también rascacielos y, finalmente, para producir la atmósfera convincente, deberá estar familiarizado con todas las artes asociadas a la construcción, tapicería, alfombras, muebles, trabajos en metal, vidrio, etc.

Todo este trabajo lo ejecuta el artista en el ambiente que le es más propicio y nunca sentirá el efecto de alguna traba que se oponga a su fantasía que le ha valido seguramente, la entrada al estudio.

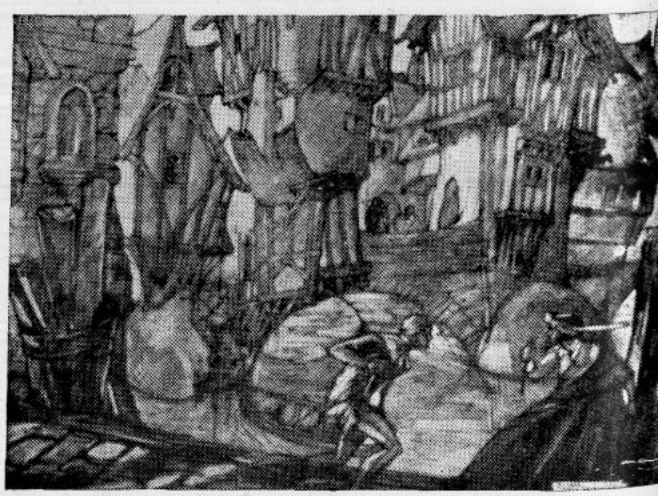
El arte en el estudio puede considerarse como un arte nuevo, o sea, sin trascendencia. Decía un filósofo, hablando del arte de fines del siglo pasado (poesía o música) que «sus actividades eran de grueso calibre, se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte trascendía en doble sentido: por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y por sí mismo, como potencia humana, prestando justificación y dignidad a la especie». Al artista de hoy no le interesa verse imbuído de tan enorme misión y como dice el filósofo, «le empieza a saber algo a fruto artístico, cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad —«el arte salva al hombre por cuanto le libra de la seriedad de la vida»—y la flauta de pan vuelve a ser símbolo de arte nada más que haciendo danzar los chivos en la linde del bosque». Si hay algún arte sin trascendencia es este de la pantalla, espontáneo, puro y sirviendo de marco, mientras dura el paisaje que le es proporcionado, tendrá que cambiar, mientras el público vuelva para ser convencido nuevamente.

He visitado los talleres de la Metro-Goldwyn-Mayer, de la Paramount y de la Universal. Numerosos grupos de arquitectos, en su mayoría jóvenes, laboran diariamente allí en los más opuestos temas. El arquitecto artista (ningún arquitecto que no lo sea tendrá cabida en los estudios), es seleccionado por sus condiciones naturales y más le vale su espontaneidad y su capacidad intuitiva para materializar lo abstracto, que el posible acopio de medallas ganadas en lides universitarias. Su selección se hace rápidamente bajo la experta mirada del Director y algunos de ellos, los menos en el privilegio, pasan a ocupar un número en el «trick department», en esta sección, cuya traducción mala podría ser la de «departamento de los trucos», el artista tiene que encarar el problema de producir varios efectos de los fenómenos naturales, y sobrenaturales cooperando en el sentido de llegar al mejor resultado con el menor costo; el tema allí es siempre extraordinario; la sala del banquete para la película de una noche de amor de la época del Renacimiento, el ruinoso castillo de España, donde Don Quijote acecha noches enteras la señal convenida con su amada; el interior del buque pirata de tosca madera que tan pronto navega a obscuras, como se enciende de los vivos reflejos del botín conquistado. Todos estos temas propuestos, el artista deberá verlos y se podría decir, deberá desfigurarlos a la manera que su sentimiento podría indicarle los cambios de ánimos que han de sobrevenir una vez que estos fenómenos sean presentados al público. Ese público (su cliente) dada la falta de trascendencia del arte que nos ocupa, es y será siempre heterogéneo; sólo tiene de común cierta benevolencia para pasar lo mejor posible el rato que durará la exhibición en razón de lo que ha pagado por la entrada, pero es heterogéneo por la esencia misma de sus variados estados de ánimo. Es un público individualista que el arquitecto artista deberá uniformar en el sentimiento, a la medida de sus fuerzas, habrá triunfado desde el momento que haya logrado convencerlo en masa ante una demostración plástica cualquiera, convencerlo al instante de lo posible, de lo cierto de una situación en que jamás había soñado; pasado este momento de sen-

sación colectiva, el cuadro ya no interesa para este arte sin trascendencia y difícilmente se producirá el caso de un cliente que más allá de la exhibición insista en lo posible, en lo histórico o en lo real de algún pasaje que haya logrado emocionarlo. Para esto el arquitecto dispone de todos los elementos; su tranquilidad estará asegurada dentro y fuera del «set»; hay un sólo factor de carácter moderno que siempre lo acechará sin embargo; sin piedad... es el tiempo... Dentro de un plazo de 4, 5 o 6 semanas, el efecto, el traje, la idea ya materializada, deberá ser presentada al Director. Para salvarse de este tiempo implacable, el arquitecto recurre a otro departamento importante, el departamento de las miniaturas numerosos grupos de jóvenes artistas trabajan en estas miniaturas, ya en dibujo, ya en «maquettes», hechas a maravilla; estas miniaturas colocadas a pocos pies de la máquina proyectan insospechados efectos en la pantalla. El Director corrige y el trabajo fotográfico hace lo demás. Es así como vastas escenas tienen por escenario una pequeña «maquette», sobre cuya proyección actúan los artistas sobrepuestos. El trabajo más interesante es el traslado de la «maquette» al vidrio doble; allí producido el relieve, por un sistema de lentes, el artista actúa entre la máquina y la pantalla impresionada simultáneamente.

El trabajo que el arquitecto entregará al estudio, vistas las consideraciones anteriores, de carácter psíquico, vistos también los antecedentes, y circunstancias que han motivado las escenas, deberá para los fines de su realización estar basado en una técnica que el artista debe dominar por sobre todas las cosas, «la técnica de la perspectiva, la técnica del punto de vista». La primere de éstas, deberá convencer también y es así como tendrá que exagerar casi a la manera de la caricatura, pero sin llegar a ella los diversos elementos con que hace su juego; el dormitorio de una princesa, altísimo y grave en noche de luna; la ventana ojival y el lecho de seda esbozado, impreciso y suave a través de siete velos; la «city gate» en piedra tosca, inmensa en su base reflejada en el pozo, teñida de la sangre de cien batallas en lo alto de sus almenas a la hora del crepúsculo; por allí pasan un tropel a la manera de un rebaño humano, tocadas las cabezas de turbantes, serenos y altivos, los hombres que deberán defender la ciudad imposible contra el ataque que el Director de la escena ha previsto para el día siguiente. El punto de vista será siempre para el arquitecto el punto de vista de su público y esto aun cuando parece una ventaja, encierra para él la dificultad de situarse en un sillón de platea, mientras debe actuar en el escenario. Generalmente, para la elección de este punto de vista, se consultará al fotógrafo; nadie como él ha penetrado en el secreto de la luz y de la sombra. Me tocó en suerte asistir a la filmación de algunas películas y apreciar la fidelidad del dibujo ante la escena preparada e iluminada a voluntad. Los planos para todos estos trabajos semejantes en todo a los que elaboramos en nuestros talleres, rara vez salen de la sala de la miniatura: el Director, oportunamente, completa esas miniaturas con la ayuda del mueblista y aun del modisto que se ha hecho cargo del vestuario. Los futuros artistas en pequeño, son colocados en la miniatura como personajes reales que el Director con su mano experta mueve de un lado para otro o hace desaparecer a voluntad; el mueblista buscará en los inmensos talleres los muebles adecuados a la época de las escenas y los floristas traerán las flores necesarias al ambiente; estas flores maravillosas que he debido tocar para cerciorarme de que son reales, están hechas de una materia que, enceradas presentan no sólo el aspecto de reales, sino que tienen al tacto una suavidad y una consistencia en todo semejante a la flor natural. Llegado el momento de la filmación de la escena, se las impregna del perfume que le es caractarístico a su familia, de manera de ayudar al actor a sentirse en un ambiente verdadero.

La arquitectura del cine, pues, a la vez que convence, educa; poderoso medio es éste, sin duda, con que cuenta la civilización moderna para difundir el buen gusto, el «confort» y la idea de proporción que el hombre moderno debe encontrar en un hogar para su descanso y esparcimiento.—JOSÉ A. ALCALDE.



Casas en un puente del Sena para Jhon Barrimore, en «The beloved Roque».

REVISTA DE ARTE



Año III N.o 14

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

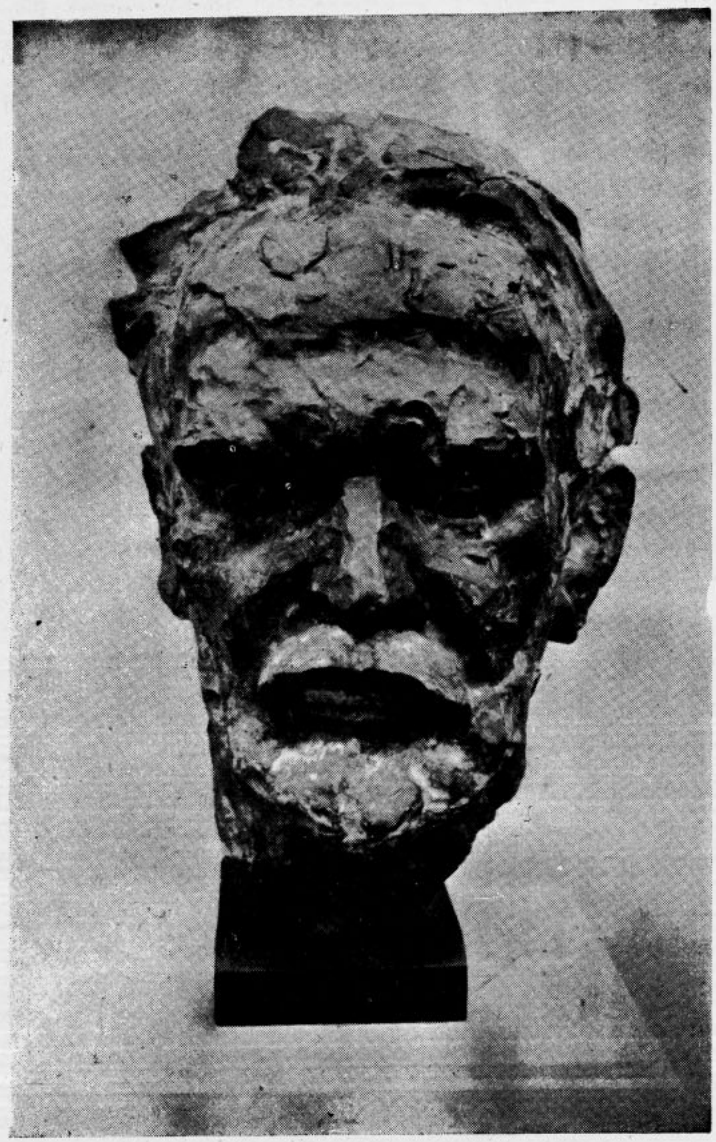
AÑO III ■ 1937 ■ NÚM. 14

EL V SALON DE VERANO EN VIÑA DEL MAR

HE aceptado elegremente, con esa inocente irresponsabilidad de los entusiasmos cordiales, la amable invitación que se me ha hecho para figurar entre los colaboradores de esta excelente Revista de Arte, que ya conocía y apreciaba desde sus primeros números, llegados casualmente a Lima. Y hasta hubo una ocasión, relativamente próxima, en que me fué dable ocuparme en ella, a propósito del número dedicado al Perú, que tuve el gusto de comentar en «El Comercio», de la capital peruana.

Pero resulta ahora que mi compromiso es mucho más delicado de lo que al principio imaginé. En efecto, escribir sobre las expresiones de arte chileno que acabo de conocer en el V Salón de Viña, no es tarea fácil, máxime cuando se tiene un concepto comprensivo y respetuoso del esfuerzo ajeno. Mas no he de rehuir el compromiso. Y aquí me entrego a la benevolencia comprensiva de mis colegas y a la tolerancia bondadosa de los lectores.

Lo primero que me sorprende en la pintura chilena, en abierto contraste con la orientación que hoy prima en mi país, es la ausencia de un interés representativo de la propia expresión nacional. No es que crea, como pretenden algunos, que el arte debe tener una misión representativa exclusivista del color local: eso sería encerrar y limitar el arte a un papel restringido y esclavizado, en servicio de intereses de fronteras. Pero sí pienso que cada país debiera procurar la acentuación de su propia psicología y determinar sus perfiles raciales, sin perjuicio de producirse también en otras formas de expresión plástica. El ejemplo de México, que en cierto modo ha tenido un reflejo afortunado en el Perú, podría normar la actitud expresiva de los demás países del Continente, pero sólo en lo que tiene de extraversión del alma nacional, de la riqueza folklórica, de la propia plástica y el propio ambiente. Restriccción que tenemos especial interés en señalar como límite desde que estamos viendo que ya en ese hermoso país empieza la pintura a tomar un giro interpretativo de problemas sociales que nunca he creído necesario mezclar con el arte. Lo encuentro lo más antiestético que pueda darse. Y denigrante para la misión misma del arte, puesto que al ponerse «al servicio» de asuntos de un orden absolutamente ajeno a su misión natural, traiciona sus principios. Se comprende que determinadas orientaciones de orden político necesiten recurrir a diferentes medios de propagación y que las artes plásticas ofrecen elemento valioso para tales fines; pero de allí a exigir, como hoy en día está pretendiéndose, que el arte «debe» definirse en un sentido social determinado y ponerse, por tanto, al servicio de señaladas tendencias, me parece una cosa monstruosa, que felizmente no ha llegado a tener el eco



Pablo Burchard.
Escultura de Lorenzo Domínguez.

que esperaron sus propugnadores. En cambio, considero importante que cada país refleje su propia naturaleza y nos presente lo esencial y fundamental de su alma, lo más genuino de su carácter, su historia misma, su geografía espiritual y plástica. En ese sentido, México y el Perú marcan hoy un rumbo bien definido en la América y despiertan un interés cada vez mayor. Creo que a Chile le falta eso. He verificado directamente la existencia de excelentes pintores, mas no encuentro aún, sino en forma episódica, dentro de lo poco que me ha sido dado conocer, esa traducción del alma chilena, esa fijación de motivos y elementos genuinos, capaces de determinar el espíritu del pueblo y el alcance psicológico de su fuerza propia. A cambio de ello, he tenido el placer de admirar algunas obras de tipo universal ciertamente dignas de alabanza y que justifican, en buen número de casos, la admiración de que gozan sus autores.

Señalaré, para comenzar, la brevísima obra que he admirado del pintor chileno Pablo Burchard, cuyos dos paisajes, que hacen honor al V Salón de Viña, reflejan una maestría técnica y un espíritu artístico de la más elevada clase. La simplicidad de elementos empleados, la rotundidad del procedimiento, la soltura magnífica de la pincelada, la sobriedad ejemplar del colorido, etc., marcan un grado de superación difícilmente imitable y señalan a su autor como un verdadero maestro, legítimamente admirado. Haciendo excepción en mi propósito de no precisar categorías ni pretender definir posiciones jerarquícas, creo un deber señalar la figura de Burchard como la única que me ha impresionado en modo definitivo, como una personalidad en lo absoluto lograda y ejemplar. (1)

Ello no excluye, desde luego, la existencia de otros valores, en diferentes grados de avance, y, sobre todo, la presencia de espíritus finos animados por una inquietud sintó-

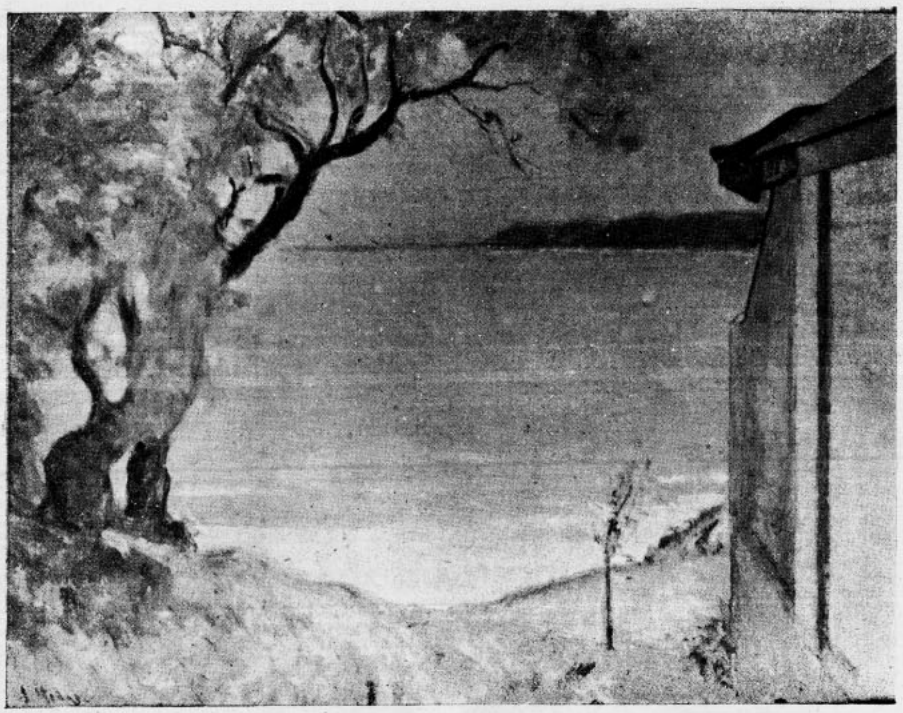
(1) Sus cuadros ya han sido publicados en nuestros nú-

matica y que es promesa viva. Entre ellos está Jorge Madge, sin duda uno de los hombres mejor dotados que he conocido en punto a capacidad valorativa del arte, a sutileza de visión, a amplitud de miras, a generosidad de espíritu y, sobre todo, a amor por la pintura. Es el tipo justo del hombre que vive para el arte. Su espiritualidad se refleja también en su aporte al Salón viñamarino, mas no en proporción equilibrada con su propia inteligencia y menos con sus mismas posibilidades. Sin embargo, puede gozarse frente a sus telas con la gracia rítmica que ha sabido imprimir a sus figuras en el panneau titulado «Estío», cualidad en mucho superior al colorido empleado, tanto como en el breve óleo «Bañistas», compuesto con amorosa euritmia. Los retratos que presenta desnivelan su envío, pero se recobra con creces en el poético «Paisaje» premiado, sin duda un acierto cabal, capaz de señalar nuevos rumbos al artista. Esa dulzura de atmósfera, esa transparencia lograda con tanta simplicidad, esa discreción de paleta, que se nos antojan en cierto modo influenciadas por idénticas cualidades ya apreciadas en el maestro Burchard, señalan en Madge al tipo pintor-artista, excepción notable en una época en que prima el standard del pintor-técnico, frío, pobre de mensaje y angustioso de efectos ad captandam vulgus.

Don Arturo Gordon nos impresiona sobre todo por una indudable voluptuosidad de paleta, por ese deleite refinado en el juego de armonías cromáticas, que se evidencia principalmente en su «Primavera», concepción un tanto convencional, pero que ejerce indudable atractivo, pese a ciertas debilidades de dibujo, bastante compensadas, afortunadamente, con la jugosa coloración del conjunto, cuyas figuras nos ofrecen preciosos contrastes de tonalidades, elegidas con verdadero gusto cromático, revelador de una sensibilidad amorosamente cultivada. «La Brisca» es uno de los pocos cuadros costumbristas que figura en el Salón. Sus efectos lumínicos han sido bien conseguidos y es sin duda lo más vigoroso y rotundo del envío de Gordon, ofreciéndome, en este caso de observación personal, el más curioso ejemplo de coincidencia con la manera y aun con el colorido del maestro peruano Daniel Hernández, excelente pintor peruano que fundara en Lima la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los demás cuadros de Gordon poco agregan en su haber y algunos de ellos se resienten de cierta debilidad estructural, determinada seguramente por la ausencia de modelo. Mas también en estos casos, la paleta de Gordon se afirma en su reino y nos regala así con preciosas notas de color.

Camilo Mori es un caso que podríamos señalar como excepcional dentro de lo que vamos conociendo de la pintura chilena. Mas no excepcional en un sentido de superación absoluta, a la que aún no ha llegado, sino principalmente en lo que representa como inquietud expresiva y como afanosa búsqueda de horizontes. Dotado de una facilidad extraordinaria, su obra, de la que, aparte este breve envío al Salón de Viña, hemos tenido oportunidad de conocer diferentes etapas productivas, demuestra una angustia sin límites y quizás también una desorientación reveladora de que aun no acaba de encontrar su verdadera meta. Figuran aquí con dos retratos, uno de ellos causante de sorpresas y aun de críticas acerbas. No es para tanto, sin embargo. Creo que Camilo Mori es bastante consciente de sus actos pictóricos y estaba ya prevenido contra ciertas reacciones. Aquel retrato de la dama de chaqueta roja, que indudablemente se presta a la despectiva catalogación entre el affiche y el figurín, ofrece una sensación espiritual que está muy por encima de tan dura clasificación.

Puede admitirse, no obstante, que, dentro de ese nuevo concepto que ha encontrado Mori para expresar su inquietud, es posible lograr resultados de mayor madurez, mas ello no debe significar un rechazo, pues creo ver, detrás de ese fondo convencional y a través de las diferentes cualidades pictóricas de esa tela, especialmente la deliciosa transparencia tonal del rostro de la dama retratada, un futuro capaz de determinar una posición más firme en la producción de Mori, artista que me ofrece el espectáculo reconfortante del hombre siempre en camino y que ha superado ya la etapa del esclavo de los procedimientos escolásticos. Lo cual, sin embargo, no me priva de lamentar que, dentro de tales procedimientos, Camilo Mori haya abandonado algunas posibilidades suyas que bien situado podrían mantenerlo ya en el ambiente pictórico chileno. Pero no encerremos a los hombres dentro de nuestras propias limitaciones y dejémosle a Mori que corra por la vida buscando nuevos caminos. Quizá descubra mañana uno que lo fije; quizá vuelva alguna vez por los abandonados; quizá siga caminando y caminando... que el destino del hombre es caminar...



«Paisaje», óleo de Jorge Madge.
Primer premio.

Luis Strozzi es otra de las figuras que se destacan en el conjunto. Conocíamos su obra desde la exposición que acaba de presentar en Valparaíso. Y la conocíamos también a través de burdos plagios... Es preciso reconocer en Strozzi a un artista que, a la inversa del caso de Camilo Mori, encontró ya su camino. Mas es un camino corto, en el que le queda ya muy poco por recorrer. Se ha encerrado Strozzi dentro de un círculo cromático y de procedimiento que no le ofrece un porvenir muy alagador, si es que él aspira a un desenvolvimiento de su personalidad artística. Su obra revela una fijacion peligrosa. Y acusa cierta insistencia de paleta que le resta atracción. Sin dejar de reconocer que, dentro de su peculiar manera de pintar, logra con frecuencia obras dignas de la estimación que aquí goza. Strozzi, sin embargo, me impresiona como un hombre que no se declara culminado. Tiene una habilidad indiscutible y he llegado a enterarme de ciertas características de su evolución en los últimos años, que le ponen en una posición prometedora. Por lo pronto, lleva ganado el título de poseer una personalidad bien definida. Y eso significa mucho en la carrera de un artista. Los dos grande paisajes que presenta en este Salón, revelan muchas de sus mejores cualidades de paleta, pero resultan fríos e inexpresivos, un esfuerzo extremado de dimensiones para asuntos en sí poco cautivantes y escasos de finalidad estética. Las naturalezas muertas, en cambio, están muy bien dentro del género

y ha sabido acusar en ellas las calidades materiales, logrando conjuntos armoniosos, tratados con entonante vigor plástico. Bien ganado el premio, promesa de otros más significativos.

Jorge Caballero presenta apenas una breve tela, un paisaje titulado «Iglesia de Clamart», bastante, sin embargo, para reconocer en el artista cualidades de la mejor casta pictórica. Se ve que Caballero ha pasado ya la etapa de los primeros placeres de la técnica en sí. Y nos ofrece una traducción muy fina de sus consecuencias. Sobriedad y equilibrio son sus características predominantes. Un trato inteligente de las tonalidades grises, una soltura elegante y una deliciosa poesía determinan la realidad de este paisaje. Lástima que no haya podido admirársele ahora en otras expresiones que puedan acusar mejor su personalidad.

Arturo Pacheco Altamirano impresiona violentamente con sus efectos de grandes pinceladas y la vivacidad de un colorido llamativo. El tema del puerto tiene también sus atracciones objetivas. Pero tales alardes de habilidad exigirían una estructuración más sólida. Y ese propósito de fijar escenas animadas de la realidad, pide también una mayor conciencia constructiva. Tengo la impresión de que el señor Pacheco Altamirano es uno de esos pintores para quien no existieron dificultades en los comienzos. Tiene una suerte de virtuosismo brillante, capaz de conquistarle rápidamente numerosos adeptos; pero ello no basta para lograr una ubicación dentro de un criterio de pintura artística seria, aproximándose más bien hacia la escenografía. Ese virtuosismo de superficie, un tanto informal, y espectacular, no resiste mucho el análisis y resiste mucho menos los embates del tiempo, juez tremendo en estas cosas del arte. Si no ahonda más Pacheco en la construcción de su pintura, si no penetra con más seriedad en los secretos arquitecturales y en la esencia misma de las cosas, sus barcas y lanchones corren el peligro de hundirse pronto en las aguas que con tanta transparencia consigue en las mismas telas. Tiene una gran habilidad y también un certero sentido de las armonías, sobresaliendo en el trato de las tonalidades grises que hacen de su tela «Feria de Puerto Montt» una de las más afortunadas de su envío.

El señor Alfredo Cañas Valenzuela presenta un retrato de señora por el que ha sido elogiado con vivo entusiasmo. No participo del mismo, salvo por la belleza natural de tan distinguida modelo. La obra no resiste un análisis seriamente orientado. Un retrato aparentemente agradable no siempre es un retrato bueno. La crudeza del verde del traje, la debilidad de dibujo de brazos y manos, etc., ponen al observador en el caso de esperar otras demostraciones del mismo artista para que sea justificado el entusiasmo de sus admiradores. Sin dejar por ello de reconocer cualidades estimables, evidenciadas preferentemente en el rostro de la retratada, cuidadosamente expresivo.

Mr. Jean Schweckler, de nacionalidad francesa, nos brinda un breve conjunto de telas, entre las que se destaca un delicioso «Paisaje de Nueva York», pintado con una finura encantadora. Pintura que refleja un espíritu fino, una cierta aristocracia artística sumamente cautivante. Esa atmósfera tan bién conseguida, esa sensación de niebla tan sutil y otras cualidades de entonación están revelando al pintor de casta, capaz de lograr éxitos de mayor entidad.

La señorita Bertha Smith Langley presenta un conjunto de «Flores», «Duraznos» y «Naturaleza» que la han hecho acreedora a un primer premio. A ese conjunto se agregan sus acuarelas de flores. En todos estos trabajos, demuestra condiciones que justifican



«Retrato» Camilo M



«La brisca», oleo de Arturo Gordon.
Primer premio,

la recompensa. Su único cuadro de figura, sin embargo, dista mucho de la calidad legítima de sus frutas y flores, tratadas con una delicadeza verdaderamente refinada. Su verdadero mérito está en estos temas, que cultiva con evidente fruición. Graciosa de color, fina de empaste, justa de valores, transparente y armoniosa, diríase que emplea los mismos perfumes de sus frutas, los mismos aromas de sus flores para aplicarlos en su fidelísima representación. Hay en la señorita Smith toda una promesa de buena pintura, afortunadamente anunciada con la realidad de hoy.

El señor Arturo Valenzuela Contardo presenta un nutrido conjunto de óleos y acuarelas, sin hacer prácticamente, la distinción de manera en ambos procedimientos. Sus óleos parecen acuarelas, por la ligereza informal como están tratados. En la acuarela es admisible cierto abandono que a veces presta un encanto particular al género; pero el óleo exige mayor responsabilidad de estructura, mayor conciencia técnica y un concepto más definido en la construcción. Sus árboles echados caprichosamente al viento, en una suerte de «bataclanismo» pictórico, gritan sus crudas tonalidades sin la menor contención ni el más leve propósito de definir los materiales que se trata de reproducir. Hay, sin embargo, una cierta alegría cromática que podría salvar algunas telas si estuviera dosificada con equilibrio y mesura; pero parece ser aquello un plan indeterminado, que se aplica sistemáticamente. Las acuarelas adolecen de idéntica uniformidad de criterio pictórico y todas parecen la misma. El autor tiene innegables condiciones y la obra que presenta no parece significar una meta sino un camino. Hay allí un pintor que anuncia una evolución prometedora. Y no es exagerado ni simplemente amable esperar de él mejores expresiones.

Citemos, finalmente, para no alargar demasiado esta crónica, ya bastante extensa, los envíos de Benjamín Guzmán Valenzuela, sobrios y amables, sobre todo la «Marina» N.º 71, de agradables tonos; las marinas de Alberto Cabezón, demasiado artificiales en su habilidad; un «Paisaje» de José Caracci, de excesivas dimensiones para un resultado bastante débil, pese a sus arrestos de energía escenográfica; los diminutos paisajes y escenas de Manuel Quevedo Soto, de un empaste recargado, pero original y de atractivo cromatismo; las frutas y naturalezas de Agustín Calvo Juarros, que acusan una buena visión y justo trato de los materiales, así como certeza de paleta, gallardamente alejado de todo preciosismo fácil; una «Naturaleza» de Dora Puelma, delicada de color; algunas «Flores» de Lucrecia Dittborn de Sánchez, que anun-

cian mejores posibilidades, y una de las telas de Rafael López Patiño, ese simpático retrato de una pintora, de agradables tonalidades, pero con una mano fatal.

En acuarela se destaca el alemán Günther Hirschell, artista de clara inteligencia y propósitos bien definidos y mejor logrados. Sus proyectos escenográficos, de una entonante modernidad, vigorosos de concepción y bien resueltos, y sus notas urbanas de ambiente europeo, estructuradas con energía de arquitecto y con gracia de color, hacen un conjunto que justifica ampliamente el premio otorgado. Ismael Echeverría presenta, igualmente, un precioso conjunto de acuarelas de gran frescura y delicadeza de color, animadas por cautivante poesía. Israel Roa se distingue, sobre todo, por los agradables efectos que logra con un procedimiento de la máxima soltura en el género. Sus coloraciones brillantes, puras, transparentes, denotan una visión y una resolución rápida, sin detenerse en minucias preciosistas ni en amaneramientos. El mismo sistema lo persigue la señorita Chela Lira, pero cae en el abuso de lo informal, en un abandono que pasa ya los límites de lo seriamente considerable. Resulta inconsistente, aunque graciosa de color. Su «Tibiamente desnuda» es un acierto felicísimo de color y calidad. Y recordamos también una inspirada cabeza al óleo, tratada con bastante soltura. Mencionemos, por último, los simpáticos proyectos para vitreaux de Carlos Valdés, procedimiento que puede proporcionarle felices resultados, cuando adquiera la madurez que aun le falta. Hay imaginación y gracia que prometen

Pocos dibujos verdaderamente interesantes hemos visto en el Salón. Recordemos los desnudos de Dora Puelma, amorosamente tratados y originales, así como algunos aciertos de Albino Quevedo (autor también de unas buenas cabezas al óleo), simpáticos estudios de Obdulia Guillén, unas interesantes ilustraciones de Carlos Hermosilla y, lo más importante, la «Pietá», de Jorge Madge, de una fuerza dramática bien lograda y de un ritmo de composición muy consciente.

En escultura, sobresale con insuperable gallardía la obra de Lorenzo Domínguez. Su hermoso «Torso», vibrante y enérgico, el soberbio retrato de don Pablo Burchard, magnífico de expresión, la deliciosa «Santa Olalla», finamente policromada y modelada con evidente delectación y sabiduría, así como sus dos cabezas en bronce, están revelando a un escultor que, sobre dominar sus materiales



«Feria de Puerto Montt».
Oleo de Pacheco Altamirano.

con absoluta comodidad, manifiesta en toda su obra una inteligencia alerta, una conciencia creativa de alta distinción y una espiritualidad de la mejor alcurnia artística. Ana Lagarrigue presenta un «Cristo de paz» elegantemente estilizado y de un ritmo lineal de lo más cautivador. La «Maternidad», de Teresa León revela un espíritu artístico fino. El movimiento de la figura, dentro de una graciosa arbitrariedad constructiva, tiene un ritmo que conquista rápidamente la simpatía admirativa. Juana Müller Goldmann ha ganado un premio justamente, con su delicado «Busto con manos», lástima que éstas no le hayan rendido con tanta eficacia como la mística expresión de la figura. René Román Rojas ostenta dignamente un original, «Busto de hombre», modelado con seguridad y persiguiendo calidades que alcanza con el mejor éxito. «La ola», de Luis Meléndez sugiere más extenso comentario. Revela indudable inquietud expresiva y una imaginación bien servida. El asunto, sin embargo, nos parece mejor para tratado en los planos de un relieve, lo que le hubiera permitido mayor éxito en el impulso dinámico, que se limita y hasta se anula según sea el foco del observador. Meléndez demuestra intentos de liberación que permiten esperar de sus manos obras que superen con exceso ese límite que parece encerrar a los escultores en el estrecho cerco de las cabecitas y los bustos sin finalidad mayor. Conoce profundamente el dibujo y tiene una fresca fantasía que ha de permitirle mayores triunfos. Su obra de decorador, bastante conocida y bien estimada, le coloca en una posición honrosa en el ambiente artístico chileno. Citemos, para terminar, entre otros intentos amables, los esfuerzos de Sergio Roberts, que trata de ser escultor robándole así atención a otras actividades artísticas en las que puede obtener mejores resultados. Ese dilettantismo expansivo suele restar vigor a las capacidades mejor dispuestas.



«En el balcón», óleo por Berta Smith Langley
Primer premio.

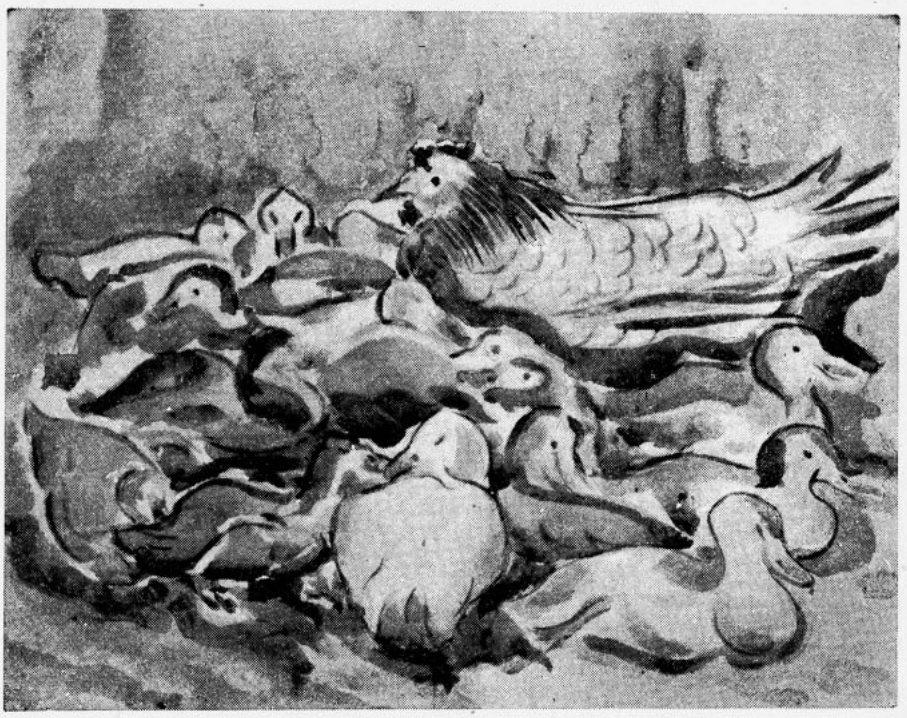
En grabado, admiramos las interesantes planchas de Pancho Parada, espiritualmente influído por el alemán George Gross, pero personal en su actitud y consciente en su procedimiento, animado por un espíritu siempre afanoso de expresión. Y lo mismo puede decirse de Carlos Hermosilla Alvarez, que figura con un conjunto que denota inteligencia y espiritualidad.

Las fotografías de Jorge Opazo son magníficas en todo sentido, artística y técnicamente hablando. Pero no está solo: Jacques

Cori, José Drago y Antonio Quintana hacen una vecindad que se honra mutuamente. Hay que elegir allí entre un nutrido conjunto de verdaderos aciertos. Esos soberbios retratos y esos torsos admirables de Opazo, esas «Cadenas», ese «Puerto Montt», etc., merecen el calificativo de obras de arte. Y lo mismo y en su mayoría las obras de sus colegas. El conjunto fotográfico supera en homogeneidad cualitativa al conjunto mismo de pintura. Ventajas de las lentes...

En cerámica se presentan diversos conjuntos de figuras de barro vidriado, tipos populares, platos, cabezas, etc., blancos o bicromados, que ofrecen interés. Sus autores, Olga Díaz, René y Benito Román Rojas, Haroldo Donoso, Manuel Vidal, Enrique Ovalle y Carlos Hassmann, confieren a este Salón un atractivo más y anuncian la posibilidad halagadora de un futuro artístico industrial que ha de ser muy fructuoso. Lo mismo en tejidos y encuadernación, de lo que dan buenas pruebas María Ramos y Estela Donoso de Molanphy, con sus alfombras, y Emilia Guevara con sus portalibros.

No hemos dejado de admirar, desde luego, algunos alardes futuristas, superrealistas y demás muestras de la psicopatografía decadente de nuestros días. Pero los hemos admirado particularmente por la inocencia de sus autores, que nos recuerdan que todavía vivimos en América imitando los restos de cuanta tendencia de tanteo y prueba se hace en Europa, aunque no nos corresponda como gesto original y propio. Desde luego que con frecuencia se acierta en la gracia lineal, en la chispa cromática y hasta en la imprevisibilidad de ciertas formas o de ciertas recetas, pero... a cambio de la satisfacción infantil de sus autores, que suelen recurrir a denominaciones trascendentalistas y truculentas, tenemos en este Salón viñamarino algunos coqueteos supermodernizantes de pura superficie y ningún alcance, que animan el conjunto salpicando de buen humor los rincones entristecidos con el peso muerto de los envíos adocenados y de los intentos fallidos.



«Gallina», óleo de Israel Roa V.

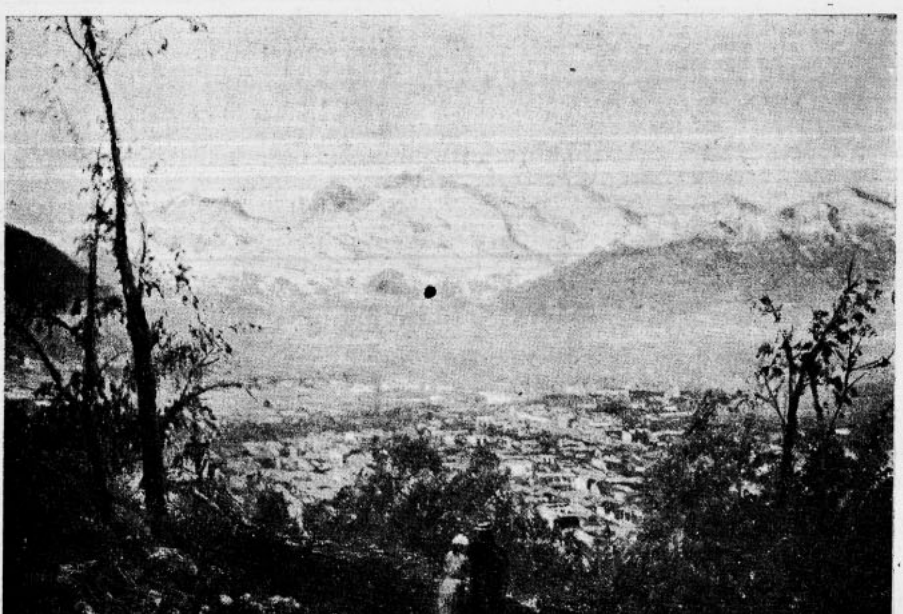
Dejemos para los técnicos el juicio sobre la Sección Arquitectura. Y dediquemos un párrafo especial a los envíos extraordinarios.

Lo más importante es, sin duda, el conjunto de óleos de Tomás Somerscales, el afamado pintor marinista inglés. Podría hablarse extensamente sobre cada uno de los cuadros presentados. Pero sería excesivo y abusivo ya. Señalemos principalmente su gran Marina—grande en dimensiones y en calidad—, que nadie dudaría en considerar una verdadera obra maestra, una magnífica pieza de museo. Es de sobra conocido y admirado aquí su autor, para que sea necesario pretender un elogio analítico de las cualidades de esta obra y las que la acompañan. Pero marquemos también el pequeño paisaje de Santiago desde el cerro Santa Lucía, de un delicado romanticismo y de las más finas entonaciones. No hay una pincelada perdida en la obra de So-

merscales. Todo se justifica plenamente. Todo cautiva y convence, desde los ya viejos cuadros del 88, hasta la hermosa Marina de 1911. Ha sido un lujo del Salón de Viña poder exhibir estas obras, gracias a la gentileza de sus propietarios.

El pintor boliviano Víctor Cuevas Pavón, ganador del Premio de Honor de 1937, es un artista de evidente mérito La obra que presenta, desigual en calidad, permite apreciar diversos estados de alma del artista, un alma torturada y mística, con ciertas inclinaciones tanatofílicas reveladas en la frecuencia con que gusta de tratar asuntos de cementerio y de muerte. Hay un sentido trágico y misterioso en su pintura y ello le presta particular interés, porque es el artista que está más allá de la técnica y persigue ideas y sensaciones un tanto literarias, es verdad y otro tanto influídas—o coincidentes, si él lo prefiere—por el arte místico de Roerich, el afamado pintor y filósofo ruso-norteamericano. Sólo que en Roerich la maestría pictórica propiamente dicha conjuga perfectamente con sus afanes expresivos, en tanto que Cuevas Pavón revela aún ciertas debilidades de técnica. Su colorido peca de cierta monocromía, seguramente perseguida en plena conciencia; pero no es forzoso ser un «obscurista» siempre para ser un artista de pensamiento. Algunas de sus composiciones, por ejemplo los números 12, 23, 24 y 28, bastarían por sí solas para considerarlo un excelente artista, dentro del tono tétrico que consignamos. Otras,el N.o 10 en este caso, acusan un buen propósito nacionalista de presentar escenas típicas bien definidas. Esta especie de danza india, que tiene su eco en otra tela de más movimiento aun, se distingue por cierta inusitada alegría cromática, pero es menos vigorosa que las anteriores. Un precioso paisaje primitivista, con algo de italiano antiguo y también con algo de japonés moderno—¡curiosa coincidencia anacrónica!—, nos ofrece el caso ingenioso y sugestivo de apreciar la misma escena en dos luces diferentes, placer de estudio logrado con bastante felicidad. En fin, Cuevas Pavón ha obtenido un buen éxito con ese premio tan honroso, pero no podremos considerarlo aún definitivamente consagrado. Es un pintor en marcha, que lleva en sí la ventaja de mantener su cabeza en la paleta, caso ciertamente afortunado en estos tiempos en que es tan frecuente que los pintores la lleven en los bolsillos...

«Santa Lucía» óleo, de Tomás Somerscales.



El conjunto de la malograda Teresa Miranda nos da prueba emocionante de lo que Chile ha perdido con la desaparición de esta pintora, muerta en temprana edad. Una visión personalísima de figuras y cosas, una sensibilidad verdaderamente exquisita, una disposición natural tan extraordinaria para lograr efectos y transparencias de la más distinguida filiación artística y, en fin, tantas otras cualidades de excepción, prestan a este conjunto un encanto particularísimo y nos ha confesado en parte mínima las tristeza de su



Oleo de Víctor Cuevas Pavon. (Boliviano).

LOS ENVIOS PERUANO Y BOLIVIANO AL V SALON DE VIÑA

LO que domina la concurrencia extranjera en el V Salón de Verano de Viña del Mar es el valioso y sólido aporte de un pintor de la altiplanicie boliviana, quien en todas y cada una de sus telas pone de manifiesto una nota a la vez de inquietud y de recogimiento propios sin duda de su raza. Con gran maestría técnica, no pierde de vista la nota genuina y típica, no sólo de color local y de ambiente, sino de figura y agrupación. Las mujerucas diseminadas sobre el horizonte mustio de casi todas sus obras se coordinan en teoría y en rítmica. Y sea que dancen, que oren o que simplemente oteen las lejanas perspectivas, todas forman parte e integran una misma familia matriarcal, cuyas entrañas alumbrarán hombres ensimismados y taciturnos. He ahí el poder de evocación y de sugerencia de este artista tan esencialmente suyo o de lo suyo encargado providencialmente de la misión de difundir por América el secreto ancestral de un pueblo mudo. La Medalla de Honor ha venido a consagrar esta tentativa y este resultado. Al otorgarla se ha premiado un valor netamente americano.

Como netamente americanas son en su mayoría las pinturas de la sección peruana. A nosotros nos atañe ante todo englobar en nuestra síntesis las notas vibrantes de calor y de color que caracterizan este arte incaico, más aborigen que criollo, por una particular tendencia primitivista de sus cultores. Saltando la etapa europea nos sumergimos en la fuente quechua que ha de borrar, según el sentir de esos artistas, toda mancha original.

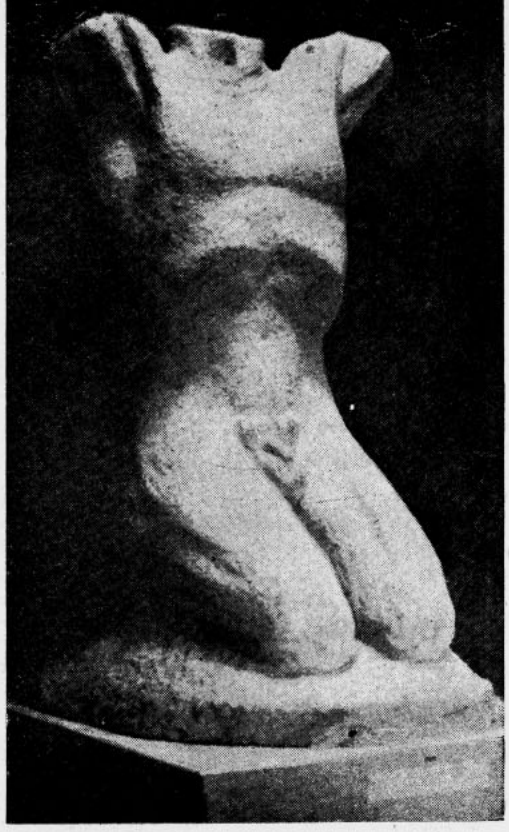
partida al permitirnos rendirle un homenaje póstumo, tan sincero y delicado como correspondía a la finura de esta pintora tiernamente truncada.

Del envío peruano no nos ocuparemos, dejando esta tarea a la crítica chilena. De esa manera los artistas chilenos se verán en algún modo compensados de nuestros desaciertos al juzgarles en estas líneas... Séanos permitido, empero, dejar constancia, rectificando así ligeras afirmaciones que denotan desconocimiento y hasta una falta de hospitalidad que no es, ciertamente característica chilena, de que el envío peruano, si bien no tuvo nunca un signicado extraordinario, ni pretendió asombrar a nadie, no por ello debe considerarse absolutamente huérfano de categoría dentro de lo que representa el actual movimiento pictórico peruano. En discursos y conferencias que se han producido aquí, tanto como en artículos y reportajes publicados en Lima, dejamos oportuna constancia de que al aporte peruano al V Salón de Viña representaba, ante todo, el deseo de traer a Chile un conjunto de nombres y obras como propósito sincerísimo—que nadie se atreverá a discutir—de acercamiento espiritual, de contacto directo y vivo del arte peruano con el arte y el público chilenos. Encima de tan valiosa razón, de una importancia tremenda en estos momentos de estupidez antropofágica universal, hemos tenido la satisfacción de presentar algunos nombres que sólo una absoluta desvinculación con la realidad artística peruana puede desconocer como representativos de un movimiento artístico perfectamente definido y apreciado.

El V Salón de Verano de Viña del Mar, pese a los eternos descontentos y pese también a los inteligentes críticos que ha tenido y que le marcan rutas mejores, señalando sus actuales deficiencias, ha tenido para mí un significado de superior trascendencia. Su mantenimiento durante cinco años, las proporciones cada vez mayores de su contenido, el interés que viene despertando en los demás países del continente y los propósitos de sus animadores, que se esfuerzan por rodearlo de garantías y desarrollarlo dentro de mejores condiciones aun, bien pueden tomarse como un síntoma elocuente de la espiritualidad chilena, que viene determinando así una posición dentro de la cultura americana. Una posición tan honrosa como para señalar rumbos a los países hermanos, en su mayoría un poco despreocupados aún de estas cosas del espíritu y cada vez entregados con mayor entusiasmo a propiciar encuentros de boxeadores y torneos de puntapiés...

Carlos Raygada.

Viña del Mar, 16 de febrero de 1937.



«Elevación».
Escultura de Sergio Roberts,

Tres primeros premios ha creído deber discernirle el Jurado a los expositores peruanos, recayendo uno de ellos en el cuadro «La selva peruana», de Camilo Blas, cuadro eminentemente decorativo, lo cual se constata con facilidad al admirar su reproducción fotográfica. Decorativo y acaso un tanto escenográfico; pero de escenografía sintética y estilizada. Carlos Quispez Asín, mi amigo en Madrid, se disputó otro con su «India desnuda». Tan bueno o mejor que éste, era



«Alegría», óleo de Víctor Cuevas Pavon. (Bolivian o).



«Entierro». Premio de honor. Oleo de Victor Cuevas Pavon (Boliviano).

su «Autorretrato» y no inferior su «Gitana». Pintura dorada y patinada, pequeña de tamaño y grande de sensación, cosa también verificable por la fotografía. En realidad pudo premiarse su conjunto, como se hizo con el de Mario Urteaga, acaso porque «La siembra», «El muertito» y «Los leñadores» vendrían a ser como los tres panneau de un tríptico nativo y primitivo, representando faenas campestres y enlazándose por el nudo de humanidad de un pequeño drama familiar: el pequeño y a la vez inmenso, como nada, drama de la muerte.

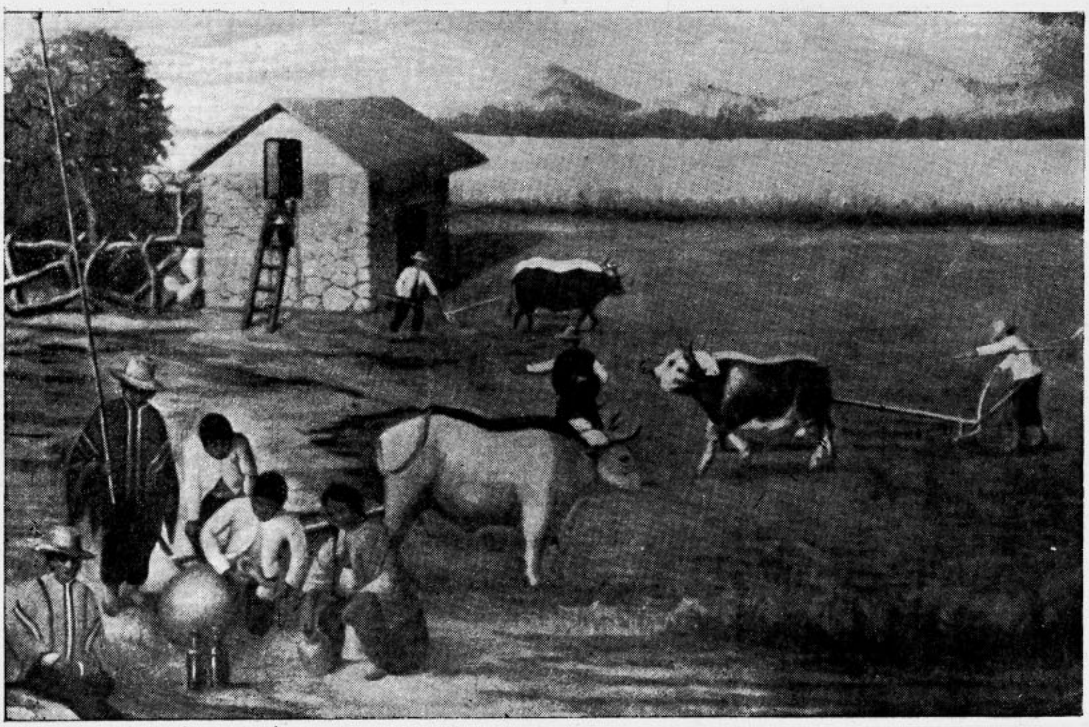


«India desnuda» Primer premio.
Oleo de Carlos Quispez, (Peruano).

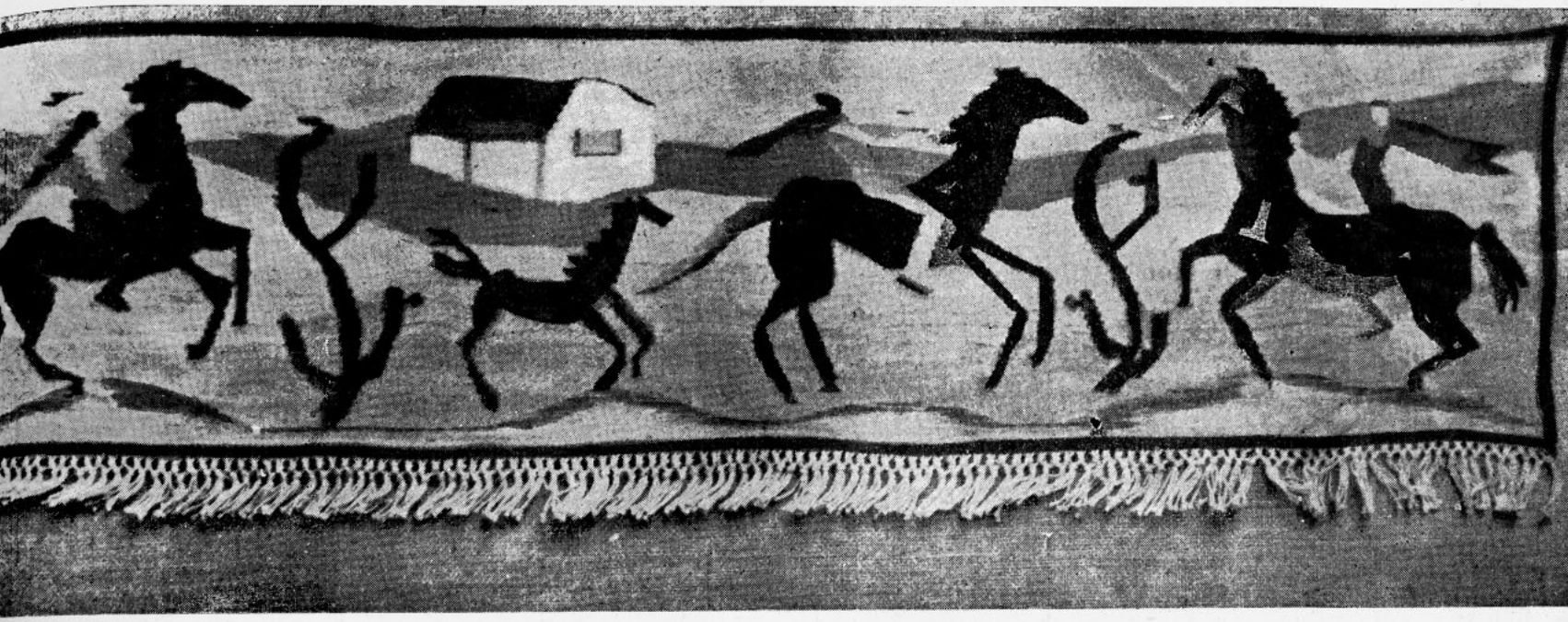
Refiriéndonos al conjunto total peruano, volvemos a nuestro acápite inicial, pues nos revela un temperamento con acusados contornos de raza, con solera estética, con valor orquestal americano en sus manifestaciones.

El Jurado ha creído deber emitir un voto especial de reconocimiento, en homenaje al famoso dibujante peruano Málaga Grenet, como asimismo en homenaje a Pablo Burchard, indiscutiblemente el más acrisolado y puro de nuestros volores. El dibujante peruano no podría competir con él en virtuosismo, o más simplemente dicho, en virtualidad o virtud; pero sí puede hacerlo en maestría, en posesión de su oficio, en dominio sobre los demás y en prestigio legítimamente ganado a lo largo de toda una vida de labor ejemplar.

Augusto D'Halmar.



«La Siembra» Primer premio, óleo de Mario Urteaga, (peruano).



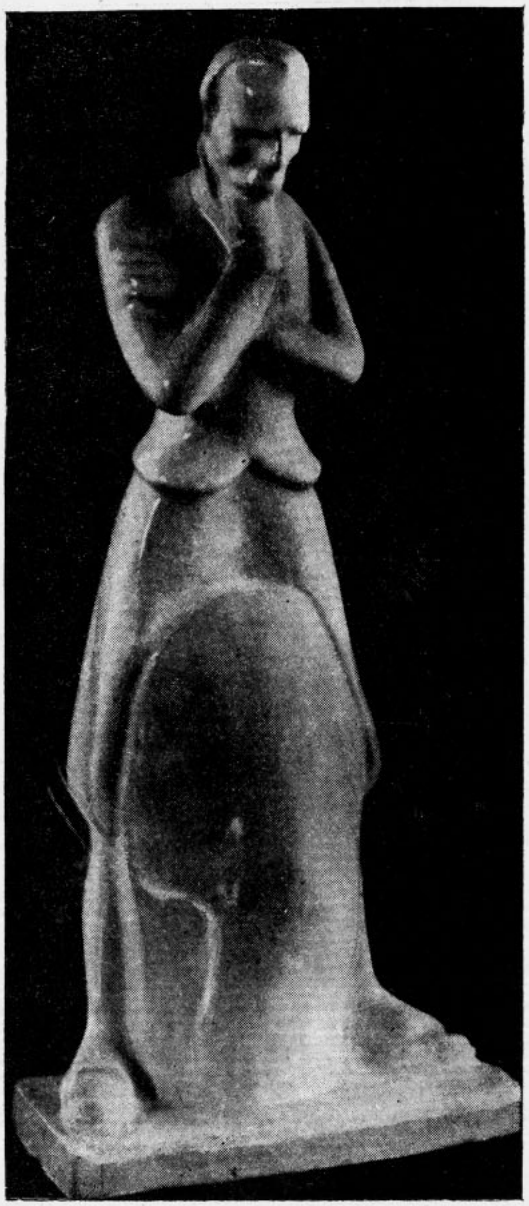
Tapicería. Escuela de Arte Aplicado

ARTES APLICADAS



Tapicería. Escuela Arte Aplicado

LA Escuela de Artes Aplicadas inauguró en la segunda quincena de marzo su exposición anual. Su situación en ese sector sur de la Avenida Matta, barrio popular y populoso, la esconde un tanto a muchos aficionados, que la visitarían más fácilmente si estuviese ubicada en un local más céntrico. En cambio, en el sentido de la educación del pueblo, los servicios que por su co-

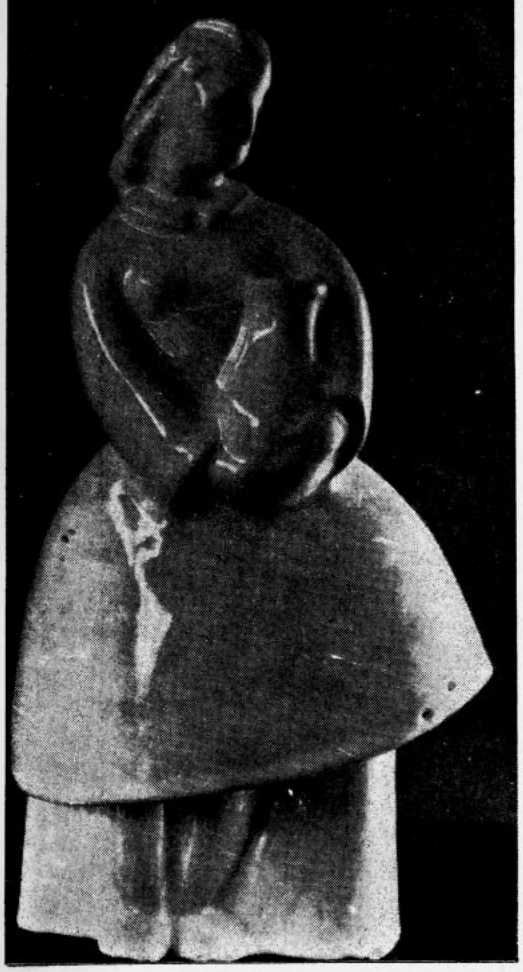


Cerámica.
«El Quijote»
Teresa León,
Foto Quintana.
Esc. Arte Aplicado.



Cerámi
Escuela
Arte Aplicad
(Foto Quintan

locación misma puede prestar son tanto más eficaces y efectivos. Son muchos los elementos del pueblo que la Escuela puede reclutar, para iniciarlos en una vía de mejoramiento espiritual y de positivo beneficio. Por otra parte, sus exposiciones ofrecen cada año la sorpresa de los resultados obtenidos en un impulso de voluntad libre y dichosa. Los teji-

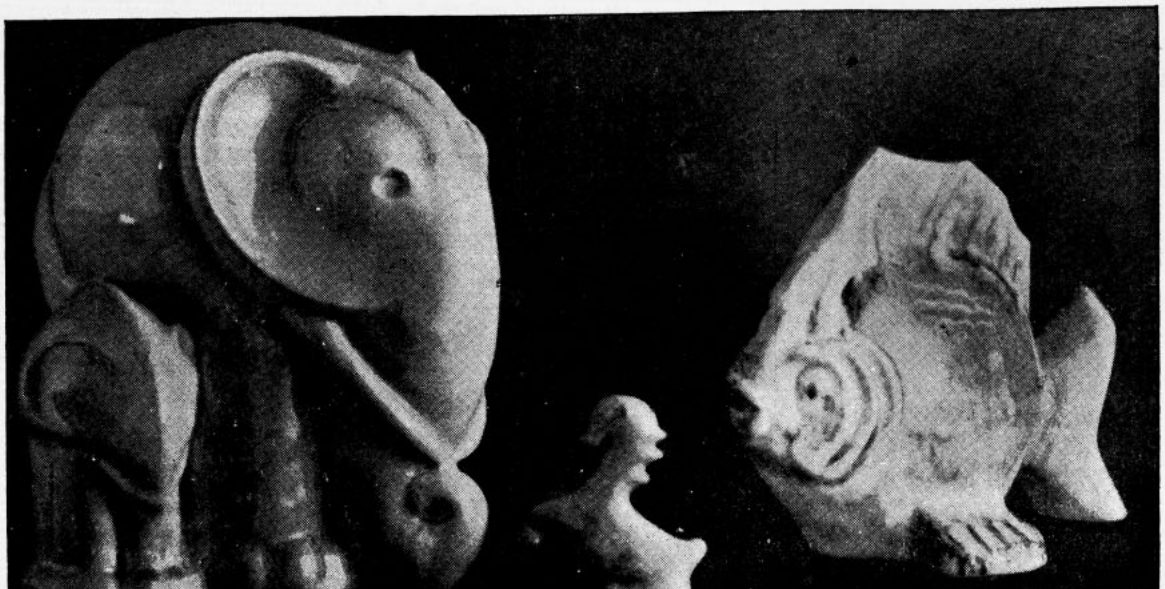


Cerámica.
Maldonado.
Escuela
de
Arte
Aplicado.
Foto
Quintana.



Terracota.
Escuela
de
Arte
Aplicado,
Foto
Quintana

Cerámica.
Escuela de Arte Aplicado.
Foto Quintana.





Grabado por Cruzat. Escuela de Arte Aplicado.



Ferretería artística
Escuela de Arte Aplicado
Foto Quintana

dos, los tipos de la cerámica popular vaciados en materiales nobles, van convirtiéndose, con el perfeccionamiento intelectual del alumnado, en objetos de más bello estilo; las muestras de affiches, los objetos de hierro forjado y cincelado, de los cuales la magnífica llave, obra de Hernández, que reproduce el grabado, da una muestra convincente, des-

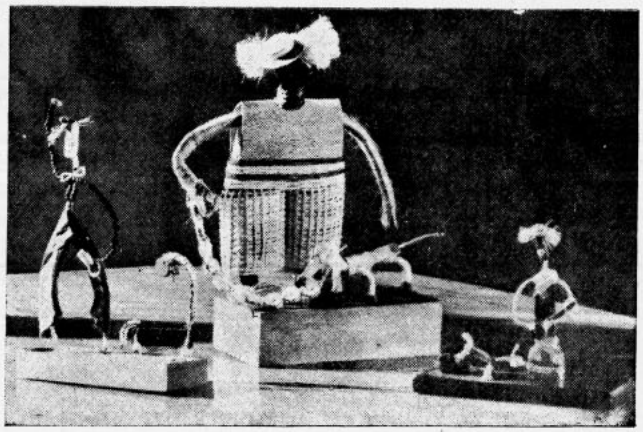
piertan una simpatía comprensible en el ánimo curioso de un vasto vecindario. Las Artes Gráficas continúan realizando progresos en un terreno seguro y ofrecen, desde luego, a la propaganda y a la ilustración, individualidades que suman al buen gusto y a la imaginación, la eficiencia de una verdadera maestría.

A pesar de la estrechez de medios materiales en que la Escuela desenvuelve sus labores y que pone obstáculos a su desarrollo, impidiéndole recibir en sus talleres mayor número de candidatos, ha podido, sin embargo, con su material insuficiente, ofrecer año tras otro halagadores resultados al público y, particularmente, al interés de las autoridades educacionales.

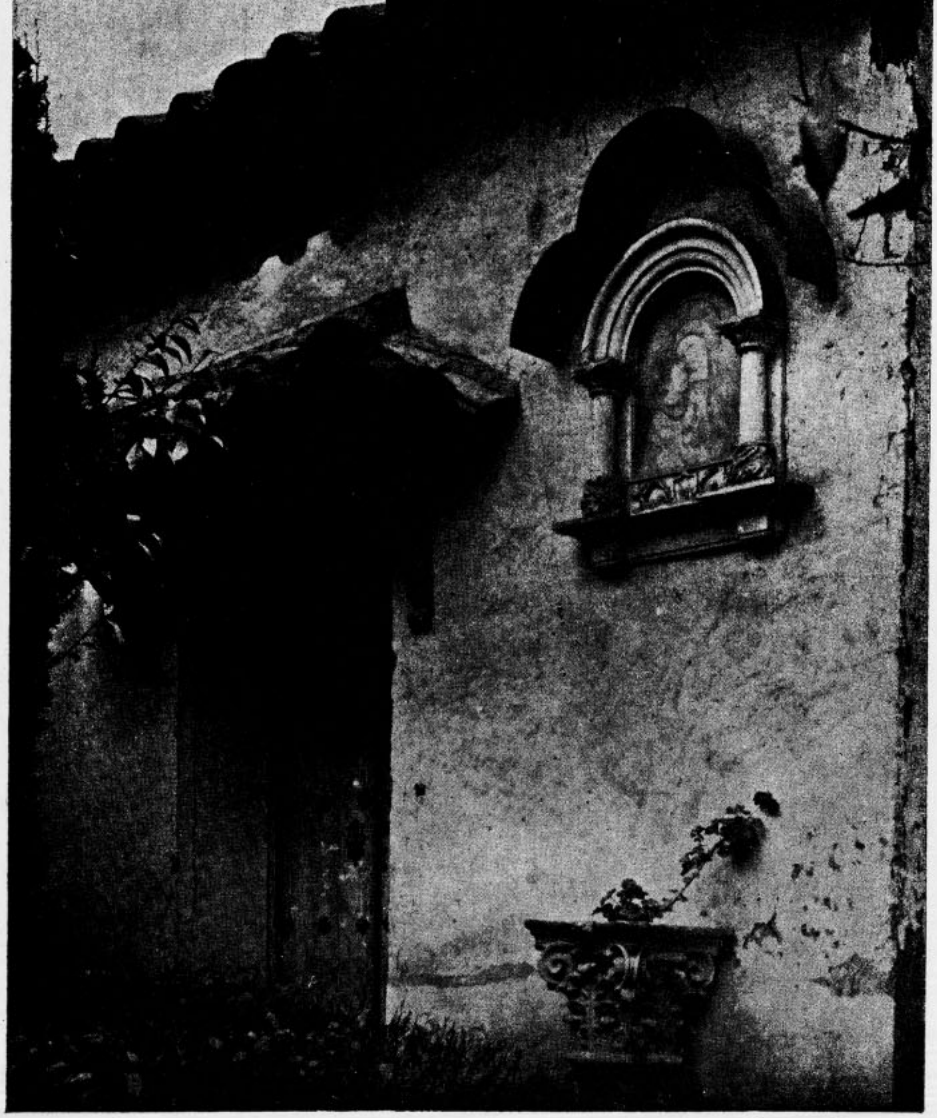
Jorge Letelier



Tempera.
A. Lobos.
Escuela Arte Aplicado.
Foto Quintana.



Grupo juguetería
artística.
Escuela Arte Aplicado.
Foto Quintana.



Fotografía de la Puerta del taller de don Ramón Subercaseaux en su residencia del Llano Subercaseaux. (Foto Quintana).

UNA GRAN FIGURA CHILENA

D. Ramón Subercaseaux Vicuña

EL ARTISTA Y EL GRAN SEÑOR

EN los treinta y siete años de mi estada en Chile, he tenido muchas ocasiones de constatar que el desarrollo y también el refinamiento del arte en el país ha sido debido en gran parte, desde mediados del siglo pasado, al hecho de que varias familias de la alta sociedad, digamos de la aristocracia, han tenido instintos artísticos que la cultura general de primer orden que tenían, adquirida en los más serios estudios humanísticos, permitió desarrollar esmeradamente. Aunque es indudable que del mismo modo que el arte no tiene patria, tampoco se preocupa de la clase social a que pertenece el niño en el cual se manifiestan instintos artísticos desde sus primeros años, ni de saber si ha nacido en una choza o en un palacio, no es menos cierto que, luego, para el desarrollo de estos instintos artísticos, los que tienen la suerte de nacer en medios favorecidos por la fortuna encuentran facilidades que no conocen los demás. Ahora bien, en estos medios pudientes, el gusto por el arte se manifiesta, la mayor parte de las veces, por el interés para las cosas del arte, por el deseo de adquirir obras hermosas de pintura, de escultura, de arte decorativo, de encargar trabajos arquitectónicos o decorativos, de formar galerías de arte y colecciones, en pocas palabras, de fomentar el arte y de proteger a los artistas.

Lo que es bastante raro es que entre estos Mecenas se encuentran algunos que se dediquen al arte, no diré profesionalmente, porque no se trata en esos casos, de ejercer una profesión lucrativa, pero sí de una manera constante y exclusiva, consagrando todo su tiempo y todas sus preocupaciones a ejecutar obras personales en el ramo del arte hacia el cual se han sentido instintivamente atraídos, sometiéndose, eso sí, para adquirir, en primer lugar, los principios elementales y, en seguida, los «secretos del oficio», de una severa disciplina, al mismo tiempo que, en los museos y en los medios artísticos completan su educación artística.

En Chile existen algunas de estas familias privilegiadas que, por su prestigio, su importancia social y sus influencias han contribuído no poco al desarrollo brillante delacultura artística nacional, junto con artistas nacidos

en más humildes cunas. Los nombres de varias familias de la aristocracia chilena, los Lira, los Orrego, los Errázuriz, Subercaseaux, Matte y otros son tan indisolublemente ligados a la historia del arte chileno como lo son, a veces con las mismas personas, a la historia política y diplomática de la República.

Después de este preámbulo, entraré a estudiar, para rendirle un respetuoso homenaje, la personalidad de uno de los miembros más ilustres, desde todo punto de vista, de una de estas familias aristocráticas, don Ramón Subercaseaux Vicuña, cuyo desaparecimiento, hace cuatro meses, después de una corta enfermedad, ha debido ser considerado como un duelo nacional. Para el estudio de tan hermosa vida, evocaré algunos recuerdos personales y me remontaré al año 1903, dos años después de mi llegada a Chile, pues fué en el Salón de Bellas Artes de ese año, que tuve, por primera vez, la ocasión de conocer obras del ilustre extinto.

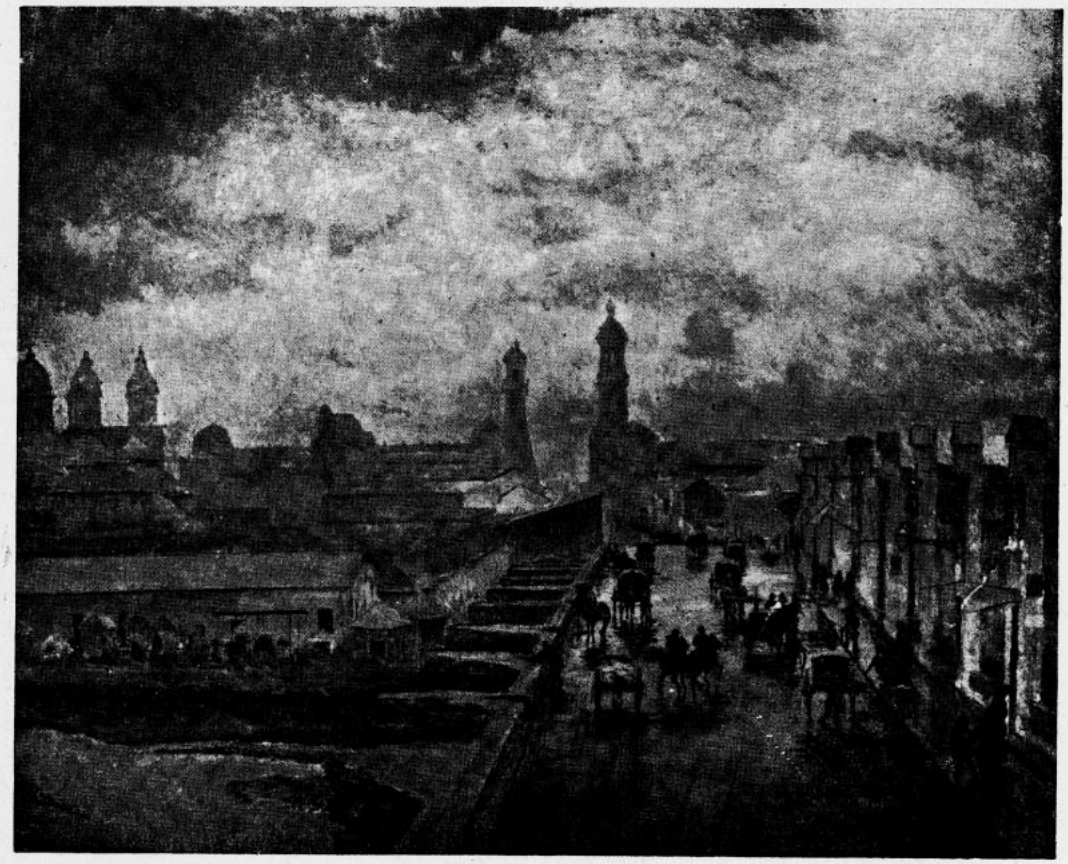
Fué, en ese mismo año que, por primera vez también en mi vida—tanto en Chile como en Francia,—escribí un artículo en el diario «El Ferrocarril» para hacer, a insinuación de algunos amigos, la crítica de dicho Salón.

Reproduciré aquí algunos párrafos de ese artículo, consagrados al estudio de algunas obras presentadas por don Ramón Subercaseaux, porque en ellas se podían apreciar los diversos aspectos de su talento de pintor.

Decía así ese artículo: «Haremos nuestra visita al Salón, siguiendo el orden de colocación de los cuadros y el «panneau» que encontramos al entrar a la sala principal es el del señor Ramón Subercaseaux. Me es grato tener que hablar, en primer lugar de este «panneau», porque si es el primero que se presenta a la vista, me parece que lo es también como cualidad de arte, el de más importancia y valor artístico, sin querer quitar nada a las cualidades que revelan muchas de las demás obras presentadas. Las telas del señor Subercaseaux se imponen desde luego por la seguridad del dibujo y de la ejecución, la inteligencia de la composición y un conocimiento refinado de los recursos «del oficio»; en fin, tienen esta cualidad tan rara y, sin embargo, tan indispensable en el arte: el estilo. Todos estos cuadros son interesantes y algunos me encantan particularmente, como «La Plaza del Teatro francés», de ejecución franca y fácil, de valores admirablemente justos;

«La Pila de los limones», (Acuarela) Chacra Subercaseaux de don Ramón Subercaseaux (Foto Quintana)





«Puente de Cal y Canto», óleo de Don Ramón Subercaseaux pertenece al Museo Histórico de Chile. (Foto Quintana).

de armonía preciosa. Un encanto muy distintos pero intenso emana del paisaje colocado en la pared izquierda: «El Castillo de Stenberg»; la impresión de la hora es exquisita, la composición, original y el dibujo, sólido; un cielo magnífico completa la impresión misteriosa y melancólica de esta tela tan atrayente. ¡Qué hermosa ejecución y qué preciosa pátina tienen todos estos cuadros! ¡Qué carácter en este rincón de parque inglés, tan evocador de todo un país!

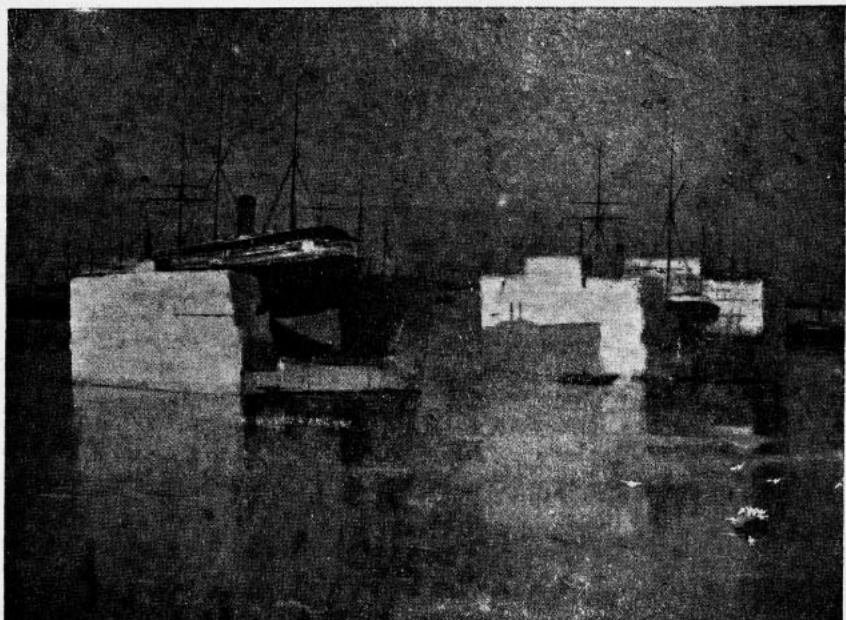
Este «panneau» de cuadros al óleo, de la más alta distinción artística se completa con una serie de acuarelas: las dos mayores, «Una calle de París» y «El Canal» son sencillamente admirables y no temo compararlas a las de Yacquemart, el maestro, en Francia, del género, de cuyas obras tienen la firmeza de dibujo, la sencillez y seguridad de ejecución»...

Lo repito, he reproducido estos párrafos escritos en 1903, porque en ellos creo que había dado una idea exacta de la cualidad del arte de don Ramón Subercaseaux en varios de sus aspectos, desde la primera vez que tuve ocasión de conocer algunas de sus obras.

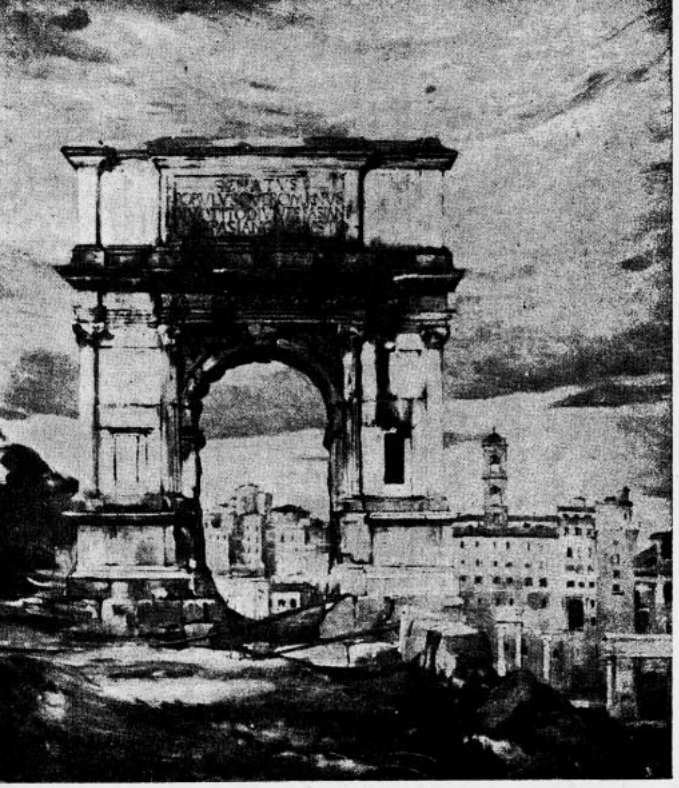
Desde entonces, tuve el honor de entrar en relaciones de amistad con el señor Subercaseaux y de conocer muchas otras obras ejecutadas por él que me confirmaron en la idea que expresé por primera vez hace muchos años y repetí, después, cada vez que se presentó la ocasión de hacerlo, de que don Ramón, además de su extensa y refinada cultura general, poseía dotes y condiciones tan

notables para el arte de la pintura que si se hubiera consagrado al arte como profesional como lo hiciera, por ejemplo, su cuñado don José Tomás Errázuriz—pues estas dos familias, Subercaseaux y Errázuriz, unidas por los vínculos los más estrechos, están, a este respecto, como a varios otros, privilegiadas—hubiera ocupado, él también, un lugar de primera fila en la brillante generación de pintores que floreció en París entre los años 1880 y 1900. En una larga estada que hizo en París en esa época, entabló relaciones de gran amistad con muchos de los artistas en boga y es bien conocido el hecho de que los grandes retratistas Sargent y Boldini debieran sus mayores éxitos a retratos de damas de las dos familias que acabo de nombrar, encargados por don Ramón y sus cuñados los señores Errázuriz. En estas condiciones, no es raro que el señor Subercaseaux que frecuentaba diariamente los estudios de maestros como los que acabo de nombrar y también, entre otros, Dagran-Boweret, Luc Olivier Merson, Stevens y otros, haya podido agregar a sus dotes naturales, no solamente una cultura artística superior, sino también una práctica sabia y refinada de la técnica de la pintura. En una exposición organizada hace precisamente en estos días un año, en que figuraban obras de don Ramón y de su hijo Fray Pedro Subercaseaux y también cuadros de la escuela italiana que pertenecían a la galería formada por él, se pudo aquilatar la calidad de esta técnica en una serie de obras ejecutadas por don Ramón, desde los tiempos del fin del siglo pasado hasta la época misma de su muerte, pues, desde que se retiró de la vida pública para regresar a su hermosa propiedad del Llano Subercaseaux y también en su última estada en Roma, había vuelto a pintar con más entusiasmo y juventud que nunca, ejecutando una serie de escenas bíblicas que dieron una nota muy nueva en su produción artística.

Hasta ahora, no he hablado sino de uno de los aspectos de la rica personalidad de don Ramón Subercaseaux, el de pintor «amateur». Al principio de este artículo decía que, en las familias de la aristocracia, cuando éstas tenían gustos artísticos, éstas se manifestaban generalmente más bien por la adquisición de obras de arte y la formación de galerías que por la práctica personal de un arte cualquiera. Pues bien, si lo que expresé así fuera cierto—y creo que lo es—don Ramón Subercaseaux representaría una hermosa excepción, pues reune los dos aspectos del completo y verdadero, «amateur d'art», pues, mientras pintaba por su gusto y ejecutaba obras del mayor interés artístico, se dedicaba a reunir una hermosa colección de cuadros (antiguos y modernos) que formaron una galería de gran mérito, una parte de la cual pudimos conocer en la exposición del año pasado que acabo de recordar y en la que figuraban cuadros de grandes maestros italianos de la gran época y muchas obras de



Diques de Valparaíso, óleo de Don Ramón Subercaseaux (Foto Quintana).



«Arco de Tito» (Roma), óleo de Don Ramón Subercaseaux. (Foto Quintana).

siado incompleto si no hiciera siquiera alusión a dos aspectos de su existencia: el uno público, recordando la brillante actuación en la administración pública del señor Subercaseaux, además de sus éxitos en la diplomacia y los valiosos servicios que, como parlamentario y Ministro de Estado, prestó al país y el otro, privado, rindiendo un solemne homenaje al hombre que, unido en matrimonio a una dama de la más alta nobleza por abolengo personal, formó un hogar que, en cualquier parte del mundo, podría ser dado como modelo, todos los hijos habiendo logrado ser, en sus distintas actuaciones, personajes eminentes: en esta Revista de Arte, quiero citar particularmente entre los miembros de esta famtlia, a Fray Pedro Subercaseaux que, después de una brillante carrera artística, entró a una Orden religiosa en la cual sigue produciendo hermosas obras de carácter religioso.

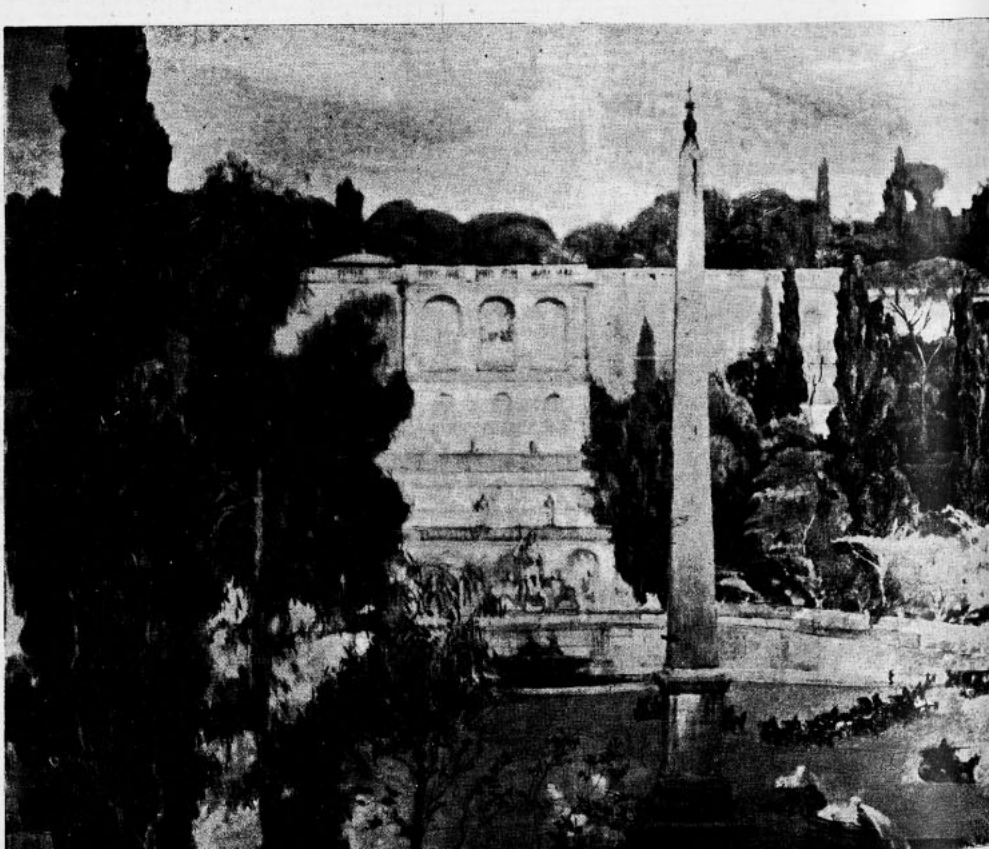
Richon-Brunet

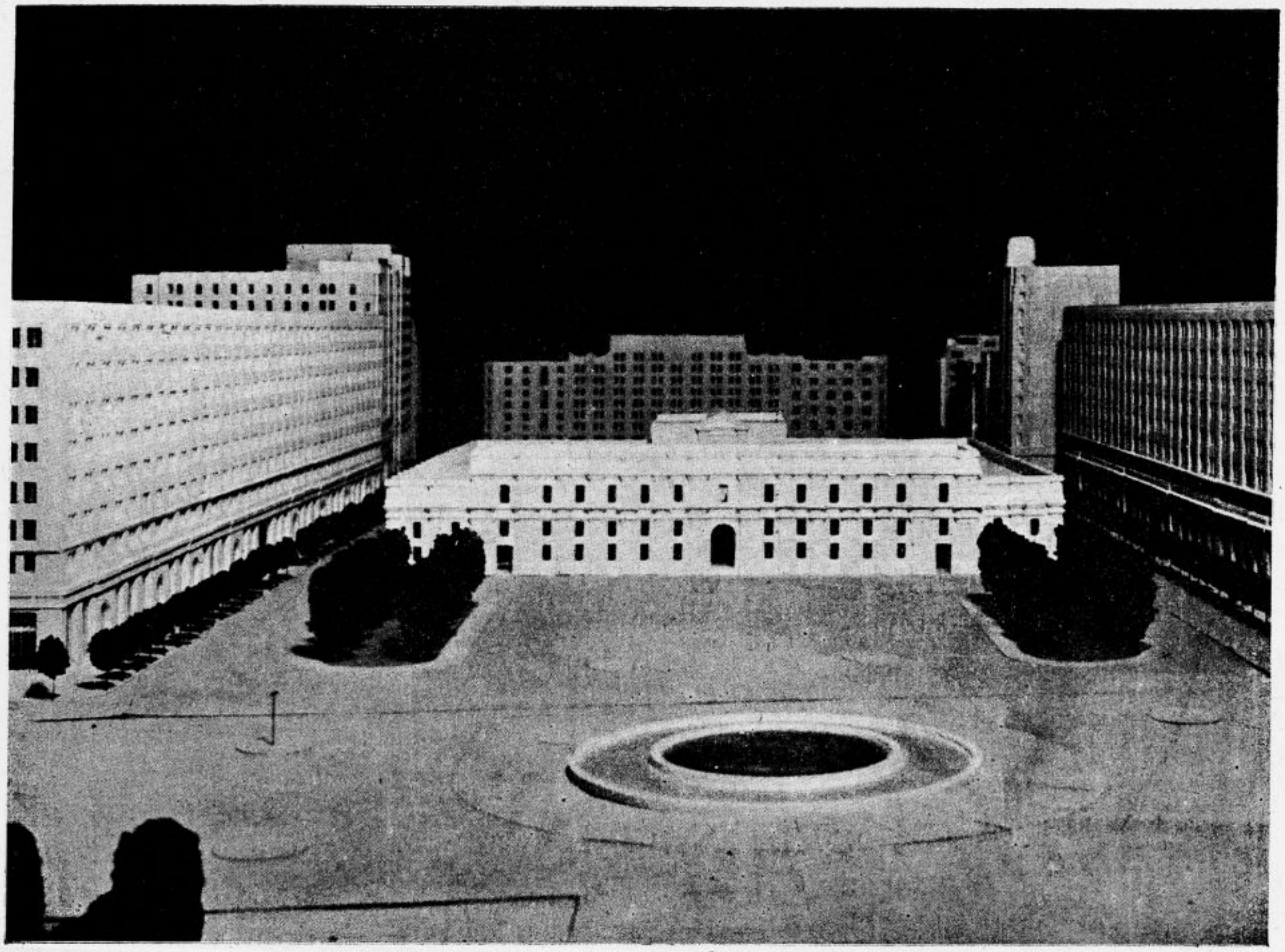
pintores contemporáneos de diversas nacionalidades y de gran notoriedad, amigos del señor Subercaseaux que compró dichas obras directamente a sus autores.

Por lo demás, no es raro que para facilitar la formación de aquella galería, con la preparación y los antecedentes que tenía don Ramón, cuando ingresara a la carrera diplomática, en la cual ocupó, desde el principio y, hasta su retiro definitivo, los más altos puestos, entablara en todas las capitales en que tuvo ocasión de residir, relaciones de amistad con los principales artistas de aquellas ciudades y que su cultura y sus conocimientos artísticos se enriquecieron cada vez más.

Este resumen tan deficiente de la hermosa vida del gran patricio chileno—de origen y de apellido francés, que se me permita recordarlo de paso—sería, por añadidura, dema-

«La plaza del Popolo» (Roma), ó de Don Ramón Subercaseaux. (Foto Quintana).



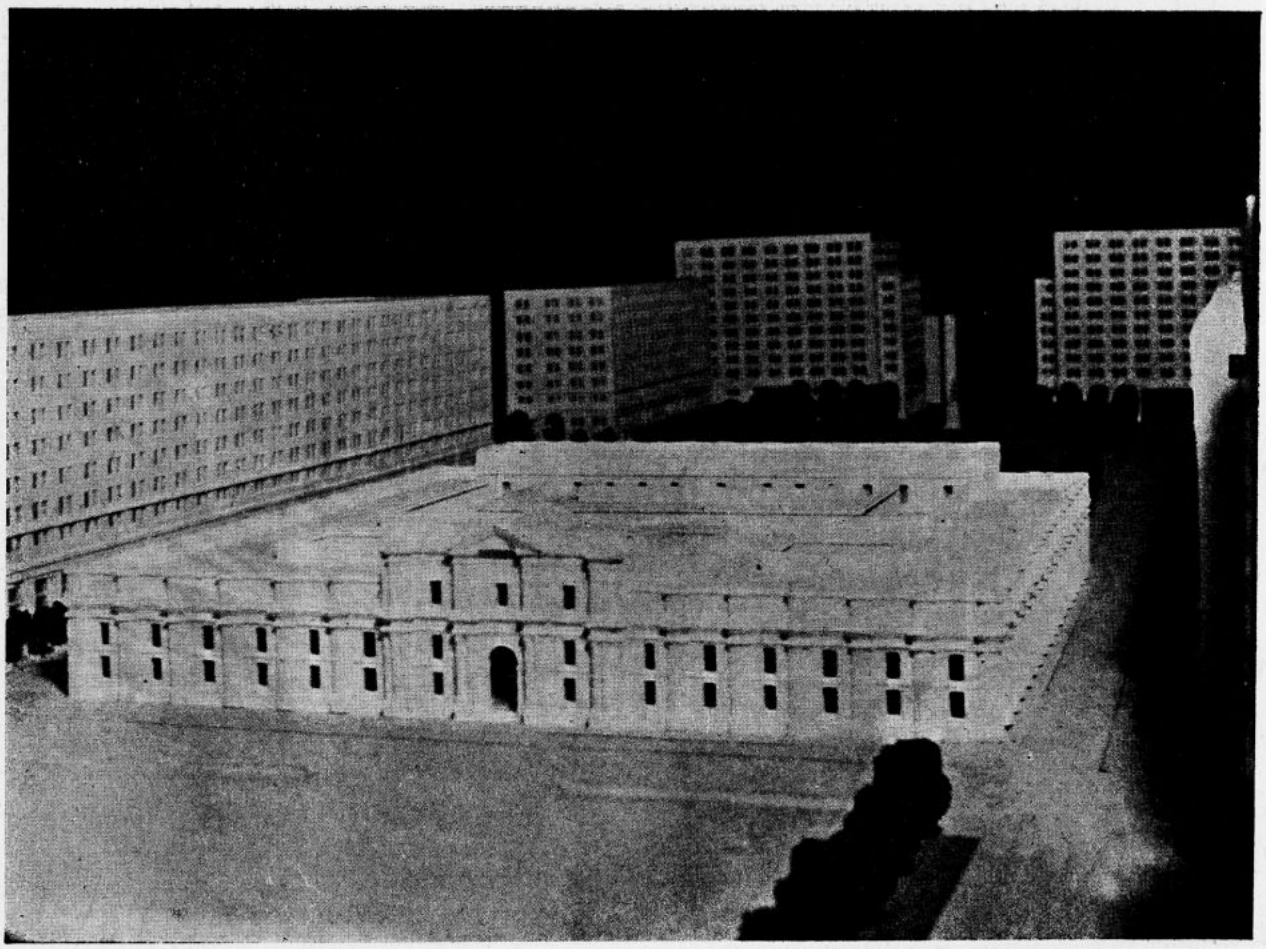


Vista del conjunto desde la Avenida Sur.
Foto del Sr. Ricardo Núñez M.

BARRIO CIVICO

MEMORANDUM

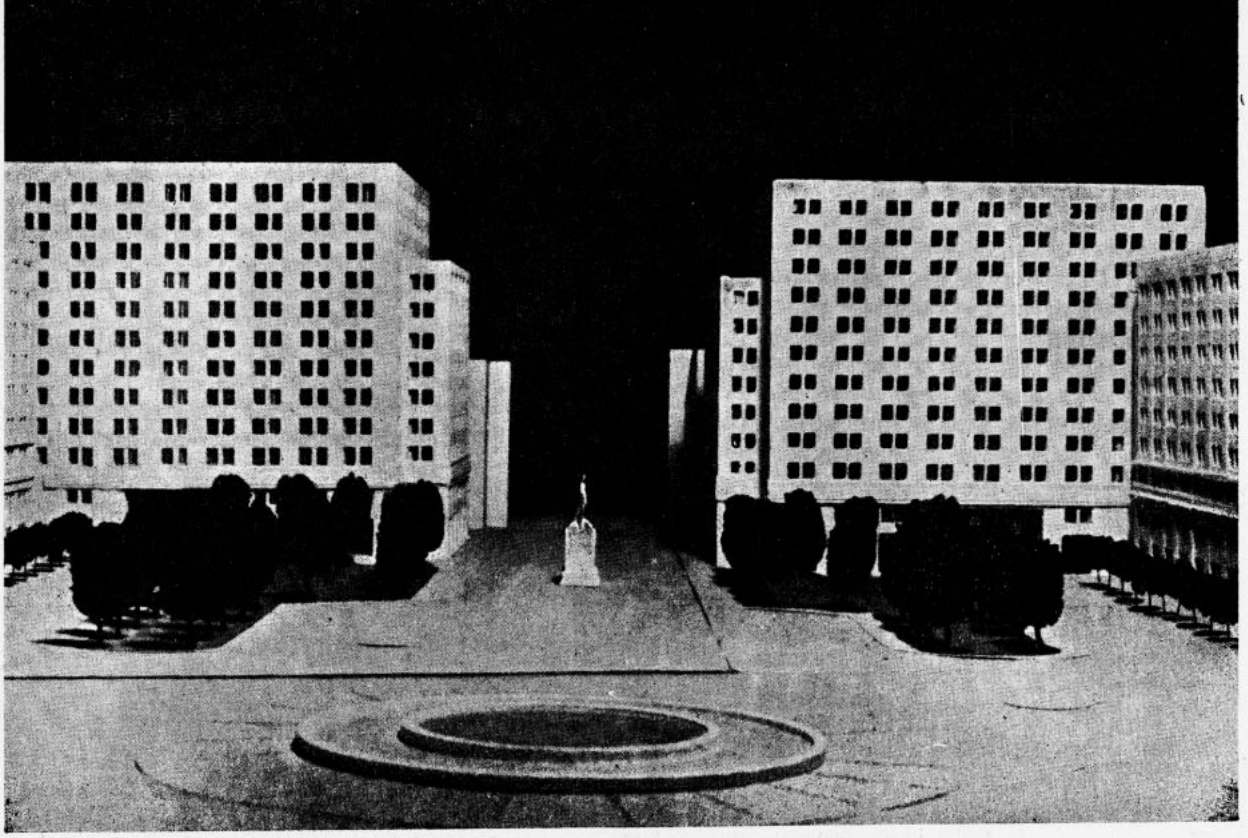
LAS primeras iniciativas se realizaron durante la administración del Excmo. Sr. don Juan Luis Sanfuentes, el año 1918, época en que se sometió a la consideración del Gobierno un proyecto elaborado por el arquitecto señor Luis Mosquera. Este proyecto consultaba la construcción de un Palacio Presidencial ubicado en el costado sur de la Alameda, entre las calles Gálvez y Nataniel, consultándose dos anteplazas, una en frente del actual Ministerio de Relacio-



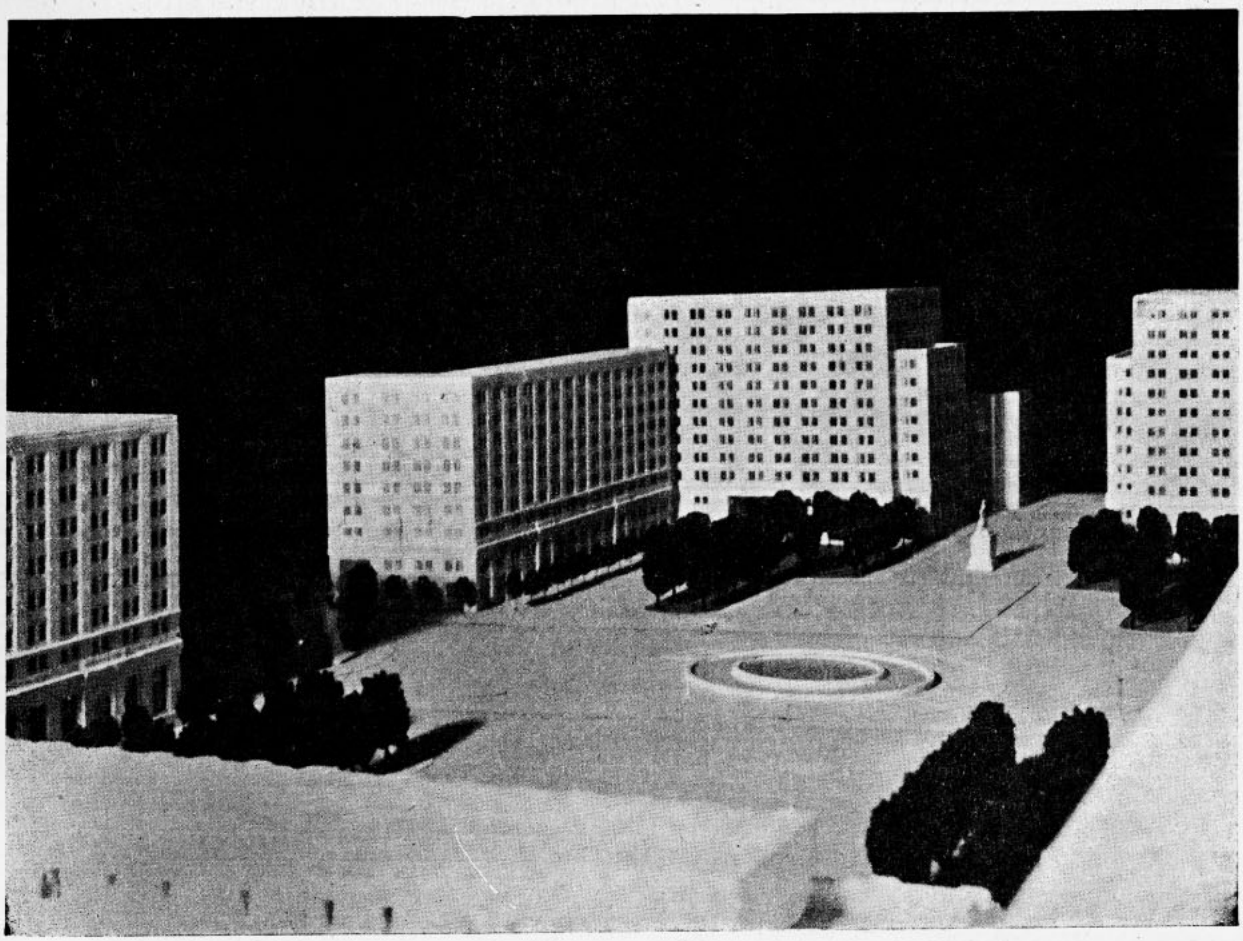
Vista del conjunto desde el edificio de «La Nación»
Foto del Sr. Ricardo Núñez M.

nes y la otra en frente del Palacio Presidencial. La Alameda de las Delicias era modificada en parte de su extensión desde Morandé-Gálvez hasta Claras-Santa Rosa, destinándose su parte central al tránsito y quedando sus actuales calzadas como paseo.

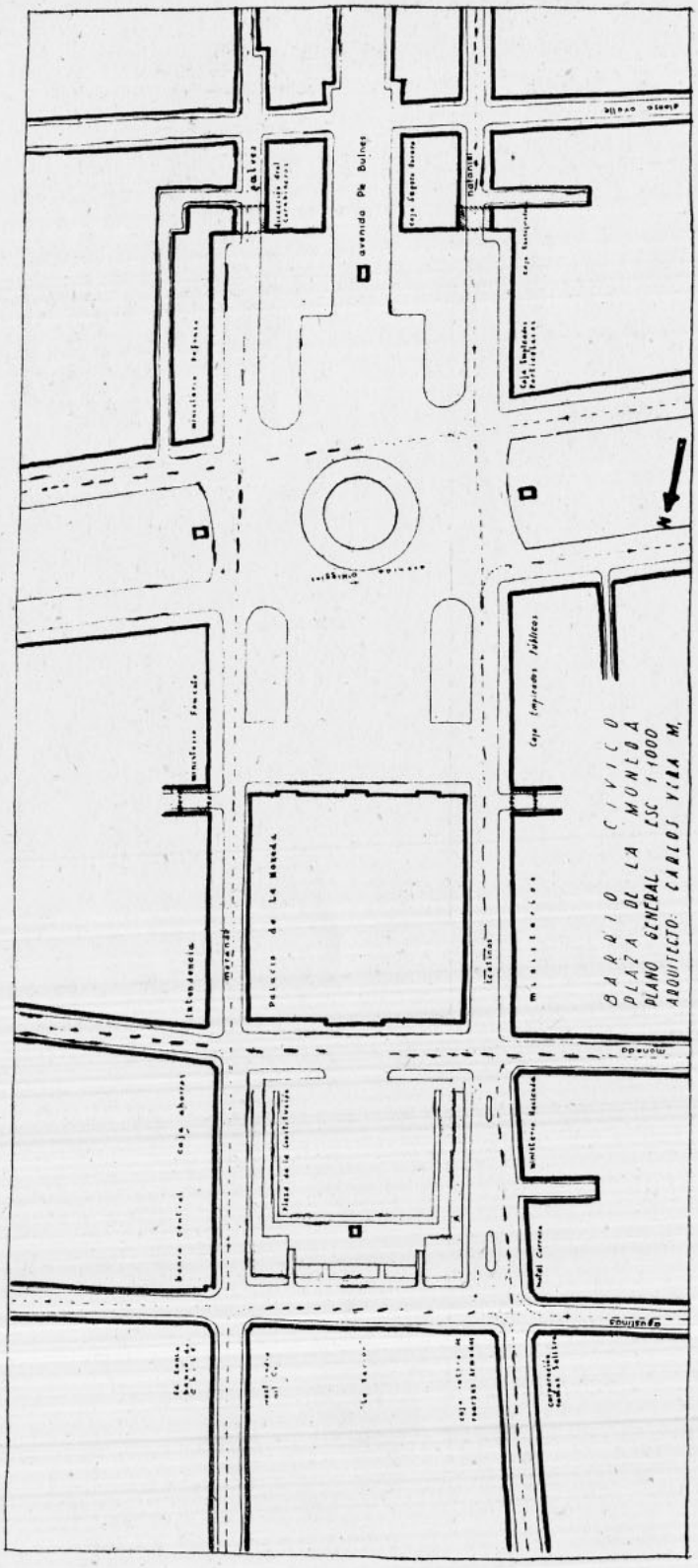
Durante la administración del Excmo. Sr. Ibáñez se reactivaron los trabajos, encargándose a los arquitectos señores Smith Solar y Smith Miller de las obras. En líneas generales se resolvió la actual ubicación del Ministerio de Relaciones con una anteplaza y dejándose en frente del costado sur de la Alameda el Palacio Presidencial, que tenía una anteplaza similar al Ministerio de Relaciones. Los espacios de las plazas se decoraban con senderos verdes y se aumentaba el arbolado en las aceras de Morandé, Teatinos, Gálvez y Nataniel.



Vista desde el Ministerio de Relaciones hacia el Sur.
Foto de Sr. Ricardo Núñez M.



Vista General desde Teatinos con Av. O'Higgins.
Foto de Sr. Ricardo Núñez M.



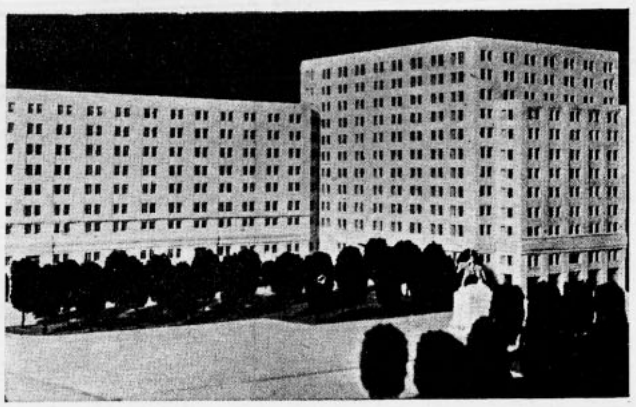
Plantel general del conjunto del Barrio Cívico.

En el actual Gobierno del Excmo. Sr. don Arturo Alessandri P. y bajo el impulso del Ministro don Gustavo Ross se ha dado un desarrollo definitivo a las obras, concentrándose los servicios administrativos, estableciéndose una unión efectiva con los barrios sur y sur-oriente y dándose gran amplitud a los espacios libres y zonas verdes. Considera el proyecto un nuevo aspecto urbanístico que tiende a desplazar el centro comercial hacia el sur, permitiendo la edificación de carácter comercial en el primer piso de los edificios que ocuparan los diversos Ministerios, organismos semifiscales en la plaza cuyo centro ocupará, como un monumento, el Palacio de la Moneda.

El arquitecto señor Carlos Vera M. ha tenido a su cargo el estudio y realización total del conjunto arquitectónico cuyas fotografías ilustran estas páginas.

La maquette ha sido realizada por el arquitecto señor Francisco J. Izquierdo.

Vista de la Plaza desde la esquina de Teatinos con Av. O'Higgins.





Humberto Allende



Alfonso Leny



Domingo Santa Cruz



Samuel Negrete

LA MUSICA CHILENA

LA MÚSICA CHILENA A TRAVÉS DE ALGUNAS PUBLICACIONES RECIENTES

Meritoria labor ha realizado el distinguido profesor señor Wilhelm Mann, al trazar en el segundo tomo de su «*Chile, luchando por nuevas formas de vida*» (Ercilla, 1937), un cuadro sereno y comprensivo de nuestras manifestaciones artísticas. No son las meras frases vagas de los manuales, sino un intento de valorizar el rango, que en el conjunto sociológico de la cultura contemporánea de Chile, ocupan las artes plásticas y sonoras.

En lo que a la música se refiere, el ensayista, después de poner de manifiesto «el ritmo lento del desarrollo de la cultura musical en Chile», analiza los elementos empleados por los compositores actuales, a saber: los motivos folklóricos y los araucanos, extraídos del anonimato por el minucioso trabajo de Humberto Allende y Carlos Isamitt (nosotros agregaríamos al Padre Augusta y a Carlos Lavín). Luego estudia los factores que han contribuído a la formación de un ambiente musical propicio, que son a juicio del señor Mann: La Sociedad Bach, La Asociación de Conciertos Sinfónicos, el Conservatorio Nacional de Música y la Facultad de Bellas Artes.

Al clasificar la música, la divide en dos rubros, tal vez demasiado generales: una corriente «que suelen designar como clásica» (término inapropiado que el autor se encarga de explicar), representada por la «Sociedad de Compositores Chilenos», cuyo vocero más representativo es el maestro señor Enrique Soro; y una «corriente modernista, nacida como una reacción contra el predominio musical de la escuela italiana» y que hoy en día ha encontrado «la lógica de un nuevo constructivismo». Entre los compositores de este grupo, los que analiza con cierta detención, figuran: Alfonso Leng, «distinguido por un estilo personal, expresión de una sensibilidad íntima y apasionada»; a Domingo Santa Cruz «que se ha destacado por una intensa labor de organización, de divulgación y de enseñanza y como

campeón de la avanzada en que domina la polifonía y la atonalidad»; a Humberto Allende, el cual, «mediante las técnicas del impresionismo logra reflejar con musicalidad y gracia los rasgos típicamente criollos de la vida popular y del carácter de la raza»; a Carlos Isamitt «que ha agregado a los elementos de índole criolla, motivos y ritmos de la música araucana».

Los capítulos de la obra del Dr. Mann, que forman parte de un todo más amplio, como es la estructura actual de Chile en sus múltiples aspectos, se completan con las impresiones que recogió durante una estada entre nosotros, el profesor de la Universidad de California, Mr. William Berrien, espíritu ágil, perspicaz, dotado de una riquísima sensibilidad artística y musical. Mr. Berrien aprovechó un viaje intelectual a través del continente para ofrecer al público norteamericano, una visión panorámica de los «*Latin-American Composers and theirs problems*» (Modern Language, febrero 1937).

Las opiniones del profesor californiano son altamente elogiosas para nuestro mundo artístico. «A pesar, dice, que la tradición indígena no es tan rica, como la del Perú o México, y que la música «mestiza no es tan variada como su vecina la República Argentina, estas desventajas hacen más significativo el progreso que han hecho los chilenos para alcanzar un idioma genuinamente individual, tal vez menos americano en su esencia». Atribuye este progreso, en parte, «a la visión y al esfuerzo constante del Decano de Bellas Artes a quien tributa un homenaje y a la Orquesta Sinfónica, una de las mejores de América, que ofrece a los compositores un incentivo para ensayar formas más ambiciosas». Los programas orquestales y corales de Santiago, agrega el crítico, son comparables con los que ofrecen las mejores capitales del mundo».

Entre los compositores chilenos que Mr. Berrien incluye en su estudio, figuran: Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Próspero Bisquert, Carlos Isamitt y Samuel Negrete. Veamos lo que dice al respecto:

«Muchos críticos consideran a Humberto Allende, como la figura más destacada de Chile. Su obra, que ha inspirado a muchas personalidades que hoy día sobresalen, se ha ganado la gratitud de los compositores y del público. Dos poemas sinfónicos: «Escenas Campesinas» y «La Voz de las Calles» demuestran el poder de Allende para incorporar el material popular en estas estructuras elaboradas. Como compositor de canciones, ha mostrado, lo que falta a muchos autores latinoamericanos, el conocimiento de los recursos y limitaciones de la voz humana. Ha empleado con frecuencia las «tonadas» chilenas para conjuntos orquestales y para piano.

«Estas tonadas y preludios, extraordinariamente variadas en tono y colorido y algunas de sus piezas cortas, son confecciones exquisitas, de un refinamiento sutil. La importancia de Allende no reside únicamente en sus composiciones, sino en su calidad de profesor y de guía en la orientación de la música moderna de Chile.

«Isamitt es otro de los educadores eminentes y figura de relevada autoridad, en asuntos del folklore araucano. Sus composiciones abarcan la música de cámara, un poema sinfónico, canciones y diversas piezas de piano. En su última obra, se intercalan motivos araucanos, los que llamaron la atención por la fuerza y variedad de esa música considerada como estéril. Bisquert y Leng son autores de un gran número de canciones, obras de piano, música de cámara y óperas. Algunas obras famosas de la literatura hispanoamericana han servido de inspiración a Leng; María de Jorge Isaacs, sobre cuyo texto compuso una ópera y el Alsino de Pedro Prado, que le sirvió de tema para un magnífico poema sinfónico.

«Domingo Santa Cruz es conocido como compositor, en especial por sus obras de piano, que se escalonan desde las encantadoras «Imágenes Infantiles» (dos series) —a ratos chispeantes, a ratos dolorosas— hasta sus maravillosos «Cinco poemas trágicos» henchidos de una extraña y obscura belleza, raras veces sobrepasada en la música contemporánea».

Cerraremos esta breve reseña informativa, con las opiniones del penetrante crítico argentino, señor Honorio Siccardi, quien, en un

profundo artículo: «*Algunas referencias sobre composiciones de modernos músicos chilenos*» («El argentino», 22 de marzo de 1937), ha realizado un análisis musical, detallado y completo de la literatura pentagrámica del presente escrito, «a raíz de la lectura de composiciones publicadas por la espléndida «Revista de Arte» de la Facultad de Bellas Artes».

Se trata de una valiosa página musicológica, que demuestra la penetración crítica y la refinada sensibilidad del autor; copiaremos en extenso sus observaciones, pues forman un cuadro vivo de las aspiraciones y realizaciones de un destacado grupo de compositores.

Domingo Santa Cruz.—«Imágenes Infantiles». (1.ª serie). Piano solo.

La trabajada musicalidad de este autor, puede limitarse (como una superación), para encuadrar sus formas de expresión en el marco exigido por el propósito de realizar minúsculos poemas a lo Schumann. Por cierto que no se añoran los precedentes y por el contrario, los cuadros están despojados de la niebla nórdica, a pesar de que los temas íntimos a que se refieren los hacen igualmente subjetivos

Domingo Santa Cruz. «Viñetas». Cuatro piezas. Piano solo.

La primera no es tan flexible en su factura como el propósito del autor. No deja de tener aspectos interesantes. La segunda es de bellas sonoridades. La tercera, bastante trabajada, es buena por su lógico desarrollo y algunas sonoridades. La cuarta guarda una marcada analogía con los frecuentes «grotescos» de Malipiero. Es vivaz, un poco dura, pero ágil y de un interés sostenido.

Domingo Santa Cruz. «5 Poemas trágicos». Piano solo.

La tendencia es romántica e impresionista. Casi todo el interés de sus composiciones gira en torno de los valores armónicos barajados con maestría y distinción. El precedente chopiniano quita originalidad al recurso del último poema. Las glosas de Juan de Armaza y el título general de la serie agravan el romanticismo, que en la música no es pegadizo. Podría decirse que la literatura vuelve en este caso a molestar y perjudicar la obra. No obstante lo dicho, estamos en presencia de un autor de positivo valor y estos poemas pueden incluirse en cualquier repertorio pianístico de mérito.

René Amengual. «Caricias». Canto y piano.

Aunque por momentos parece que la melodía hubiese sido concebida aislada, por lo menos la letra, y a pesar de que la expresividad particular de los registros del piano en algún punto no ha entrado en las cuentas del autor, es por lo demás una composición de mérito.

Como en el núcleo de compatriotas que han merecido atención de parte de la Universidad de Chile (y de los cuales ella editó interesantes obras) hay en este compositor inquietudes no comunes y un aspecto general de refinamiento y distinción.

René Amengual. «Cuatro piezas del álbum infantil». Piano solo.

Se trata de una selección de piezas de una serie más larga, 1 y 4. Parece que se trata de una armonización, con frecuentes disonancias de melodías de otro gusto. De ahí un contraste que no hace pensar en el dominio pleno que el artífice debe tener sobre todos sus pensamientos y los materiales que los plasman. 6.º Muy esbelto y delicado, es el mejor logrado de la serie. 12. De cierto vigor. Sostenido y conciso. Todos los números se distinguen por su carácter perfectamente de acuerdo con los títulos. Ya quisiéramos que las obras de carácter didáctico de la República Argentina alcanzaran este nivel.

Alfonso Letelier. «Otoño». Canto y piano.

Armonía necesaria a la expresión; está muy elevada y en perfecta relación con el hermoso texto poético. Facilidad en el manejo y justeza en la selección y uso de los medios. Lirismo simpático. Ideas claras. Consecuencia. Buena relación.

Alfonso Leng. «Preludio n.º 6». Piano solo.

Bien dado el carácter. No es una obra importante, pero es agradable y bien realizada como composición y respecto de la técnica pianística.

Alfonso Leng. «Cima». Canto y piano.

Un perfecto acuerdo con el texto poético hace que toda la crítica de esta obra pueda reducirse a expresar que es un comentario cautivante de la bella poesía que la inspiró. Es también de moderna estructura, libre y rica en recursos.

Alfonso Leng. «Poema». Piano solo.

Cierto formalismo que se advierte en general y la falta de expresión melódica necesaria, por el lirismo que campea desde el comienzo, hacen que esta obra no alcance el relieve que podría esperarse en virtud precisamente, de los honestos e interesantes recursos que el autor apunta.

Armando Carvajal. «Cuatro piezas para niños». Piano solo.

¿Están destinadas a ser ejecutadas por niños? Entonces tienen el inconveniente de ser difíciles. ¿Son para que las ejecuten aficionados o estudiantes adelantados? En este caso tienen la ventaja de reunir sencillez de factura brevedad y cierto encanto poético, a un espontáneo proceso modulatorio, más evidente por la definida atmósfera tonal. Sirven como estudio para disponer el gusto hacia mayores ardimientos armónicos. Tienen un valor didáctico al poder emplearlas como elementos de transición entre los clásicos y los modernos.

Jorge Urrutia Blondel. Op. 20. «Tres poemas de Gabriela Mistral». Para canto y piano.

Sin ideas musicales que atraigan por sí mismas, hay distinción en todo, pero se nota la presencia de un espíritu meticuloso que al exagerar el preciosismo da una imprecisión a sus conceptos melódicos bastante en pugna con su formulismo constructivo el que, a su vez no comulga enteramente, con la obra poética.

¿De qué proviene, pues, esa unidad que al fin parece someter la obra en conjunto a un criterio definido y justo? Es un sentimiento melancólico y a veces «de una dolorosa ironía»—como afirma Lira Espejo—que da el tinte preciso. Este acierto define una calidad. Doy en suponr en este autor condiciones de profundidad que pueden llevarle muy lejos, pero a través de una elaboración lenta y paciente.

Carlos Isamitt. «Estudio». Piano solo.

Un autor que ha dado pruebas óptimas de eficiencia como Isamitt no deja de ofrecer en cualquiera de sus obras algunas cosa de interés. En todas sus composiciones aparece un espíritu de poeta sutil y profundo de los sonidos. Por eso desilusiona un poco el procedimiento corriente con que inicia esta obra. El parece notarlo, pues tomando por base la melodía involucrada en el movimiento rítmico inicial la reproduce con un ropaje sonoro muy diverso y cuando vuelve a un procedimiento semejante le adiciona elementos melódicos bastante atrayentes, como para distraer la atención y aportar un nuevo interés que compense del dibujo manido, que ni en «Doctor Gradus ad Parnasum» de Claude Debussy alcanza a sostenerse, como no se lo considere históricamente de acuerdo al momento en que apareció.

Carlos Isamitt. «Pichi Purun». Piano solo.

Si le quitáramos el título acusador de una preocupación folklórica notaríamos en esta danza una fuerza rítmica que atrae por su vigor, pero no veo como podrían notarse que las características enfáticas con de la música araucana.

De todos modos ocurre con Isamitt lo que ocurre con Villa Lobos que para sentirse apegados a su tierra y cultivar lo autóctono, porque así cuadra a sus temperamentos, no se les ocurre evadir o seguir de lejos y amedrentados los procesos del arte, como les pasa desgraciadamente a la mayor par-

te de nuestros compatriotas encumbrados por la ignorancia de la crítica.

Carlos Isamitt. «Quietud». Canto y piano.

La técnica necesaria a su expresión tan evolucionada muestra el dominio adquirido por el autor en el orden elevado en que ubica por la indispensable orientación que parece resultar de una inteligencia profunda un gusto depurado y una extraordinaria condición para dar vida a sus pensamientos. Quintaesenciados éstos, nada pierden por la sutileza con que se desgranan los acordes del piano en arpegios que parecen surgir de ellos como natural complemento que agota posibilidades encubiertas bajo armonías de por sí atrayentes. Esta trama que se ve surgir de entre los dedos del artífice con elegante naturalidad hasta con algo de milagroso encanto, es un fondo sobre el cual va el canto bordando su melodía como pasa la sombra de una nube sobre un lago.

Las conquistas armónicas han entrado a formar parte inseparable y natural de un grupo considerable de autores chilenos.

En estas piezas de Carlos Isamitt, aparece el ropaje armónico en perfecto juego con el peregrino discurso melódico, de modo que se obtiene una amable factura con medios desusados. Tal desenvoltura hace muy agradables las tres piezas. Voz y piano están tratados con propiedad y se fusionan bien. El piano apoya con frecuencia la línea melódica, pero sin abandonar su discurso que, de todos modos, conduce siempre a crearle ambiente al canto resultando beneficiado el conjunto armonioso, orgánico.

Samuel Negrete. «Pórtico». Piano solo.

Expresión depurada. Honda musicalidad. Fuerte trabazón de todo el tejido armónico rítmico, melódico. Obra que debería verse con frecuencia en los programas de concierto. ¿Creen los concertistas que lo más atrayente es la acrobacia?

Samuel Negrete. «Sendero». Piano solo.

Hay dominio de la forma. No estoy de acuerdo con el final en que se renuncia al estilo armónico adoptado en el transcurso de la pieza. Las armonías cromáticas no impiden la percepción de un sentimiento definido de la tonalidad que parece contribuir a dar pie al conjunto. Es una obra interesante, sin ser de aliento, cosa que el autor está lejos de proponerse.

Domingo Santa Cruz. «Imágenes Infantiles». 2.ª serie. 4 piezas.

1. Aprovecha la doble tonalidad y evita la vulgaridad de emplear fórmulas corrientes. 2. Con elementos distintos e intervención de un transplante folklórico no difiere del anterior procedimiento. 3. Concitado, aunque sencillo de ritmo, consigue dibujar el estado de ánimo que se propone. 4. Mezcla interesante y bien lograda a la vez de sincera expresión de tristeza y acentos de comicidad casi ridícula. Esta serie es el producto de un espíritu poético y de una mente cultivada.

Las opiniones citadas que vienen de sectores intelectuales diversos, muestran el vivo interés, con que se sigue en el extranjero la evolución acelerada de nuestro arte musical.—E. P. S.



LA TECNICA DEL PIANO Y SUS METODOS

Al ocuparnos de la historia de la técnica del piano debemos, ante todo, considerar los instrumentos de que disponían los pianistas primitivos. En la época de Bach y Haendel, el mecanismo de esos instrumentos reclamaba muy poca fuerza física para su manejo. El movimiento y peso de los dedos era suficiente. Estas circunstancias dieron origen al sistema de escribir ejercicios para los dedos con el objeto de desarrollar la técnica necesaria para la música de aquel tiempo. Muy pocas obras hasta la época de Bach, exigían al ejecutante un desarrollo y flexibilidad de la muñeca, y menos aun del brazo. En verdad, es probable que cuando el movimiento del brazo se necesitaba, ya se tratara de una progresión lateral ascendente o descendente a través del teclado, los dedos actuasen como «*tractores*» para el brazo y no éste como «propulsor» para los dedos. Si este método de adiestramiento técnico fué hasta entonces conveniente, sin embargo, el constituyó la causa involuntaria de muchos atrasos en su desarrollo, cuando la naturaleza del instrumento cambió, exigiendo mayor fuerza física.

La concepción moderna nos prueba que el control de los dedos depende principalmente de los grandes músculos del brazo del hombro y hasta del mismo cuerpo; por lo tanto, el proceso del desarrollo y control debe partir de estos puntos y no del extremo opuesto. Mientras que los ejecutantes y profesores continuaban cimentando su técnica en los antiguos métodos, los instrumentos se perfeccionaban, resultando entonces, que se exigía de los dedos un mayor esfuerzo del que ellos podían realizar. Consecuencia de todo esto: el eterno problema de rigidez de dedos y manos.

Uno de los principales errores sustentados aun hoy, por algunos profesores modernos, consiste en la idea de que un ataque recio de los dedos (manteniendo inmóvil el brazo) puede ser logrado con sólo utilizar la fuerza de ellos.

La falta de criterio que impedía apreciar debidamente el «mecanismo de palanca», por cuanto los dedos, por mucho que se intentara la eliminación del brazo, estaban obligados a tener un «fulcro»—punto de apoyo—y contrarrestar la resistencia del teclado, traía como consencuencia cierta incapacidad, debido a que no se les ocurrió a los profesores de aquellos tiempos estudiar las leyes científicas en su aplicación a la técnica. A pesar de todo esto, es probable que se preocuparan de las leyes fisiológicas en relación con los movimientos musculares de los dedos.

La ignorancia respecto a la función del peso, así como del uso de la potencia muscular en apoyo de dicho peso, y también sobre la importancia del codo y del hombro, como punto de apoyo principal, se ponía de manifiesto cuando las exigencias de la técnica requerían el uso de la muñeca. La acción de la muñeca—flexión y extensión—era *per se*, sin relación alguna con la función accesoria del brazo. Es verdad que a los ejecutantes se les enseñaba mantener el codo firme, pero esto era más bien para aislar del brazo el juego de la muñeca, que para usar el codo como «fulcro». Por otra parte, esto conducía a mayor rigidez del antebrazo, ya que los músculos de los dedos (flexores y extensores) están en el antebrazo lo mismo que los de la muñeca. Se hacía, pues, sumamente difícil lograr amplios movimientos musculares de los dedos y de la muñeca, a no ser con un excesivo despliegue de fuerza. En cuanto a la soltura y agilidad, las condiciones fisiológicas establecidas resultaban ser un obstáculo serio que sólo podía ser salvado por aquéllos cuyo genio físico sobreponía las actitudes naturales a las condiciones artificiales. No estaba tampoco debidamente comprobado que el movimiento de los miembros tiene su origen en los músculos que actúan distanciados de dichos miembros y las articulaciones no podían funcionar libremente porque estaban entorpecidas por una contracción muscular exagerada, que impedía la libertad de movimiento, causando a la vez una irritación interna que a su vez causaba calambres y rigidez.

Los movimientos naturales tampoco habían sido observados, ni aun por grandes ejecutantes como Listz y Tausig, quienes enseñaban según el antiguo método de ejercicio con mano inmóvil, ejercicios del antebrazo (con muñeca firme), etc., aunque se veía que ellos tocaban en forma diferente a la que enseñaban.

Solía decirse de Liszt, por ejemplo, que «sacudía las octavas fuera de la manga», probando con esto que seguramente usaba los músculos del brazo; hecho que cualquiera puede constatar ensayando tal mo-

vimiento de sacudida. Con todó, uno de sus más famosos discípulos era partidario del brazo rígido, al practicar ejercicios de la muñeca, llegando hasta decir que esta era la *única manera de tocar las octavas*, y que así lo enseñaba el propio Liszt. Sin embargo, cuando se le solicitaba una demostración de su teoría haciéndole tocar, en movimiento presto, una escala en octava quedaba anulada dicha teoría al ver como «las sacudía» con el brazo a la manera de Liszt.

La verdad es que toda la enseñanza del piano era mecánica. Los profesores hallaban que practicando constantemente ejercicios con la mano en una cierta posición estereotipada, les era posible adquirir una cierta habilidad automática, especie de falsa acción refleja que les bastaba hasta cierto punto.

Más allá de este punto sólo progresaban los grandes talentos y éstos solamente, porque habían olvidado casi todo lo que se les había enseñado — olvido inconsciente — porque su poder de imaginación e inspiración se transportaba tanto a sus movimientos físicos como a su expresión estética. En verdad, su expresión estética era el resultado de sus movimientos físicos.

Hay que tener presente que la práctica de ejericios mecánicos no debe, en ningún caso, ser condenada. Es más bien la falta de observación de los movimientos físicos—origen y resultados— y su aplicación lógica, lo que debe ser criticada. El primero de los grandes profesores modernos, en notar los inconvenientes de los antiguos sistemas y el valor de la independencia y soltura fué Deppe, de quien se expresa tan entusiastamente, Miss Amy Fay, en su obra «Music Study in Germany». Esta obra debería ser leída por todo estudiante del piano, aunque sólo fuera por su viva y convincente demostración de los errores en los antiguos métodos de dedos rígidos y a la vez para darse cuenta de la ardua tarea que se presenta al alumno que quiere estudiar seriamente los problemas técnicos.

Deppe enseñaba a sus discípulos a colocar los dedos levemente sobre la *superficie* de las teclas y en este posición ejercitar cada dedo aisladamente sin participación de los demás. Esto puede considerarse como una revelación de la verdad de que es la soltura y no la fuerza lo que debe perseguirse. En los ejercicios de muñeca, Deppe insistía en que esta se mantuviera suelta y que la mano se dejara caer sobre el teclado, por su propio peso. Fué un nuevo paso por el buen camino, A pesar de ello, se puede observar que el sitema de apoyar los dedos sobre el teclado, aunque abolía el sujetar las teclas con los dedos que no estaban en ejercicio, eliminando así la tensión en ese sentido, solamente lograba transportar la tensión a otra parte de la mano. Es decir, aquella parte que mantiene los dedos firmes impidiendo su caída (los músculos extensores de los dedos). Además, había que emplear cierto poder muscular para conservar quieto el brazo, tanto en los ejercicios de dedos, como en los de muñeca. Esta rigidez era violentamente perturbada al golpear con fuerza la tecla, ya que el peso del brazo tenía que actuar como fulcro, factor este que, como antes lo hemos constatado, era todavía ignorado por los profesores de piano.

Deppe sentó un hecho inconmovible, desarrollado después por Leschetizky, su legítimo sucesor: la verificación de que los músculos extensores y flexores de los dedos están situados en el antebrazo y no en la mano. Leschetizky enseñaba a sus discípulos a imaginarse que los dedos se extendían hasta la parte superior del brazo y ayudaba así grandemente a suprimir la tendencia de poner rígida la mano. Si a la vez les hubiera enseñado a imaginarse que la resitencia fundamental — el fulcro — está también en el brazo, habría llegado a una solución del asunto que solamente ahora es comprendido. Con todo, su método en lo que se refiere al movimiento de los dedos significaba un positivo avance; aunque todavía era demasiada la resistencia en la mano y en los ejercicios de dedos de los cuales ya nos hemos ocupado. Los dedos que no actuaban oponían una especie de resitencia pasiva al dedo en acción, en un verdadero esfuerzo para impedir que ellos también se movieron por simpatía.

Es indudable que las ideas de Deppe y Leschetizky allanaron el camino para los descubrimientos de Matthay y Breithaupt, quienes — hecho curioso — estaban trabajando contemporáneamente hacia el mismo fin, al igual que Darwin y Wallace en otra rama de la ciencia.

Antes de entrar a analizar los métodos de estas dos eminencias,

debería hacerse mención de una obra notable que hizo su aparición antes que ninguno de los dos maestros mencionados publicaran las suyas. Esta obra es «The Balance of Arm in Pianoforte Playing» por W. Townsend de Edinburgo. Es sorprendente que esta obra no haya sido más divulgada; debe, sin embargo, haber sido conocida en Alemania ya que el propio Breithaupt reconoció su deuda a ella. El autor, en esta obra, aunque sin desarrollar suficientemente su tema, se refirió con claridad al fondo de la cuestión y sostuvo la teoría de que los miembros activos deberían ser mantenidos aparte de la fuente inicial de la potencia motriz y del impulso, permitiendo así conservar su flexibilidad. El no sostuvo bastante la idea de la relajación y fueron Matthay y Breithaupt los llamados a desarrollar, cada uno por su cuenta, y con frecuencia por caminos distintos, el progreso de este gran remedio para la rigidez del movimiento.

Breithaupt, en el prólogo del segundo volumen de su «Die Natürliche Klaviertechnik», menciona la obra de Steinhausen; un fisiólogo alemán que escribió una obra sobre la fisiología del brazo aplicada a la técnica del piano. Desgraciadamente, esta obra no está traducida a otro idioma.

La piedra fundamental de las especulaciones de los dos maestros era el uso del peso en al producción del sonido, y el uso de la relajación, tanto para producir ese sonido como para evitar la rigidez de manos y brazos. Los métodos de ambos eran diferentes. Matthay enseña a sus discípulos a usar el peso en lo que bien podría llamarse un movimiento pasivo. El produce su sonido por relajación de los músculos que cercan las diferentes partes del brazo. Por ejemplo: el peso del brazo, al ser éste extendido en ángulo recto en relación al suelo, está sostenido por el músculo del hombro en contracción. Al relajar este músculo, el brazo cae, y cuanto más rápido sea esta caída. tanto mayor será el volumen del sonido. (La rapidez de la caída puede ser controlada de dos maneras: ya sea variando la altura desde la cual el brazo es soltado o bien empleando energía muscular para lanzarlo con ímpetu). El empleo de los músculos del hombro al soportar el peso del brazo, elimina todo esfuerzo del propio brazo, al igual que de los de sus miembros componentes, antebrazo, mano y dedos; y les permite mantenerse en estado de relajación y flexibilidad. En consecuencia, cuando un dedo ataca la tecla en esta forma, su condición no es la de una violenta contracción muscular, preparada para oponerse a la resitencia del teclado. En estas condiciones, el dedo que ataca la tecla está nerviosamente listo para su tarea de selección al atacar la tecla y a la vez está *preparado* para la resistencia por la sensación del brazo que desde atrás ayuda a hacer frente a dicha resistencia. Esta es una demostración de la idea de Deppe de imaginarse que el dedo se extiende a lo largo del brazo. Matthay llevaba su sistema al extremo de emplear el peso de la mano, el peso del antebrazo, y el peso de todo el brazo, logrando variedad de sonido por medio de estos diferentes grados de peso y también de las variaciones de la rapidez del ataque. Insistía para cada movimiento en la imperiosa necesidad de mantener las manos y brazos en estado de relajación. Es verdad que también hablaba de la necesidad de un momento de rigidez en el instante que el martinete alcanza la cuerda, pero no insistió suficientemente en ello o más bien dicho, no desarrolló su argumento en forma científica y concluyente. Tanta importancia se le dió a la relajación que la necesidad de la contracción fué descuidada. El resultado fué que mucho de los partidarios de Matthay, d acuerdo con la costumbre de la mayor parte de los discípulos de famosos profesores, copiando los defectos de su método antes que sus cualidades, falseaban la teoría de la relajación y su técnica se hacía floja y poco clara con la consecuente falta de nitidez en los detalles.

Otro defecto muy común era el uso «incontrolado» del peso, demasiada insistencia en una completa relajación en vez de una relajación gradual y contrapesada de los músculos, se señala como causa. Como resultado de ello, el sonido era duro. Esta falta de contrapeso era, pues, casi siempre culpable de una ejecución pesada, ya que no había suficiente control en los movimientos coordinados. Una vez realizado el acto de la relajación, se ocasionaba generalmente un solo acto de resitencia en vez de una distribución contrapesada de varias funciones de resitencia con el empleo de diferentes fulcros en combinación. La distribución del

peso para un grupo de notas en los diferentes pasajes se enseñaba seguramente; pero el origen del control de dicha distribución, es decir, la *relajación gradual* de los músculos en suspenso y la justa apreciación de la distancia del tiempo entre la contracción original y la relajación final (esto es, desde el principio del pasaje distribuído hasta el fin) eran comprendidas imperfectamente, si es que no eran omitidas del todo.

Breithaupt se diferenciaba de Matthay, en la cuestión del acto inicial de la relajación, ya que insistía más en la necesidad de una contracción consciente antes de la relajación. Matthay debe haber sabido esto, pero no afirmó con bastante decisión su importancia. El empleo del peso de Breithaupt podría ser calificado más positivo que el de Matthay, por cuanto aquel iba más allá del hombro para la génesis del movimiento y daba más importancia al «lanzamiento» del peso sobre el teclado en oposición a la caída pasiva. La energía era, en consecuencia, mayor en el método de Breithaupt que en el de Matthay. En realidad, aquél era dinámico y éste estático.

Según Matthay, el máximum de sonido era limitado por la cantidad obtenible por el peso y su velocidad desde distintas alturas. Sus enseñanzas comprendían el sistema de utilizar la energía muscular con el fin de aumentar la velocidad del peso y así, por ejemplo, obviar la necesidad de levantar al brazo en alto cada vez que un «ff» era requerido. Pero no solamente estaba su punto de génesis menos atrás de donde lo ubicaba Breithaupt—y en consecuencia su energía potencial era menor—sino que su impulso se detenía prácticamente en el punto de la génesis. Una vez que la maquinaria era puesta en movimiento, el peso con su propio impulso era dejado caer sin ningún control. Breithaupt abogaba por un completo control físico de la acción generadora; lanzándola en su camino, si pudiéramos decir, con el resultado que la energía tenía mayor ímpetu y también era mayor la precisión del ataque.

En resumen: ambos maestros dejaron una brecha entre la acción generadora y el contacto con el teclado.

Tanto uno como el otro sustentaban la idea de eliminar la rigidez física y en esta forma ambos se acercaban a una solución nerviosa, más bien que física. Matthay con su sistema de la caída pasiva del peso, dejaba una brecha más ancha entre la acción generadora y el contacto, que Breithaupt con su lanzamiento vigoroso de la masa pesada sobre el teclado. Ambos podrían haber actuado en un terreno ideal, si hubiesen abogado por un control *nervioso*, directamente a través del punto de contacto. Tal vez Matthay estaba más cerca de la solución nerviosa, ya que Breithaupt con su vigorosa génesis se inclinaba a prolongar y exagerar la acción física. Esta brecha a no ser que esté controlada dejará algunas imperfecciones; tiene forzosamente que estar bajo control, si se quiere evitar la inseguridad y la falta de limpieza. Es esta cuestión del control nervioso, la que tiene ahora una importancia primordial dado el conocimiento de la teoría de que la técnica es, en último término, un problema mental que allana el camino para una solución de todos los problemas técnicos que el pianista debe encarar.

Antes de abandonar la discusión de los métodos de Matthay y Breithaupt es nesesario dejar en claro que ninguno de estos dos maestros, Matthay aun menos que Breithaupt, insistió suficientemente en la necesidad de conocimeintos científicos de fisiología, y de las relaciones y coordinaciones de los procedimientos musculares. Tampoco dieron mayor importancia al conocimiento de las leyes de la mecánica en cuanto se concierne a la aplicación de las leyes del «mecanismo de palanca». En cuanto a la fisiología, la falta principal consistía en la incapacidad para darse cuenta de que los dedos, las manos y los brazos se mueven en coordinación y *deben al mismo tiempo desempeñar activa y separadamente sus propias funciones*, dentro del movimiento del brazo entero, y no ser solamente puntales para sostener la acción de su peso. Breithaupt mencionó esta cuestión en su capítulo sobre «La libre oscilación de los dedos», pero sólo lo hizo como por vía de ensayo, temiendo probablemente que la teoría de la aplicación del peso con relajación no se mantuviera, si aquello se llevara demasiado lejos. Si él hubiera abogado por una posición fija, equilibrada y controlada y por último por la relajación, se habría dado cuenta inmediatamente de lo cerca que estaba de la solución natural y fisiológica.

Finalmente, Matthay daba desiada importancia al mecanismo del piano y no suficiente a la reparación fisiológica de los músculos para manejar dicho mecanismo. Tanto él como Breithaupt, al ocuparse de cuestiones fisiológicas, se concretaron a las condiciones previas al punto de contacto del martinete con la cuerda, omitiendo prestar mayor consideración a las condiciones mas allá de ese punto. La intención de ir más allá del punto de contacto, requiere condiciones físicas muy distintas de aquéllas que sólo intentan llegar al punto de contacto. Una comprensión exacta de esto puede dar una mejor idea de lo que realmente significa la relajación. El examen de los dos métodos citados tiene por objeto definir los límites que ambos han alcanzado y allanar el camino para lo poco o mucho que quede por hacerse.

Hay que tener presente que una *crítica destructiva* de estos dos maestros y sus métodos sería insensata. Ellos han abierto el camino para los estudiosos en forma que no lo ha hecho ninguno de sus precursores. Han revolunado las ideas de los profesores en todo el mundo y sus descubrimientos son de un valor casi incalculable. Matthay, en verdad, más que Breithaupt ha obligado a los profesores a pensar; les ha hecho observar la estructura del mecanismo del piano, factor importante para la adquisición de la técnica que hasta ahora había sido descuidado. A la vez ha enterrado para siempre, el espectro del fatal método de enseñansa y práctica mecánica que existió hasta sus días. Los métodos de ambos sufren ahora las consecuencias de la completa revolución que ellos causaron en las teorías sobre técnicas aceptadas hasta entonces, y a que habiendo abolido el antiguo sistema de adiestramiento de dedos y de una atención meticulosa al juego aislado de éstos, hicieron que la ejecución de sus discípulos perdiera forzosamente en claridad y precisión. Contribuye además a esto la pérdida de la facultad de una rápida contracción muscular. Sin embargo, los admirables resultados alcanzados son pruebas suficientes del valor de sus teorías, y más de uno de los mejores pianistas modernos se puede contar entre sus discípulos. Al mismo tiempo, no debe perderse de vista el hecho que los grandes ejecutantes no son sólo grandes debido a la enseñanza que han recibido. Con frecuencia lo son *a pesar de ella*. Debemos juzgar un método por sus resultados con un alumno corriente y estos métodos modernos no salen siempre triunfantes de la prueba. Los grandes ejecutantes son como ya lo hemos dicho, genios físicos que se dictan sus propias leyes. Los grandes métodos son el resultado de una observación constante y se ha llegado al punto de percartarse de que estos métodos están basados puramente en movimientos naturales, iguales a los movimientos que ordinariamente se ejercitan en la vida activa, tales como andar, correr, cricket, tennis o cualquiera otra forma natural de esfuerzo físico. Es de desear el conocimiento de los procesos musculares, así como un estudio profundo del maravilloso mecanismo de las manos y brazos, debiendo el fin primordial tender al control mental y nervioso de todos los movimientos de que son capaces.

Al analizar estos movimientos naturales, aplicando a ellos las leyes de la Fisiología y, hasta cierto punto las leyes, de la Mecánica, llegaremos a una mejor solución del problema de la técnica y al mismo tiempo contribuiremos a cimentar las bases sobre las cuales pueden edificar los futuros investigadores.

Thomas Fielden

(Prof. del Royal College of Music de Londres y discípulo de los maestros Matthay y Breithaupt).

(Traducción del inglés del Profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música, Sr. Roberto Duncker Lavalle).



Armando Carvajal

LA ORQUESTA DE LA ASOCIACION NACIONAL DE CONCIER= TOS SINFO= NICOS



Comparar la realidad musical chilena actual con la existente en menos de diez años atrás, comparación que daría margen a un largo estudio analítico, que algún día habrá de hacerse, nos da proporcionalmente un coeficiente muy superior en favor de la realidad de hoy.

A la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos le ha correspondido una gran parte de trascendental importancia, en el aumento del nivel cultural de nuestro país. La Orquesta Sinfónica de esta Asociación que empezó siendo un resultado de iniciativas privadas, ya que hasta hoy la Asociación tiene aún carácter de entidad particular, ha ido alcanzando, cada vez, mayor importancia y, en la actualidad, es una franca necesidad colectiva.

La organización de nuestra actividad de conciertos sinfónicos con cierta regularidad, data sólo desde 1931. Debido al esforzado celo de su actual director artístico, don Armando Carvajal, quien esbozó y dió impulso decisivo a la actual A. N. C. S.

La labor sinfónica hasta entonces sólo se había concretado a conciertos esporádicos, con orquestas organizadas ocasionalmente. Además de esta necesidad que exigía regulación en el aspecto sinfónico vino a sumarse la repentina cesantía en que quedaron los profesores de orquesta con el advenimiento del cine sonoro. Solucionar el problema económico a esta gran masa de músicos, lo mejor que poseíamos en este aspecto, era un factor decisivo para la implantación de una orquesta sinfónica. Es así, como en el año 31, bajo la égida de la Universidad de Chile se da el primer paso, que ha de transformarse más tarde en definitivo, en la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. La Comisión Directiva de entonces que estructura la temporada del año subsiguiente, 1932, solicita el apoyo de las autoridades correspondientes y se transforma poco tiempo después en el primer Directorio de la Asociación. Compuesto este Directorio, no sólo de personalidades técnicas en asuntos musicales, sino que también integrado por representantes de la orquesta, de la Universidad de Chile,



quien aprobó los Estatutos, enviando al Directorio un representante del Rector, y además por otras personalidades del ambiente artístico y social.

En cuanto a su financiamiento se tiene en cuenta, por una parte, lo acumulado por capítulo de entradas por conciertos; las subvenciones del Estado y de la Universidad de Chile, a lo que hay que agregar en estos últimos tiempos aquella proporcionada por la Municipalidad de Santiago.

La labor que le ha cabido desarrollar a esta orquesta es de capi-

tal valor. La música sinfónica no era divulgada en Chile. Tanto las obras anteriores y posteriores al siglo XIX permanecían ignoradas para el público chileno. Aun más, había compositores como Wagner que, a pesar de gustar en el público, no se le había divulgado ampliamente y gran parte de sus trozos sinfónicos permanecían ignorados. Es curioso señalar, por ejemplo, que fué una novedad para el ambiente, Murmullo de la Foresta de Sigfried, de Wagner, o las orquestaciones de la Suite Iberia de Albéniz, por Fernández Arbos.

En este sentido de divulgación, Armando Carvajal tiene a su haber una magnífica labor. El nos hizo oír los viejos maestros del siglo XVII y la nueva modalidad sinfónica de los músicos de hoy.

Quizás de todo esto sea preciso señalar, en un capítulo aparte, lo mucho que le debe a la Asociación la música chilena. La orquesta de la A. N. C. S. y en particular Carvajal, impuso en el ambiente la música de los compositores nacionales, enseñándole al público a gustarla y dar a ella su justo valor. Es así como ante la batuta del maestro chileno, Armando Carvajal han desfilado partituras de P. H. Allende, Alfonso Leng, Enrique Soro, Carlos Isamitt, Juan Casanova, Carmela Mackenna, Samuel Negrete, Próspero Bisquertt, Alfonso Letelier Llona, Domingo Santa Cruz, partituras que fueron ensayadas cuidadosamente y presentadas en un máximo de perfección.

Para completar esta rápida crónica sobre la Asociación Nacional de Conciertos, copiamos a continuación un resumen estadístico que aclarará con más exactitud la labor de la A. N. C. S.

CONCIERTOS 1931-1936

1931	26	Conciertos en Santiago		26			Populares	4
1932	36	»	»	»	32	En provincias	4	«	10
1933	65	»	»	»	44	« «	21	«	29
1934	34	»	»	»	20	« «	14	«	4
1935	34	»	»	»	17	« «	17	«	—
1936	15	»	»	»	15	« «	—	«	1
	210				154		56		48

(En el año 1933, de los 65 conciertos realizados, sólo van incluídos en el cuadro estadístico 59, faltan detalles precisos de los seis restantes, los cuales se dieron en provincias. Lo mismo sucede en el año 1935. De los 34 conciertos anotados, sólo figuran 30; sobre los cuatro restantes, faltan datos de fechas, etc. y también fueron ejecutados en provincias. En la suma total: de las obras, van insertadas éstas, de los conciertos realizados fuera de Santiago).

Totales:

Número de conciertos	210	En Santiago, 154. En provincias: 56
Número de obras diferentes	262	
Primeras audiciones en Chile	152	
Total de obras ejecutadas en los 210 conciertos	1064	
Autores	89	
Directores de Orquesta	5	
Solistas	41	
Conjuntos corales	5	

Obras dirigidas por Armando Carvajal, en 179 ½ conciertos	935
Obras dirigidas por Juan Casanova, en 3½ conciertos	17
Obras dirigidas por Eduardo Van Doren, en 3½ conciertos	13
Obras dirigidas por Burle-Marx en 3½ conciertos	14
Obras dirigidas por Theo Buchwald, en 20 conciertos	85
	1064

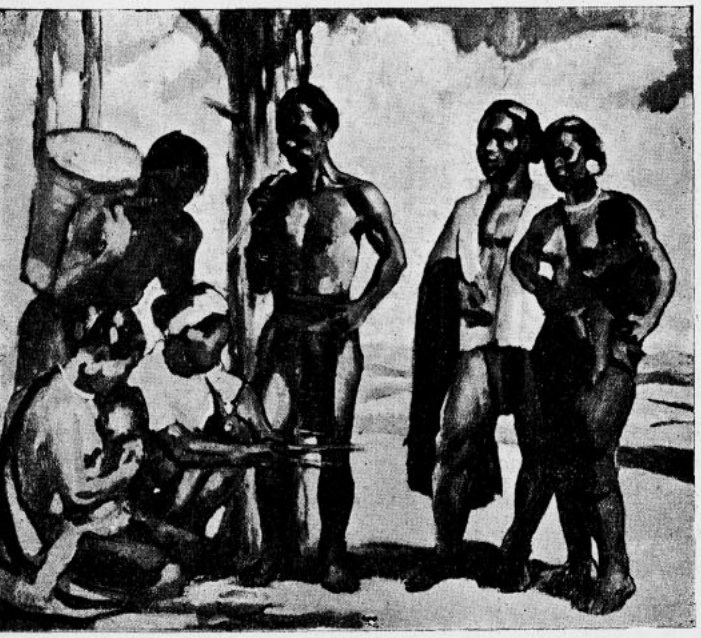
El resumen anterior da datos precisos acerca de la labor de divulgación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y un panorama muy completo de su trayectoria ascendente. Como antes afirmábamos, la iniciativa privada ha tomado cada año mayor vigor y hoy se presenta como una necesidad colectiva indiscutible.

Sin embargo, la orquesta no ha desarrollado todavía la labor que está llamada a desempeñar en nuestro ambiente. Las condiciones económicas han sido siempre tan precarias que sólo permiten una temporada de dos o tres meses en el año, que sería imposible ante tales circunstancias exigir más. Falta aún mucho que hacer por una cultura que acerque más la música sinfónica al pueblo. Conciertos con bastante regularidad en barrios populares, al aire libre se realizarán quizás en una época muy próxima, cuando el Estado se preocupe seriamente de este aspecto. De aquí que la Orquesta Sinfónica permanente, debe quedar constituída por Ley de la República. Una Orquesta Sinfónica Permanente traería consigo la solución de otros problemas. Las provincias tendrían una temporada de concierto regular, el problema de la Radio del Estado sería enfocado conjuntamente con el de esta orquesta permanente. Esta orquesta abarcaría otros aspectos como el de la Opera y el Ballet y a la vez la existencia de una orquesta sinfónica permanente daría base para una mejor organización del Teatro Municipal.

E. L. P.



CRONICAS CHILENAS DE BELLAS ARTES



Hernán Larraín
Oleo. (Indochina)



Hernán Larraín
Oleo. (Indochina)

HERNÁN LARRAÍN

Se ha criticado a la pintura nuestra, con una justicia que no puede negarse, la falta de vigor y el espíritu ensayista de nuestras tentativas. Una indecisión que no cabe desconocer y un afán de perderse en elucubraciones y en compromisos de orden estético han substraído al artista nacional buena parte, tal vez la mejor, de la simpatía que la patria (sin lo cual la vitalidad artística no puede sostenerse) brindó en días no distantes a Valenzuela Llanos, a Lira y a González.

La carencia de vigor en las manifestaciones de la pintura, la ausencia de interés por los sentimientos humanos, de «ideales» como suelen expresar, a veces, personas que, viviendo a un lado del arte y de la crítica, no carecen de una cultura elevada ni de interés por el progreso espiritual del país, mantienen separado al artista y condenado a no expresarse por falta de medios. Por su parte este último, careciendo de estímulo, se ha empeñado en aferrarse a su actitud de hierofante de ritos misteriosos. No negaré su orgullo mezclado a petulancia, pero no negaré asimismo que la crítica, las más de las veces, ha sido para él incomprensiva hasta la malevolencia. Si en un largo período no hemos tenido obras, es que algo se gestaba en una mezcolanza de esfuerzos contradictorios. El año pasado vimos los primeros frutos de esa lenta maduración en cuadros de Bontá, de Roberto Humeres y de Héctor Banderas. Y eran resultados que prometían con elocuencia. Eran un retorno a cosas viejas y nobles, pero refundidas en un nuevo crisol. Es así tal vez la verdad del aforismo latino, *nihil novum sub sole*, que con formas viejas se llegue a nuevas combinaciones. «¡Leves son los pies del tiempo sobre las condiciones que presiden la vida de los mortales!», escribe Pérez de Ayala con gracia y juicio áticos. Pudieran de Ayala y el Eclesiastés moderar el delirio de los exacerbados de modernidad y de los entusiastas pregoneros del mundo nuevo.

Tengo delante de mí unas cuantas fotografías de trabajos de don Hernán Larraín (no es todo para mal en este oficio de la crítica) que me han sugerido las reflexiones que acabo de hacer. El señor Larraín es un artista nuevo y un artista viejo. Me inclino a pensar que lo ignora, y no quisiera yo que esas ideas fuesen a perturbar la seguridad espontánea de su espíritu. No sé si porque es vieja o porque es nueva que su obra me atrae, que la considero con afecto y hasta me atrevería a decir que con la satisfacción con que se sienten los éxitos propios. Hernán Larraín tiene vigor sin balandronada y elocuencia sin énfasis. Es radical su manera de enfocar el problema artístico. Le llamaría realista si esa palabra no sirviera para designar a pintores sin fantasía creadora. Es realista porque acusa lo que ha visto y sentido—que es real y muy real—con decisión y franqueza, con crueldad a veces, pero sin demasía. No obstante su espíritu objetivo, sabe mejor, mucho mejor que los quintaesenciastas que llevan la rea-

dad al plano de lo emocional. ¿No será ese el signo más propio de un verdadero, de un gran pintor? Dejo al lector la respuesta.

Junto con las fotografías, me sirven de fuente de información, algunos recortes y juicios críticos sobre don Hernán Larraín. Tengo entendido, sin poder afirmarlo, que hizo sus estudios en Europa, principalmente en Roma. Ultimamente vivió en la Indochina Francesa, en cuya capital (Saigón) ha realizado una exposición de sus obras. La prensa de la ciudad, que le ha comentado con mucho elogio, pondera la belleza del colorido de la pintura del señor Larraín. Dà cuenta, además, de la inauguración, con asistencia de las autoridades francesas —¡sabe Dios si en Chile no hubiese sido tan honrado!—y se habla de él como un viejo conocido. Es más, ninguno de los artículos que leí hace mención de la calidad de extranjero del señor Larraín.

Prefiero, para terminar, dejar la palabra a un artículista saigonés:

«Hay retratos, dice, de los cuales el más brillante es, ciertamente, el de Claude Pagés, el hijo de nuestro Gobernador. El autorretrato del artista es igualmente un éxito. Citemos todavía el de la joven china, el de la joven cambodgiana, las cabezas de Mois.

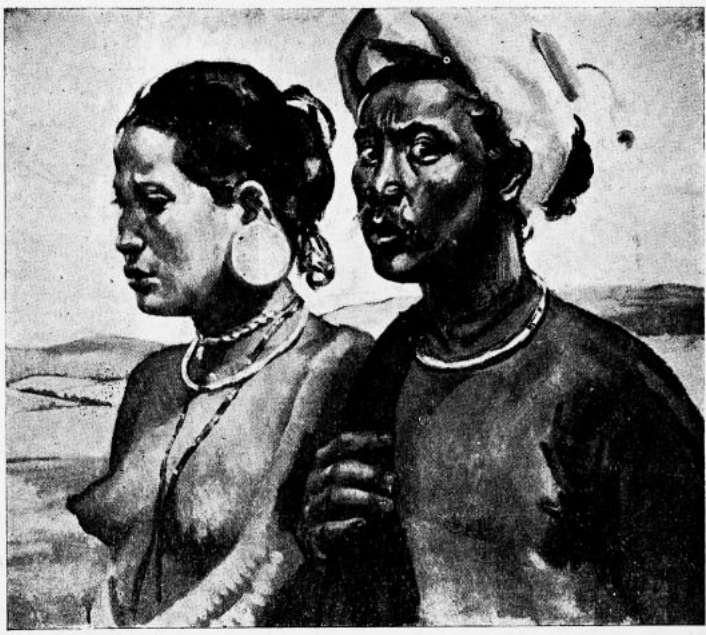
«Vienen después los estudios de desnudo, que son soberbios: la mujer del Cambodge acostada, es un trozo (hablamos del cuadro) magnífico».

Más adelante agrega: «Lo que hace la cualidad esencial del talento del señor Hernán Larraín, como pintor de temas indochinos, es, a nuestro juicio, el arte con que sabe caracterizar la luz de este país. Luz de un matiz muy especial, que no es el azul puro y profundo de los cielos de Francia, sino una luz ligeramente lechosa, anacarada».—G. L.

LA EXPOSICIÓN DEL GRUPO DE LOS TRABAJADORES DE LAS ARTES PLÁSTICAS

El nombre tiene la sonoridad del trueno. Es además cargado de significación y de promesas. Sonoro y significativo, hubiese dicho don Quijote, parece heraldo de la fuerza ciclópea. Y las promesas y los augurios se cumplirán, no hay duda, en lo futuro, porque hoy en día la exposición que nos ocupa no debe ser sino la necesaria inspiración antes de emprender la carrera. Es la invocación con que los divinos *Aedos* comenzaban sus cantos sublimes. No de otro modo puede explicarse que los Trabajadores de las Artes Plásticas presentasen ese conjunto de telas que ya hemos visto en diferentes exhibiciones. Admitido que no se puede pedir a los artistas, por Trabajadores que sean, novedades para cada ocasión, es, no obstante, sorprendente que una institución de nobleza, si no muy antigua, muy sonante, se manifieste con tanta parquedad en obras de interés. Y cuidado que estos grupos suelen llamar imbécil de capirote al que por de contado no aplaude.

Ya siento que en un hálito tibio me azota el rostro esta injuria que tanto mortifica el amor propio de los humanos. Con todo, encuentro que mucho de la selección podría ser discutido y otro tanto negado, no fuese la brevedad el mérito que el cronista tiene más a su alcance. Indicaré, sin embargo, el cuadro número 44, de Héctor Cáceres, que



Hernán Larraín
Oleo. (Indochina)



Hernán Larraín
Oleo. (Indochina)



Augusto Izquierdo
Oleo. Paisaje
Foto Quintana

me parece el único realmente bello en la exhibición. Cáceres es el único de esos intrépidos forjadores de arte, que justifica el aspecto de croquis que tiene buena parte del conjunto de obras presentadas. Yo le perdono de buen grado la poca consistencia de la calidad material de su cuadro. Para él no se trata más que del color y de la belleza de sus relaciones. Tampoco le reprocho la procedencia Matisse de su arte, puesto que sabe darle un acento de personal intimidad.

Algo nuevo en la exposición son los aguafuertes de Pancho Parada. Reconozco que tiene gracia Pancho, aunque intuyo que llega tardío al ágape de los picassianos. —J. L.

EXPOSICIÓN IZQUIERDO MATTE

Fué el debut de un maestro, de ejecución expeditiva, fácil, quizás demasiado. Es lo que entendemos en Chile por audacia artística, por lo menos entre pintores. Por desgracia, es una virtuosidad común a muchos. La pasta generosa—jugosa suele decirse—la libertad, la visión amplia, se dice también, por más que a veces el ojo se distrae en los arabescos y en los amontonamientos inútiles de la materia. La pasta es un placer, como la gula. No le agradaba a Ingres, pero esos eran otros tiempos; tampoco Picasso se dejó nunca llevar por esos caminos, pero esos son otros gustos y cada cual es libre de tener los suyos. No podemos, en consecuencia, reprochar los propios al señor Izquierdo Matte, sobre todo que no siempre son objetables. En el sentido del color no se trata aquí de un artista vulgar. Las tonalidades son sobrias y las relaciones bien buscadas.—G. L.

LEONOR RAGAU DE REEVES

Inauguró la temporada de este año la distinguida pintora argentina, señora Leonor Ragau de Reeves. Su exhibición en la Sala del Banco de Chile demostró su interés por los paisajes y costumbres populares, y particularmente araucanas, de nuestro suelo. Toda su pintura, impregnada de saludable sol, demuestra un temperamento apasionado por lo vital y por lo espontáneo.

EL PADRE ARANDA

En una de las salas laterales del convento de los Reverendos Padres franciscanos, de esas salas que dan sobre la Avenida Recoleta, el padre Angélico Aranda ha querido ofrecer una muestra de sus trabajos de arte. Una colección de paisajes, algunos temas religiosos a los que se suman dos cuadros del Rev. Padre Brown. Son pinturas austeras, de coloración gris, despojadas de los sensualismos y de

las turbulencias a que tanto se aficiona el mundo contemporáneo. Más bien preocupa al Padre Brown buscar la expresión del carácter y la emotividad de sus temas místicos. El Padre Angélico es más aficionado, pero con ingenuidad e inocencia, a las alegrías, a veces tan puras, que pueden proporcionar los sentidos mortales. El color es en él la razón de ser de la pintura, de una pintura clara, dichosa y reposante.

EXPOSICIÓN MELOSSI

Es la naturaleza en su estado original el arte del señor Melossi. Es el natural en estado nativo, se diría empleando para las arte el lenguaje de la mineralogía. "Era así este paisaje, parece decirnos el pintor. Había estos árboles, estas piedras, estas colinas, esta triste pirca, esta construcción, etc. No es culpa mía si estas malezas no eran más que greñas, si todas estas colinas, árboles y piedras no presentaban eso que los pintores llaman ritmo lineal. Pinto lo que veo, no intervengo, y no puedo, por consiguiente, ser responsabilizado, si este tierno cesped, ese cielo azul y las nubes blancas producen un efecto frío y agridulce"... El verismo del señor Melossi no es excepcional entre nuestros artistas, en él es apenas un poco más agudo que en otros que son también discípulos de libre natura y autodidactas. Para ellos se ha hecho el paisaje, género ameno donde muchas cosas pueden excusarse.

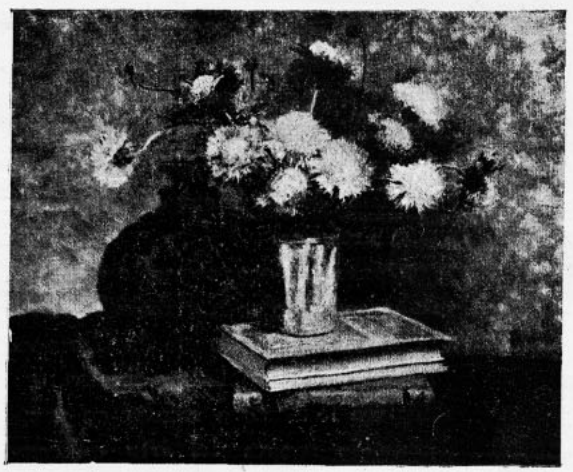
En estricta justicia no se puede exigir mucho del señor Melossi, quien si no me equivoco, dedica a las artes una porción precaria de sus actividades. En esa forma no puede darse uno a pensar que un cuadro debe ser, antes que nada, una combinación organizada de líneas y una conjugación de colores. Puede ser más, mucho más, si se quiere, pero no será una hermosa pintura si no satisface esas dos condiciones primordiales, y no se piense que sea lo anteriormente expuesto una presunción extremada. Un niño, de condiciones, naturalmente, con algunos lápices de color nos aventaja en gran modo a los que nos hemos formado en esta escuela del natural. El instinto del color es en esa edad tan espontáneo como elocuente y subjetivo. Por otra parte, si sus materiales son pocos, sabe sacar de ellos un partido máximo. En cambio, nosotros los del naturalismo, qué torturas no infligimos a un material tan noble y rico de recursos como la pintura al óleo. Le hemos exigido entrar en una competencia con la propia luz del sol, le tiramos de cualquier modo sobre la tela y le violentamos en todo sentido. Las famosas sesiones frente al modelo nos obligan a un trabajo precipitado en el cual el material sufre. Si un Van Eyck, Holbein o Pisannello apareciesen entre nosotros sentirían escalofríos de horror delante de nuestros procedimientos y de nuestras preocupaciones. Por una coincidencia extraña nada hay más opuesto al naturalismo que el espíritu clásico que se dice representar la Sociedad artística que preside o ha presidido el señor Melossi. Dejemos a un lado a los grandes artistas de la línea y de la expresión: Ingres, Boticelli, Durero Leonardo. Tomemos para que la comparación no nos humille demasiado a Corot. El color perla diáfano de los cielos, el verde plateado y frío de sus follajes en la luz que va tornándose parda y cálida en las sombras, esas notas agudas que sabe introducir al colocar algunas figuras, son con variaciones infinitas y sutiles, la trama de sus recursos pictóricos. Son esos recursos, esa selección de los medios lo que hace la belleza y la poesía de sus cuadros y que el profano atribuye a los objetos representados: unas cuantas cosas que bordean un camino, algunos árboles al borde de un lago.

BERTA SMITH LANGLEY

En la Casa Eyzaguirre tuvo lugar la exposición de cuadros de la señorita Berta Smith. Conjunto hemogéneo de cuadros cuyos temas eran motivos callejeros, flores y paisajes realizados con gracia amable y fina observación.

LA SEÑORA LUISA LYNCH DE GORMAZ

En un medio artístico, existen dos elementos indispensables de vida y progreso efectivo. Por una parte, los artistas, que crean obras originales o bien trabajan por extender la comprensión del arte en



Berta Smith Langley.
Oleo. (Foto Quintana).



Rodin
Busto en mármol de la
señora Luisa Lynch

la colectividad; por otra, las personas de espíritu cultivado y entusiasta que prestan estímulo a los artistas y consagran las ventajas de su rango o de sus fortuna al servicio de un ideal de dignificación artística.

Dentro de este segundo aspecto, debemos señalar la personalidad de la señora Luisa Lynch de Gormaz. Nacida en un hogar ilustre, su destino la llevó a refinar su comprensión innata del arte en contacto con las personalidades europeas más interesantes, ampliándola además en una larga convivencia con el espíritu de las civilizaciones de Oriente.

No fueron estas peregrinaciones por ambientes diversos el superficial vagabundeo de un inquieto turista. La señora Lynch supo recoger en ellas, como un verdadero artista, todo lo substancial y valioso que pudiera enriquecer su propia visión, para hacerlo irradiar en torno suyo con generoso impulso comunicativo.

Bastaría para el prestigio de una personalidad semejante mencionar el apoyo que ella supo prestar, en un momento decisivo, a uno de los más grandes artistas modernos: Auguste Rodin. Fué la señora Lynch una de las primeras en comprender el genio de este escultor, dándole oportunidad para darse a conocer cuando realizó su «Retrato», punto de partida de una gloriosa carrera. Y aun este rasgo se enaltece más si se añade que, consciente de la importancia que esa obra inspirada por ella entrañaba para el artista, no vaciló en regalársela. Rodin, agradecido por esta nobilísima actitud, correspondió obsequiándole una hermosa «Danaide» en mármol, y trabajando una «maquette» para el monumento del Almirante don Patricio Lynch, que desgraciadamente no llegó a realizarse.

Como este ejemplo, podríamos citar muchos otros en la vida de la señora Lynch, que siempre desbordó de comprensión humana y cordial para todo lo que significara un valor del espíritu. Artistas plásticos, músicos, poetas, pensadores encontraron en ella estímulo fervoroso, y su hogar, del cual hizo un santuario íntimo de recogimiento y de consagración a la belleza, siempre para ellos se mantuvo abierto fraternalmente.

Toda iniciativa artística en nuestro país despertaba su interés y la movía a prestar una cooperación activa. La «Sociedad Bach», la «Asociación de Conciertos Sinfónicos», los «Amigos del Arte» y otras instituciones la contaron entre sus fundadores y miembros más entusiastas. Sus colecciones de arte,

seleccionadas con gusto seguro y versación poco común, las hizo servir generosamente a la educación pública, y merece recordarse la Exposición de Arte Japonés, que organizó hace algunos años en el Palacio de Bellas Artes. Kakemonos y estampas de Korin, Hokusai, Outamaro, Hiroshigué y otros grandes maestros del Japón, tapices, cerámicas y otros objetos de arte de precio inestimable revelaron, en un conjunto rico y armónico, toda la belleza refinada que encierra esa gran cultura de Oriente.

«La Revista de Arte» rinde un justo homenaje a la memoria de este espíritu de selección que fué la señora Luisa Lynch de Gormaz. Su fallecimiento, acaecido en el presente año, ha marcado una pérdida dolorosa para nuestro ambiente artístico, al cual su vida se vinculó íntimamente como acción eficaz y como dignificante ejemplo.—C. H. S.

NOTICIARIO EXTRANJERO DE ARTES PLASTICAS

INGLATERRA

La colección Gulbenkian en la National Gallery.— «Mr. Gulbenkian, el conocido coleccionista parisiense, ha prestado una parte de sus numerosos tesoros a la Galería Nacional de Londres, donde se nos dice que permanecerán expuestos hasta fines del año próximo, en la sala XXVIII que les ha sido reservada por la dirección. Se ve allí particularmente un maravilloso retrato de Van Dyck pintado en su vigorosa juventud, un bellísimo retrato de mujer perteneciente a la época mediana de Frans Hals, la brillante «Fete a Rambouillet», de Fragonard, trozo infinitamente más importante el que posee de aquel maestro la misma National Gallery, dos encantadores retratos ingleses del siglo XVIII (Romney y Gainsborough) y un atrayente primitivo alemán, la presentación al templo atribuída al maestro Willhem de la escuela de Colonia. Pero el verdadero éxito de la sala XXVIII son, sin réplica, los seis cuadros que provienen del Museo del Ermitage».

«Se sabe que el gobierno soviético ha vendido una gran parte de las obras maestras de ese museo. La mayoría de ellas han sido adquiridas por Mr. Andrew Mellon, antiguo ministro y embajador en Londres de los Estados Unidos, quien ha formado con ellas el fondo principal del museo que abrirá en poco tiempo más en Washington. Otras han pasado a diversas colecciones públicas y privadas de Europa y de América (el Rijhsmuseun de Amsterdam ha tenido su parte); algunas hasta han hecho el viaje de Leningrado a Melbourne, como el famoso festín de Cleopatra del Tiépolo, que se encuentra hoy en día en la Galería Nacional de Australia. Los cinco cuadros de G. M. Gulbenkian no son de los más mediocres—lejos de eso—entre los despojos del Ermitage. Las dos telas de Hubert Robert llamadas por error tradicional la Construcción de Versalles (se trata de trabajos efectuados en el parque, a fines del siglo XVIII) cuentan entre las más finas de este maestro desigual que es siempre un amable decorador, pero que no se revela sino en raras versiones, como esta vez o en Francfort, gran pintor. La pequeña Anunciación de Dick Bouts era digna de figurar al lado del maravilloso Van Eyck que pertenece hoy en día a Mr. Mellon. Con todo las perlas de este grupo de cuadros son el Rubens y los dos Rembrandt. El retrato de Helene Fourment, una de las más magníficas entre las últimas obras del maestro, era una de las glorias del Ermitage. La técnica flexible más acariciadora y como dolorida de esta época no produjo nunca ni aun en la Santa Cecilia de Berlín semejante prodigio. El vestido negro está pintado con una riqueza de matices que Rubens no había conocido anteriormente. El excelente estado de conservación de la tela aumenta todavía su valor. Es

Rondín. Monumento al Almirante Patricio Lynch.



una pieza como ni el Luvre ni el museo de Munich no poseen de tanto valor. En Cuanto a los Rembrandt, el retrato del Rabino pintado en 1645 se empareja a los grandes retratos de esta época de de transición, entre los cuales ocupa uno de los mejores lugares. El otro cuatro es de una calidad más excepcional aun. Es un retrato del hijo del artista, Tito, en traje de guerrero antiguo y que llaman Palas-Atenea o Alejandro el Grande según la fantasía de los eruditos. Fué pintado hacia 1657 o 1658 con la maestría incomprensible que hace de las obras de los últimos diez años de Rembrandt enigmas únicos en la historia del arte. La poesía profunda que se desprende de ella, el misterio espitual que se junta al de la técnica hacen una obra delante de la cual todo se desmorona y que sólo igualan la Betsabé y el San Mateo del Luvre. (Trad. de «Le Mois»).—J. L.

ESTADOS UNIDOS

Ha sido Nueva York el centro más importante de actividad artística, aunque no puede registrarse ningún acontecimiento de importancia capital.

Una exposición de artistas americanos y europeos tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno, en la cual llamaron la atención artistas americanos como Alexander Brook, Thomas Benton, Glen Coleman y Max Weber; el pintor mexicano Siqueiros y cuadros de Renoir, Cézanne, Seurat, Matisse, Derain, Kisling, Utrillo, Chagall, Picasso, Pierre Roy y Salvador Dali.

Galerías temporales del Comité de Arte de la Municipalidad de Nueva York.—Estas galerías proporcionan a los artistas residentes en la ciudad el espacio necesario para exhibir sus producciones. No se pagan allí derechos de ninguna especie y cada artista selecciona sus obras. Desde la inaguración de las galerías en el mes de enero, un término medio de trescientos dólares de venta semanal ha sido el resultado positivo de la generosa iniciativa.

Mr. George Pearse Ennis falleció el 20 de agosto a consecuencia de un accidente automovilístico. Mr. Ennis fué presidente de la Sociedad Americana de Acuarelistas, exhibió con éxito en todas las ciudades importantes del país y había colaborado con una obra sobre los procedimientos de la acuarela a la colección de manuales técnicos «El modo de hacerlo» (How to do it).

Los frescos de John Carroll.—Traducimos de «The Studio».—Una serie de frescos ha sido agregada a los muros del Instituto de Artes de Detroit. Hace dos años Edsel Ford procuró el dinero, cuando Diego Rivera fué comisionado y pintó las decoraciones mexicanas; ahora Mr. Ernest Kansler y su esposa han hecho posible para un artista americano contribuir a la decoración del edificio. Los nuevos frescos son románticos y líricos. Representan la mañana y la tarde y, en el «panneau» central, el crepúsculo.

CRONICA MUSICAL CHILENA

Festivales Bach y Mozart.—Estos festivales constaron de tres conciertos organizados por Rosita Renard; y el programa comprendía obras en que siempre participaba el piano, ya sea como solista o bien como parte concertante. Colaboraron Víctor Tevah, violín; Luis Clavero, flauta, y las pianistas Herminia Raccagni, Inés Santander y Julia Searle y un grupo de instrumentistas de instrumentos de madera y viento. Los programas anunciaron en su totalidad obras que por primera vez se ejecutaban en Chile. Director de orquesta, el maestro Theo Buchwald.

De estos tres programas recordamos especialmente el Concierto en la menor para piano, violín, flauta, yorquesta de cuerdas de Bach y el Concierto en do menor para piano y orquesta K. V. 491 de Mozart. En esta última obra, Rosita Renard nos demostró una vez más el justificado prestigio de que goza como artista de delicados matices en su juego pianístico que le permitió valorizar el arabesco mozartiano con elegante finura.

Armando Moraga.—Pianista chileno recientemente regresado de Europa, donde permaneció alrededor de siete años. Se presentó como solista en el primer concierto sinfónico y dió más tarde algunos recitales en el Teatro Municipal. Tanto en el concierto de Listz en mi bemol para piano y orquesta, como en sus presentaciones personales se reveló como pianista sincero, que aun no ha alcanzado un dominio de sus facultades de ejecutante. Un excesivo abuso del pedal entorpece la claridad de su técnica.

Rayen Quitral.—Esta soprano de origen araucano dió un recital en el Central como despedida de su viaje a EE. UU. Se trata en verdad de uno de los casos más excepcionales de voz, de un registro de gran amplitud. Es de lamentar que poseyendo tan expléndido instrumento no se ajuste en la elección de las obras a un criterio musical más estricto. En el programa de esta joven cantante, prevalece un sentido de lucimiento vocal,

y él comprendía principalmente obras de autores de óperas italianas.

Nathan Milstein.—Violinista ruso que apenas cuenta con treinta y tres años de edad. Un sentido técnico bien acentuado: dinamismo y apasionamiento en las interpretaciones son las características sobresalientes. Recordamos especialmente su interpretación de la Chacone de Bach y de la Sonata en re de Brahms. Milstein por su musicalidad austera y por su dominio violinístico se sitúa en el mismo ango de Heifetz, Kreisler o Thibaud.

Wilhelm Kempff.—Pianista alemán que la réclame anunció como el más grande intérprete de Beethoven y Bach. Ni lo uno ni lo otro. Y aun más, nosotros no nos atreveríamos a clasificarlo al lado de las grandes figuras de hoy. Después de las interpretaciones de Bach por Edwin Fischer, y de Beethoven por Arthur Schnabel, es un poco peligroso presentarse como intérpretes máximos de cumbres como Beetoven y Bach. Wilhelm Kempff nos hizo un Bach romántico, desconstruído en su aspecto polifónico, y en cuanto a Beethoven su técnica que se hacía resentir no le permitió darle el brillo que este autor exige.

LOS CONCIERTOS SINFÓNICOS

En condiciones muy favorables a años anteriores, se ha presentado en esta temporada la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Un aumento visible de sus componente, un mayor número de ensayos, han logrado beneficiarla ganando en homogeneidad y disciplina. Los cuatro primeros conciertos han sido dirigidos por el meaestro Armando Carvajal, quien nos ha dado como primeras audiciones en Chile, obras de Corelli, Scarlatti, Weber e Hindemith. En todos ellos ha figurado un autor chileno: Allende, Bisquertt, Leng y Domingo Santa Cruz. Como solistas, Armando Moraga, Víctor Tevah, Herminia Raccagni, Rosita Renard y Blanca Hauser.

Una Orquesta como la de la Asociación Nacional de Conciertos sinfónicos debería preocupar más particularmente al Estado. Es tiempo que entre nosotros exista un organismo orquestal permanente. Su creación solucionaría una serie de problemas afines: el de la Radio del Estado, mejor organización del Teatro Municipal, trayendo con ello un nuevo criterio en el campo de la ópera y del ballet.

Misceláneas de Próspero Bisquertt.—Con este título Próspero Bisquertt reunió cinco trozos para orquesta, cuyo nexo común era un sentido conceptual más que temático: Aire Chileno, Marcha grotesca, Claro de Luna, Arlequín y Bodas de Pierrot.

Es curioso constatar el desenvolvimiento de la trayectoria musical de este compositor. Obras como Taberna al Amanecer y Procesión de Mayo, un tanto densas para pasar después por la Suite Nochebuena, en que la expresión musical se simplifica y llegar a esta Suite que Carvajal nos dió como primera audición, en que encontramos a Bisquertt elaborando con un espíritu más concentrado, libre del exceso de material sonoro. Miscelánea es un conjunto de verdaderos esbozos con espontaneidad y gracia. Combinaciones armónicas cristalinas, acertado juego rítmico le confieren una elegante vitalidad que esta obra puede situarse al lado de lo mejor que en este género se ha producido, especialmente en Francia.

Cinco piezas breves para orquesta de cuerdas, de Domingo Santa Cruz. El carácter majestuoso de la pieza inicial de este suite de Domingo Santa Cruz concebida en un ambiente de «concerto grosso», en que los contrastes de la masa sonora densa primero, se acentúa después con la cantilena pastoril que exponen las violas, nos da desde el primer momento una idea exacta del espíritu que ha de animar a toda la obra. Tratada la orquesta, subdividiendo las partes y en una atmósfera polifónica de buena ley, ella se adapta a las más opuestas modalidades expresivas del autor.

Trozos como el segundo movimiento, con su constante pedal cromático y en cinco tiempos, o el juego esencialmente contrapuntístico del siguiente que se aparta de la concepción del cuarto trozo, en una atmósfera de inquietud trágica, son tratados por Santa Cruz, manteniendo una línea arquitectónica que a pesar de la oposición entre uno y otros, se amarran entre sí.

El scherzo final, rítmico y dinámico nos trae ciertas reminiscencias españolas. Tal vez la sonoridad se mantine en un tono demasiado homogénero; de aquí que al parecer momentáneamente algunos recursos instrumentales que le imprimen un colorido diferente, destruye favorablemente esta similitud sonora.

Esta Suite de Domingo Santa Cruz es una de las mejores obras que se han escrito en Chile.

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

BERLIN

(En las Filarmónicas)

(Notas de conciertos de Junker Fredrikshamm, sobre los virtuosos de la última temporada).

Saburo Morol nos pareció un director de orquesta japonés demasiado influenciado por el arte europeo.

Chaliapine, cuya voz es siempre imponente cae, sin embargo, en interpretaciones deshilvanadas sin estilo, como fueron los lieder de Schubert y Schumann, ilustrados con gestos trágicos que resultan insoportables, (dice el crítico alemán).

Hermann Diener actuó con su conjunto, con gran finura musical en un programa Bach «Arte de la fuga», «Ofrenda Musical», Pachelbel, Haydn, H. J. F. Biber y Rosenmuller.

En el templo de Gedachtnis Kirche se ejecutó «Pasión del Evangelio de Walter Drivenski», obra de armonías sencillas con un contrapunto muy hábil.

Carl Bittner.—Este clavecinista fué perfecto en sus interpretaciones, acompañado con viola de gamba.

Margarete Ridel.—Uniendo su clavecín a un conjunto de instrumentos antiguos, interpretó con gran talento obras del siglo XIV y XVIII.

Gustav Sheck.—Se destacó ventajosamente en el Concierto de Albert Roussel.

María Augusta Beutner.—Cantó un bello programa acompañada de cuarteto de cuerda.

Celestino Sarobe.—Es un barítono que promete glorioso porvenir.

La opera del Estado en la Volksbuhne.—La ejecución de «Orfeo de Gluck», por *Robert Heger* fué todo un éxito en Alemania, a pesar de que la concepción de Orfeo de *Bruno Walter* es diferente, ganando en pasión este último. *Heger* interpreta Orfeo con una noltalgia y sentimiento muy particular. La coreografía siglo XVIII es de *Mme. Maudrick*, los decorados dóricos de *M. Pre orius. Margaret Klose* en su papel de Orfeo demostró saber del lamento del infierno. María Müller muy bien y así el conjunto.

MILAN

Opera Lucrezia de Ottorino Respighi.—El libreto de esta obra póstuma de Respighi recién estrenada, es de Claudio Guastalla, inspirada en la narración lírica de la leyenda de Tito Livio.

La orquestación fué terminada después de la muerte de Respighi, por la viuda del autor, Mme. Elsa Respighi.

Un elemento importante de esta obra es la recitadora «la voz» (soprano) situada entre la orquesta, que comenta los acontecimientos en forma dramática, como lo hacía el antiguo coro griego. La música es a la usanza de los textos monteverdianos en el recitativo.

Tarquino y Lucrecia están presentados con gran fuerza psicológica, una gran nobleza musical y plasticidad lírica. La primera figura es noble, la segunda brutal. La casa de Lucrecia es arcaica y serena. El adiós de Lucrecia y el suicido son patéticos y de grandes recursos de invenciones musicales.

Respighi conservando un lenguaje personal y moderno no trepidó, sin embargo, en usar las viejas formas de arias. Su orquesta riquísima de colorido y expresión, llega a realizar su función temática sinfónica con un mínimum de medios, dejando reinar las voces en todo momento sostenidas con habilidad por la orquesta. Estas páginas póstumas del gran músico fueron de un éxito vibrante.

La dirección de *Gino Marinuzzi* fué excelente, *Mme. María Caniglia* se demostró una intérprete espléndida y el barítono *Gaetano Viviani*, «Tarquino», muy bueno.

TUNES

M. Niedzelski.—Pianista polaco, de gran técnica se presentó con un programa de Chopin.

Thibaud como siempre es el ídolo del público. Virtuoso de magistral sonido, delicadeza y musicalidad.

M. A. Rubinstein.—Su prodigiosa virtuosidad y brillo irradia donde va.

Pierre Pernac.—Este distinguido tenor, hizo oír un hermoso programa Schubert, Schumann, Faure, Listz, Chausson, Debussy, Ravel. Espléndida dicción y temperamento. (Notas de Raymond Balleman).

ATENAS

(Citaremos brevemente los virtuosos extranjeros de la temporada

de conciertos anotados por un corresponsal).

Arturo Rubinstein dió la sensación de un elemento desencadenado, musical y formidable.

Adolphe Busch, el más profundo de los violinistas. Verdaderas fiestas, intensos y bellos sus dos conciertos con *Issay Dobrowen*.

De *Kreisler* ¿qué puede decirse que no se dijera ya?

Economide, Director griego, dirigió con amor la «Sinfonía de los Salmos de Strawinsky» con el concurso de la *Coral de Atenas*.

P. Petridis, también director griego, en la «Sinfonía Suite Griega y Concierto» de *Tarandatos*, demostró el gusto e inspiración del artista maestro.

Magda Tagliafero, con su paleta musical encantadora, hizo una vez más despliegue de sus dotes en su espléndido recital.

Continius dirigió con gran acierto el Oratorio de Navidad de Bach.

La Coral Helénica se presentó en un concierto popular.

El trío Tarandatos.—Volonini.—Couroucki ha llegado a un alto nivel de perfección.

El Cuarteto Askitopoulo sigue su labor, así como *Guido Agosli*, pianista representante de la mentalidad moderna griega y muchos otros.

La invención griega ha dado a conocer recientemente un nuevo instrumento Polycorde entre el arpa y el piano. *Evanghelos Tsamoutzis*, su inventor honra a la Grecia (dicen así los cronistas locales).

EGIPTO

Los amigos de la cultura francesa acaban de realizar la 126.° manifestación musical, haciendo ejecutar el «Cuarteto de Chausson» con piano, el de «Albert Roussel» de cuerdas solas y el «Quinteto de Jean Gras» por artistas locales como M. M. Menaszes, Catacchio, Hurtel y Reiminger y Mlle. Simone Haye en el piano.

ESTADOS UNIDOS

Szimanowski, (*Ballet Fantasía*) «*Harnasie*».—La orquesta filarmónica, de Nueva York presentó esta obra dirigida por *Rodzinsky*.

L. Saminsky, «*Pueblo, la luna épica*».—Esta obra recién estrenada en Nueva York, inspirada en la vida y el alma judía, fué dirigida por *Hans Kiendler*.

Frederich Stock y *Hans Lange Pan*, dirigieron como siempre con éxito, interesantes programas convencionales que no merecen citarse.

Sealtle Basil Cameron dirijió por primera vez la «2.a Sinfonía de Malipiero», obra que fué acogida con entusiasmo enorme por el público que obligó al director a programarla muchas veces en la semana.

FRANCIA

PARÍS

Althos Vassilakis en la Sala Erard.—«Hay que controlarse, dice el crítico S. D. de la Revue Musical, para no dejarse sugestionar de los párrafos encomiásticos de la crítica de prensa y de los aplausos de un público de carneros que aplaude frenético sin vestigios de discernimiento un Chopin interpretado con pausas sin razón, crescendos tumultuosos, rubatos incalificales y pedales fuera de toda medida.

Ida Haendel.—Violinista de trece años, fué presentada en París en la Societé Philharmonique junto a la extraordinaria cantante María Müller y a Marcel Moyse. Al director de orquesta inglés Sidney Beer que presentó estos conjuntos, la crítica francesa tacha a su dirección, de falta de técnica y de cultura, aunque llena de buenas intenciones. La pequeña Ida Haendel en cambio, dice: «Posee sonoridad pura y bella técnica de arco sin reparos, esta joven polonesa».

Conchita Badía y Alexandre Vilalta.—En los conciertos de «Poulet Siohan».

Son éstas, dos artistas catalanes; Conchita Badía canta con emisión perfecta como quien habla y como un pájaro; Alexandre Vilalta es un pianista de extraordinario temperamento y en momentos casi salvaje, más siempre lleno de poesía.

Jerzz Fitelberg.—«Tercer cuarteto de cuerdas» en el 2.° Concierto del Tritón.

La ejecución de esta obra fué realizada por un excelente conjunto húngaro compuesto de M. M. Sander Vegh, Laszlo Halmos, Denes Koromzay y Vilmo Palotai. La crítica francesa señala con entusiasmo el acierto e inspiración con que fueron concebidas las ideas musicales de esta obra y realizados en forma admirable.

Jean Francaix.—«Concierto para piano» en el «Cercle Interalie», dirigido por *Nadia Bourlanger*.

Sin analizar y sin juzgar sentimos desde un comienzo que el autor de

este concierto es un músico con alma de compositor y con mano de ejecutante. Su música se impone. La facilidad con que fluye, es el fruto de su seriedad rigurosa. Espléndida construción. La combinación del piano con la orquesta está hecha con elegancia. El andante es simple, claro, inmóvil, así como el escherzo es de expresivo y luminoso. Hay una oposición marcada entre el andante calmado y de natural poesía y del primer movimiento con el tiempo final, donde se desarrollan los temas con un extraordinario brillo que encuadra la obra en un marco interesante de construcción.

La interpretación del piano por su propio autor fué el vivo reflejo de su personalidad elegre, viva, llena de gracia, aunque siempre con seriedad mesurada y reflexiva. (Expresa en resumen estas ideas Francois Valery).

Lennox Berkeley.—«Ditirambo e himno». Concierto en el «Cercle Interalie» dirigido por Nadia Boulanger.

Esta obra está animada de una gran dinámica que la impulsa hasta el final, sin monotonía alguna; pues Berkeley sabe variar y matizar el ritmo, así como sabe combinar las sonoridades.

El autor poniendo en oposición diversos grupos de la orquesta, les une el piano simplemente en medio de un conjunto complejo, resultando de esto, curiosos y nuevos efectos con la dicción clara y neta del coro, que está dispuesto en forma larga y casi aérea.

Estos detalles que pueden distraer al auditor no alteran, sin embargo la gran simplicidad, la coherencia extrema de la estructura y del conjunto. La sencillez majestuosa es el elemento distintivo de este autor, que va derecho el fin, porque conoce y sabe usar de sus medios (nos dice así la crítica).

Luigi Dallapiccola. Concierto de la Serenade, «Música para 3 pianos», «Himnos».—La crítica señala con agradecimientos a la «Serenade» el haber dado a conocer esta obra excepcional de espléndido material sonoro y temático, acento, forma de conjunto y más aun, hasta la forma de escoger los cambios, todo está regido en ella por una rara y grande unidad y acertada armonización. Los pianos tratados por Dallapiccolla son sencillos, pocas notas que bien podrían fundirse en uno, más él, los ha distribuído así haciendo lujo de sonoridades que semejan campanas, cencerros, sonoridades profundas y neutras; ricas en contrapunto, y polifonia que parece ronda de carillones. El carácter expresivo de estos «Himnos» nos parecen aguas fuertes, llenas de contrastes musicales, donde se mezclan acentos clásicos con góticos y en una forma bien italiana.

ASOCIACIÓN DE CONCIERTOS DE LA REVUE MUSICAL.—*Jean Evrard,* dirigiendo su conjunto femenino de 25 arcos, se presentó este año, en ejecuciones de primer orden. Toman parte en estos conciertos las solistas Mlle. d'Ambrosio, joven virtuosa del violoncello, de gran talento y sensibilidad que interpretó con emoción, fuerza y gracia única. el Andante del III Concierto para violoncello de Ph. Emmanuel Bach.

M. Guenod cantó deliciosamente 5 lieder de Schubert acompañados al piano, por el Director François Lange, gran artista que no se siente deshonrado, de una labor que hace con perfección y que es para sensibilidades y técnicas especiales, y que por lo general, es rechazada por los ejecutantes de fuste sin la menor razón.

M. Guenod interpretó con gran éxito las 6 poesías de Jean Cocteau finamente puestas en música por Arthur Honegger. La orquesta ejecutó con ritmo y elegancia «Seis danzas de Claude Gervaise», «Fugas de Juan Sebastián Bach», un hermoso «Concierto de Vivaldi» y, por fin, la «Sinfonieta de Albert Roussel».

M. L. Achron.—Famoso profesor de piano, conocido en New York y Londres dió un recital de piano en la Salle Gaveau.

Demostró sólida técnica, sentido dramático y brío para salvar dificultades.

Gregoire Gourevitch.—Un gran romántico discreto, siempre vibrante musical.

Vlado Perlemuter.—Dió un espléndido recital Ravel, que lo clasificó una vez más entre los grandes pianistas actuales. Maestro en el teclado y el pensamiento, refinamiento, perfección, ritmo. Gran triunfo.

S. Rachmaninow.—Dice Aug. de Radwan en el Monde Musical: «Hay pocos virtuosos que me desorientan hasta tal punto como M. Rachmaninow, aunque estoy obligado a inclinarme ante la ciencia musical, admiro sinceramente algunas páginas inspiradas que le debe la música, reconozco su magnífica técnica de dedaje. No sé por qué en sus conciertos me siento oscilante tan luego arriba como abajo y me pregunto: ¿Cómo un ejecutante de su valor puede tocar en ese tiempo la fuga de órgano en Sol menor de

Bach? Comienza presto, el prestissimo del fin, no deja ni siquiera reconocer el tema de la fuga y la Polonesa en Do menor de Chopin, con un rubato, realmente incomprensible. El Rondo en Mi bemol maravilloso en técnica de dedaje, pero en una exagerada ligereza».

(Este crítico cita además con grandes alabanzas otras interpretaciones de Rachmaninow; hemos reproducido sólo las tachas por parecernos de interés).

M. Darius Milhaud Jacques Fevrier.—Este director de orquesta francés dió una interpretación concienzuda al excelente concierto de Milhaud, partitura poética, sólida, rica, fuerte, una de las grandes obras sinfónicas de este gran músico.

Guy Ropartz «Ghasse du prince Arthur».—Fué dirigida por su propio autor; el público francés pudo apreciar en los Conciertos Colonne la ejecución de esta obra grande, entre todas auténtica y que es una promesa futura de gloria.

Concierto Pouchkine.—La Orquesta Sinfónica de París realizó con Serge Lifar un concierto a base de las obras musicales inspiradas por este literato famoso.

Boris Godounow de Moussorgski.—Tsar Saltan de Rimsky Korsakoff.—Eugene Oneguin.—La dame de Pique de Tchaikowsky.—De todos ellos dice la la crítica, el que ha expresado mejor la ideología del autor en letras ha sido Moussorgsky quedando muy atrás los demás.

En el Coc-d'Or y Tsar Saltan, Rimsky si bien hace resaltar el carácter popular con proezas instrumentales en forma de prestidigitador, hay sinembargo, pobreza y desvalorización de la psicología de los personajes.

Glinka, con su forma musical cuadrada y rítmica, enfoca mejor los seres en su tierra con su sencillez poblana; no como Tchaikowsky, que los encierra en un salón burgués sofocante, donde no pueden vivir los frutos sabrosos de los personajes de Pouchkine con esa hojarasca de crema y azúcar de confitero. M. Lifar, dice también el cronista, a pesar de su talento indiscutible en «L'Apres Midi d'un Faune», de Debussy mezcló demasiado gesto y gimnasia en su interpretación, olvidando la lógica, el ensueño de los poemas y cuentos de Pouchkine.

(Notas sacadas de opiniones de Tristán Klingsor, Monde Musical.)

Coro de la Catedral Rusa.—Estos coros abandonando su plan primitivo se han acercado al género de café-concert.

Interpretan a menudo transcripciones absurdas de estudios de Chopin, de preludios de Bach, meditaciones de Gounod, Rimsky-Korsakoff, mal transcritos, no son programas para el dominio de una sociedad coral espiritual.

George Schumann y su coro de la Sing-Academie.—Este conjunto fué grandemente celebrado en la semana de Pascua con las «Pasiones», de Bach y con la colaboración de espléndidas solistas, como Mmes. Merz-Turner.

RADIO DIFUSION

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en su labor de difusión artística, amplió este año su obra de Radio Difusión, transmitiendo tres conciertos semanales:

Sábados (de 10 a 11 1/2 P. M.)—Radio Chilena.—Curso Histórico Musical que comenzó el 1.º de abril con los siguientes programas: – Monodia – Música primitiva – Música oriental – Monodia cristiana, – siglo XI al XIV – Música cristiana oriental–Arte popular–Teatro Medioeval –Contrapunto – Edad Media Española – Música Arabe – Renacimiento – Polifonistas Alemanes, siglo XVI – Polifonistas Españoles, Italianos, Flamencos, Franceses – Diferentes formas de música – Edad de oro en España, siglo XVI – Instrumentos nuevos – Música religiosa – Música para órganos, Italia – La Reforma, corales – Arte popular en Alemania, siglo XVI – Danzas – Madrigales – Instrumentación del siglo XVI.

Todos estos puntos han sido tratados con sus derivados e ilustrados para los radioescuchas con espléndidas grabaciones de la Discoteca histórica.

Los domingos (de 2 a 4 1/2 P.M.)– Radio "Diario Ilustrado", onda larga en cadena con (onda corta para el extranjero) transmite Conciertos Populares; en estos conciertos por lo general se han programado obras grandes como: Operas completas de Wagner, Operas de Mozart, Debussy, Feleas y Milisande – Ravel, Hora española – Misa en Si menor de Juan S. Bach – Gran Misa de Beethoven – Novena Sinfonía de Beethoven. Programas de preferencia de obras para canto y grandes orquestas.

Los miércoles de (10 a 11 1/2 P.M. onda corta).—Transmite la Facultad sus «Conciertos para toda América». Obras completas de diferentes autores, género cámara, sinfónca, solístico, óperas, oratorios, etc.

Todos los conciertos de la Facultad de Bellas Artes van precedidos de notas biográficas sobre el autor,

pequeño análisis musical de la obra que se irradia y además un noticiario artístico de crónicas de Bellas Artes

La Facultad ha podido realizar esta obra de difusión artística por radio, debido también a la comprensión que han demostrado a ella las diferentes estaciones de radio en que estos conciertos se realizan.

AMIGOS DEL ARTE.—CONCIERTOS CON EJECUTANTES POR «RADIO PACÍFICO» ONDA LARGA EN CADENA CON «RADIO SERVICE» ONDA CORTA.

Los domingos a las 10 P. M. esta sociedad transmite por radio, espléndidos conciertos con los mejores ejecutantes chilenos, programando siempre un autor nacional y comentando la personalidad del autor a la vez que el análisis de sus obras en general. También el comentarista de los Amigos del Arte trata en cada uno de estas trasmisiones un punto de interés nacional con el nombre del «Momento Artístico».

Han tomado parte en estos conciertos las distinguidas pianistas Julia Searle e Inés Santander con un concierto a dos pianos de obras de Mozart, Falla y Pedro Humberto Allende.

El Cuarteto vocal polifónico interpretó otro día, coros polifónicos de Debussy, Ravel, Costeley, Joaquín Després y hermosos corales de nuestro compatriota Alfonso Letelier.

Inés Lobos, distinguida cellista de la Orquesta Sinfónica ejecutó un interesante programa de Negros spirituals.

Judith Aldunate, inteligente maestra de Conservatorio Nacional de Música y sus alumnas más distinguidas desarrollaron un hermoso programa a dos pianos con la Suite de Pedro Humberto Allende. Además Inés Aguilera y Luis Chaves ejecutaron la Suite Francesa de Bach.

Marta Petit y Lila Cerda dieron un irreprochable concierto de Lied.

Arabella Plaza, talentosa pianista, ejecutó al piano trozos infantiles de René Amengual y Pórtico de Samuel Negrete.

Herminia Raccagni y Víctor Tevah, grandes virtuosos nacionales, ejecutaron la Sonata (inédita) para violín y piano de Domingo Santa Cruz y Herminia Raccagni tocó también al piano, Miscelánéas de Bisquertt y Otoñales de Leng.

El Sr. Eduardo Lira Espejo, en cada una de estas transmisiones de conciertos ha comentado con gran acierto el momento artístico nacional, tratando así los siguientes puntos: La Sociedad Amigos del Arte y su fondo de ayuda y estímulo al artista y estudiante de arte necesitado. – La crítica en Chile. – La Asociación de Conciertos Sinfónicos y Armando Cavajal. – La música religiosa en las iglesias de Chile – Historia del Lied. – Los libros de Arte, comentarios literarios artístico de obras de interés general. – El nuevo departamento de informaciones artísticas de los Amigos del Arte. – La personalidad de Pedro Humberto Allende y su obra. – Alfonso Letelier, joven valor musical Chileno. – René Amergual, compositor de la nueva generación. – Domingo Santa Cruz, músico. – Próspero Bisquertt y Alfonso Leng, dos artistas chilenos.

Estos han sido los programas de los Amigos del Arte y los puntos de los interesantes comentarios del señor Lira Espejo.

DISCOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

La Facultad de Bellas Artes en un mayor anhelo de difusión artística, ha puesto desde el 1.º de julio su discoteca a disposición del profesorado y alumnado de las escuelas de arte; como también del público que pueda interesarse por conocer obras especiales de valor histórico, musical o de grandes autores.

Para esto se han programado las obras por orden cronológico para ilustraciones históricas, por autores para informaciones en general, por ejecutantes por género musical y en diferentes formas para especialistas.

Los interesados pueden pedir hora de audición privada a Huérfanos 1373, Facultad de Bellas Artes y al teléfono 62463. Secretaría de Difusión Artística, todos los días, antes de las 12.

Las horas de funcionamiento de la Discoteca son Lunes, Martes, Jueves y Viernes de $4\frac{1}{2}$ a $6\frac{1}{2}$.

LA DISCOTECARIA.

* * *

NOTA.—Se ha reservado para el próximo número la reseña sobre una interesante exposición presentada por la Escuela de Bellas Artes.

REVISTA DE ARTE



Oleo por Laura Rodig

Año III N.o 15

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

AÑO III • 1937 • NÚM. 15

ENSAYO PARA UNA RESEÑA DE LA HISTORIA DEL AFFICHE EN CHILE

SU IMPORTANCIA Y SU PROGRESO

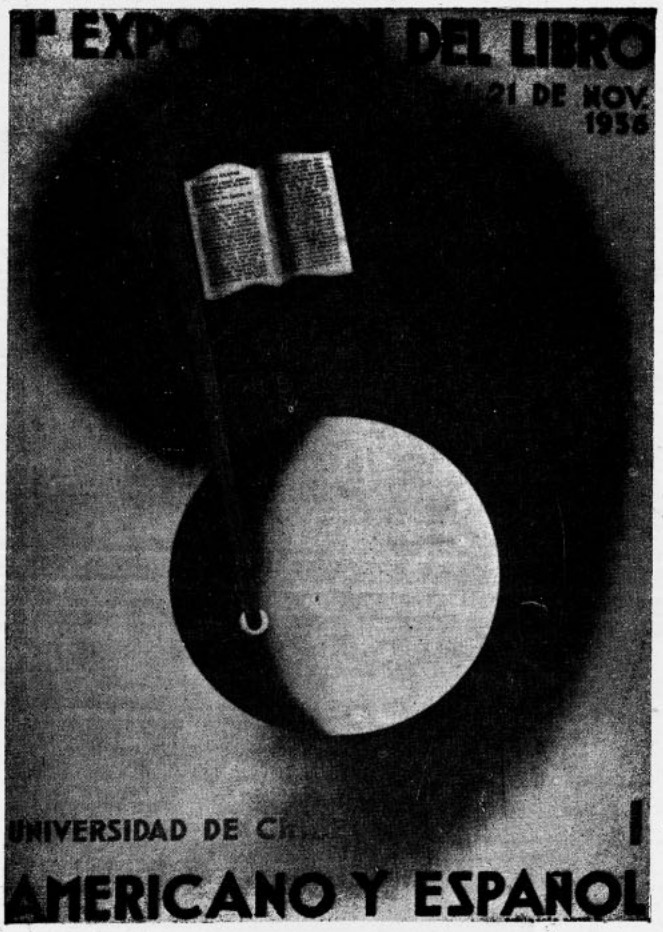
SOLO hace muy pocos años que la vida del affiche en nuestro medio se viene intensificando día a día. Anteriormente era un acontecimiento la aparición del affiche original nuestro; en general el comercio se contentaba con copiar la propaganda extranjera y no era extraño que junto con los productos importara también la publicidad gráfica.

Zig-Zag fué uno de los primeros que utilizó el cartel mural, anunciando la aparición de su primer número con un affiche editado en sus propios talleres y profusamente divulgado por todo el país, y que representaba una belleza de la época.

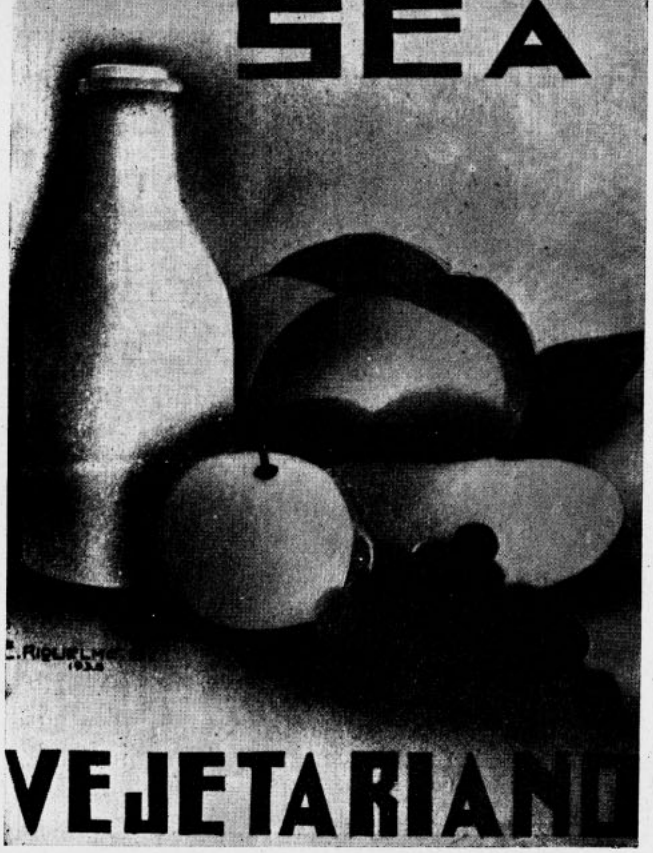
Posteriormente cabe a nuestros estudiantes el haber iniciado la simpática costumbre de hacer concursos públicos de affiches cada año, en celebración de la primavera.

Este concurso anual no interrumpido desde la creación de dichas fiestas, era en un tiempo un acontecimiento entre los aficionados al affiche.

Aficionados únicamente, pues la anémica vida del affiche de entonces hacía imposible la especialización y eran casi todos artistas jóvenes de ese tiempo, pintores y escultores, los que tomaban parte en dichos torneos. Los estudiantes eran generosos, y la moneda alta, exactamente lo contrario de hoy en día, en que con raras excepciones y a pesar de mayor competencia se hacen concursos públicos con premios mediocres y condiciones arbitrarias.



Affiche de Arturo Adriasola premiado en la última exposición del libro



Affiche de Eusebio Riquelme
Curso Nocturno, Escuela de Artes Aplicadas.

Entre los artistas y decoradores que indicaron modernos rumbos publicitarios debemos recordar a Georges Sauré, que en las vitrinas de la Cía. Chilena de Electricidad durante algún tiempo regocijó a los santiaguinos con sus creaciones llenas de imaginación y humorismo.

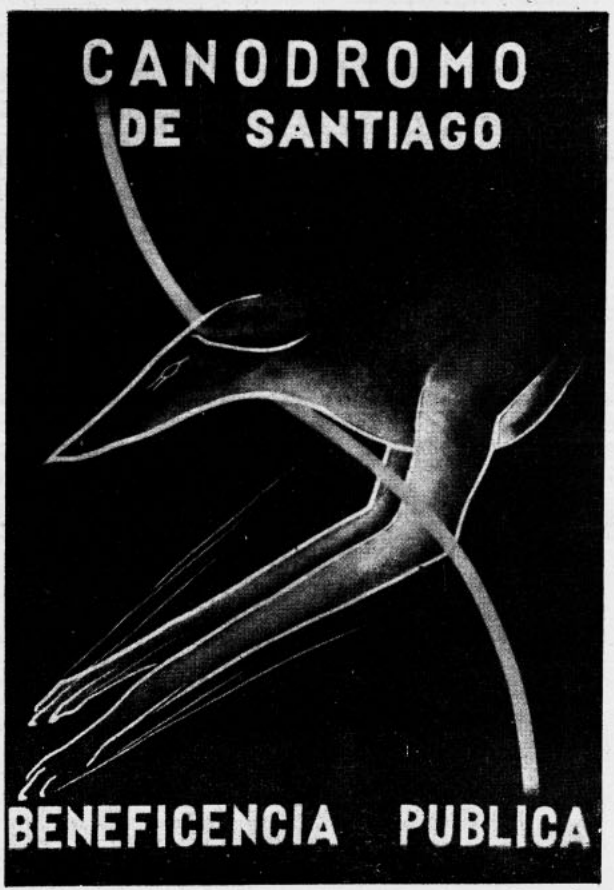
La enseñanza del affiche se inició en Chile en 1928 en la Escuela de Bellas Artes con un curso de pocos meses de duración. Entre los artistas que el Gobierno envió al año siguiente a estudiar a Europa, fué un grupo a especializarse en el affiche. Estos artistas volvieron algún tiempo después trayéndonos nuevas versiones y posibilidades publicitarias.

En 1931 la Universidad de Chile volvió a dar al affiche la importancia que le corresponde, creando un curso de affiches en la Es-

La firma de Isaías se vió durante varios años repetida en los affiches primaverales de los estudiantes, dando una nota desconocida de frescura y novedad en el ambiente.

El ejemplo de los estudiantes fué imitado por otros, en vista de los buenos resultados obtenidos, y los concursos desde entonces se han venido haciendo más frecuentes, y así hemos visto exposiciones de affiches nacionales para colectas públicas, congresos, ferias, turismo, Cajas de Previsión, etc. Y al hacerse más intensa esta actividad gráfica hubo artistas que se especializaron en ella y formaron talleres de propaganda con éxito. Actualmente funcionan en Santiago numerosos talleres de publicidad, algunos de ellos muy bien encaminados en el sentido artístico y comercial.

Affiche de Arturo Troncoso
Curso Nocturno de la Escuela de Artes Aplicadas



cuela de Artes Aplicadas. Este curso forma parte de los talleres de Artes Gráficas y funciona hasta este momento. Un grupo de affichistas egresados de esta Escuela ha venido a sumarse a los ya consagrados, y su actividad hace año tras año de mayor interés y más disputados los concursos públicos de affiches, donde se pueden ir aquilatando por comparación con los años anteriores un sensible adelanto en la calidad del total de los trabajos.

Entre los nombres de más prestigio en el ambiente, debemos señalar a Camilo Mori, artista que conoce a fondo su oficio y a quien debemos una serie de affiches de gran visibilidad y buen gusto.

Entre los nuevos, un recuerdo al malogrado Nicolás Martínez, muchacho de talento y empuje, que logró formar con su propio esfuerzo un serio taller de propaganda, el simpático Kent muerto en plena juventud.



Affiche de Carlos Sagredo
Curso Nocturno de la Escuela de Artes Aplicadas

Affiche de Derfilia Cárdenas
Curso Nocturno de la Eseuela de Arces Aplicadas



El curso de affiches de la Escuela dc Artes Aplicadas cuenta con un numeroso alumnado a pesar de lo precario de su instalación, que limita muchas posibilidades.

Este interés es buen augurio en un país en que recién se está comprendiendo que no se puede prescindir de un serio estudio de arte, en técnicas que hasta hace poco se consideraban de segundo orden en nuestro tardío ambiente, y que en realidad marcan una época en la vida actual.

El affiche ocupa un lugar preferente en la propaganda moderna, y ha llegado a identificarse en tal forma en la vida de la ciudad, que hoy sería para nosotros algo extraordinario vernos privados de toda esa vida bullan-



Affiche de Eusebio Riquelme

guera que desde los muros nos acompaña, de todos esos llamados de alegres colores que acaparan nuestra atención, nos distraen a pesar nuestro y se pegan nuestras retinas.

Una ciudad sin «gritos pegados en los muros» sería hoy en día casi una ciudad silenciosa, a pesar de los miles de ruidos mecánicos que nos aturden sin que les escuchemos. ¿Puede compararse el ruido que produce una bocina de auto a un grito humano? y es eso, un grito humano el del affichista desconocido que creó y puso alma y personalidad en su llamado, que gobierna nuestra imaginación, nos convence e impresiona.

Algunos países han dado demasiada importancia a la propaganda por medios mecánicos; esta propaganda a pesar de su perfección y visibilidad ha perdido por su misma standarización su mayor atractivo para el público, esto es la diferenciación, y todo el calor humano que se desprende de toda creación individual.

Las artes publicitarias van tomando en Europa tal auge, que sería necesario de muchas páginas para llegar a esbozar una pequeña reseña de su desarrollo.

En la última exposición internacional de Bruselas, dos países han llamado poderosamente la atención, demostrando en que forma un medio mecánico como el foto-montaje puede ser utilizado en forma absolutamente diferencial.

Italia y Dinamarca han dado una nota de alto valor artístico y publicitario.

La primera con sus pabellones en que el foto-montaje a gran escala se mezclaba en impresionante forma con las más modernas y sugestivas manifestaciones del affiche. La segunda, Dinamarca, llevando al público a una comprensión inmediata del tema, materializando en fáciles símbolos todos los elementos de propaganda. Una y otra han logrado ampliamente sus fines. Publicidad comprensible a la masa y gran arte.

Francia así lo ha comprendido dedicando a las artes publicitarias un magnífico pabellón en la actual Exposición de Arte y Técnica.

En este momento en Europa, están las artes publicitarias íntimamente ligadas al ambiente, mezcladas a los grandes y pequeños incidentes, en la industria y en la guerra, en la moral y en la política.

El affiche, el más múltiple y que va más directamente al corazón del público, es el preferido de las multitudes.

Ana Cortés Jullian

Prof. de Affiche de la Escuela de Artes Aplicadas

ESQUEMA PSICOGENETICO DEL FENOMENO ARTISTICO

TRES principales hipótesis se han planteado acerca de las causas u orígenes posibles del fenómeno artístico: la del don o gracia, la de la katarsis o purga eliminatoria, y la de la compensación.

La primera está más allá de toda estimación científica. De suyo una huída de la realidad, atribuye al hecho excepcional o todavía inexplicable, condición de milagro y lo pone, por lo tanto, fuera de todo alcance discriminativo. Nos dispensamos, pues, de toda especulación sobre el elegido, sobre el tocado por la gracia del Olimpo, sin que dejemos, por otra parte, de explicarnos, que esos epítetos son a veces vanas florescencias sin raíz ni contacto en ningún valor fundamental.

Vamos solamente a considerar el fenómeno artístico como un modo—especialísimo, si se quiere—del funcionalismo vital del hombre, a cuya verificación concurre, unificada por el sistema nervioso, toda la persona en su significado de complejo biopsicológico. Como toda manifestación de la vida, el proceso creador no escapa al determinismo del tipo estructural, es un aspecto de su trabajo o funcionamiento; es lo que caracteriza y subordina todas las demás funciones a su predominio, infundiéndoles ineludible obediencia a su ritmo. Humores, pálpitos, pasión y pensamiento se acomodan para servir esta forma especial de trabajo; se funden, mezclan y afinan de tal modo que forman atmósfera propicia a la criatura venidera y en ella se unifican y cuajan vitalmente en una última expresión. Esto quiere decir que, como toda expresión del hombre, la obra de arte empieza y se genera en las vísceras y trae consigo sus pálpitos y acentos entrañables hacia el espacio formal. No hay fuerza de vida en la obra de la mera inteligencia; solamente supervive al hombre la que expresa mejor el dramatismo genético de su expresión. En otros términos, la obra es tanto más viva—cabe decir verídica—cuanto más hombre contenga, y éste es tanto más inmortal, si así podemos espresarlo, cuanto más humanidad sea capaz de encarnar y vivir en su estructura. O sea, todo el hombre, en su vida orgánica y espiritual, está igualmente accionado por el instinto de conservación cuya finalidad, en esencia, es luchar contra el no-ser, contra la muerte, tanto en su sentido formal, como en el subjetivo. Así, pues, podríase decir que el instinto de conservación es el núcleo vital del hombre y lo mueve en dos direcciones opuestas, captativa o centrípeta la una, centrífuga o sacrificial la otra, cerrándose así en el corazón humano el círculo infinito del eterno retorno, la díastole y sístole del Cosmos. La captativa funciona en relación a subsistencia (subexistencia) y su objeto es el alimento; la sacrificial funciona en relación a super-existencia, a sobrevivir en el hijo, o en la creación. La primera sujeta al hombre en el espacio; la segunda, lo prolonga en el tiempo, librándolo del no-ser. La captativa es anterior a la sacrificial y tiene su sistema de acción en el aparato digestivo; la sacrificial es secundaria a la captativa, está embriológica y fundamentalmente moldeada en ésta, pero empieza con el sexo; sus órganos de función son los genitales y por lo tanto es el eje

vital de toda creación, biológica o psicológica, subjetiva o formal del hijo, la obra o el poema.

Hambre acusa, por otra parte incompletud, necesidad de algo que nos falta, que está fuera de nosotros mismos y que a la vez es parte vital nuestra. Hambre es sentimiento, claro o confuso, de sentirnos descabalados de algo, y por tanto de sentirnos con derecho y necesidad de eso que nos falta. De este sentimiento de incompletud deriva el afán de ese algo que nos satisfaga y aquiete el hambre. Este afán, en busca de alimento o de sexo, cumple una función de crecimiento, en el individuo; de reproducción, en la especie. Su objeto es tangible, determinado y su posesión está dentro de las leyes naturales. Pero el hambre de perduración, de gloria, de eternidad, que roe la entraña en cuanto a expresión espiritual, no tiene objeto definido ni puerto preciso en el mapa de la algofilia. Por eso en este plano de la acción humana, todo cobra carácter de aventura, de ensayo y nunca se llega a la satisfacción de lo hecho, de lo conseguido, como cuando se satisfacen necesidades corporales y exactamente biológicas.

Este algo que biológicamente satisface al macho en la hembra, al creador lo desplaza en busca de la entraña cósmica; pero en ambos casos, en estos dos grados de la gama de la algofilia, el hombre se busca, en esencia, a sí mismo en lo que le falta para completarse.

Cuando el afán de lo mejor se dirije a lo posible, el trabajo que significa alcanzar el objeto, de sí mismo dimana placer porque en el procedimiento se va gustando, digámoslo así, por anticipado el logro, o fisiológicamente, porque el trabajo va liberando energía en sus propios movimientos. Esta noción de esfuerzo útil dimanante del camino hacia el objeto posible, confiere conciencia de capacidad, y resuelve, por lo tanto, el sentimiento de incompletud—de mutilación, de inferioridad—positivamente. Se diría que este trabajo que lleva a logros y provechos efectivos tonifica y abre apetencias hacia objetos o alimentos cada vez mejores que, asimilados, van a mejorar la calidad protoplasmática y su función expresiva. Por lo demás, aumenta la conciencia de poder, la seguridad de sí mismo, cuando el hombre se constata capaz de captaciones cada vez más lejanas y difíciles que le habrían sido imposibles ayer, pero que ya presentía vecinas a entregárseles. De este modo, el individuo crece biológica y psíquicamente, gracias al hambre, al sentimiento de incompletud; y el vencimiento y superación de las resistencias para el logro del objeto, le dan la noción de ser progresivamente—sin saltarse ni un grado o etapa—cada vez más él mismo: el de ayer fundido y mejorado en el de hoy, y éste abocado ya al mejoramiento de mañana. Un sentimiento de unidad forma en tal caso columna vertebral a la entelequia vital del individuo, y su arbolillo nervioso no termina entonces con sus últimas sensibilidades, sino que se entrecruzan éstas con las del paisaje, despertando el sentimiento de unión del hombre con la multitud de que es órgano funcional.

Cuando el objeto se ubica más allá de las posibilidades—objeto tabú o prohibido—la búsqueda cobra carácter dramático y torturante. La líbido—el deseo, el afán, el anhelo—evita el objeto; no lo halla, no lo siente sino como algo indefinido que sin dejarse ver, ni sentir claramente, hace del hombre un Ulises náufrago o extraviado en el canto oceánico de la sirena. Nunca se halla en tal caso la satisfacción neta y cabal propia de la im-

completud orgánica después de comer o copular. El hambre se refiere ahora a eternidad, a perduración, y se siente no sólo con la carne sino con todo el ser. Fundamentalmente genésica, esta hambre está signada por el dramatismo del sexo en cualquiera de los planos o modos de su expresión. Insatisfacción que agudiza el deseo hasta convertirlo en ansia, inconformidad que se convierte en desesperación suicida, o bien despierta el afán de ser otro, el que sea capaz de conseguir el gozo del objeto en otro plano, en otro clima o paisaje que éste de la realidad en que nada se ha amado ni poseído sino a medias. El afán de ser otro acusa necesidad de muerte de lo que somos. No significa una impotencia sino una rebeldía contra lo imposible y una obstinación en realizar o encontrar ese algo que se nos escapa, a veces al tocarlo. Esta fuerza, esta líbido replegada, primeramente sobre el propio yo, después de ser rechazada por el objeto tabú salta como un resorte de trampolín y lanza al hombre a la otra orilla de sí mismo—y de los demás—ubicándolo en la zona de los semidioses, ensayistas de nuevos mundos que crean para su propia supervivencia. A este lado se queda el que tiene un factor común de apetencias y deseos con los demás hombres, pero cuyas capacidades de satisfacción están perturbadas, debilitadas por el desdoblamiento, por el otro, que ha arrastrado consigo la mayor parte del raudal energético. O sea, el otro representa la mayor parte del ser, el que gasta una líbido común en su modo especialísimo de trabajo y gozo, inhibiendo al resto del hombre para su dinámica de adaptación y luchas sociales. No hay, como se ve, en este fenómeno de desdoblamiento, una reabsorción de una personalidad por la otra, de modo que produzca una tercera que participe de las condiciones de ambas, y satisfaga comunes necesidades y anhelos. Igual que en el proceso de la determinación del sexo, una gónada prima sobre la otra, sin desaparecer la sometida, sino que conservándose latente, el otro, en el fenómeno psicogenético del artista, prima sobre el hombre, con la diferencia trágica, que no anestesia en éste las hambres orgánicas, ni resuelve las encontradas corrientes de la instintividad, en torno al alimento, ni le allana las dificultades en cuanto a la adaptación social. En este sentido el artista no sublima al hombre que lo encarna sino que es su opuesto, su antinomia.

* * *

Todo lo anteriormente expresado acusa, indudablemente, una incompletud, una incapacidad fundamental para fundir en una sola entidad viviente al hombre y su otro. El hambre de este último capta elementos venidos de la almendra misma de la fruta cósmica. No finca en las pulpas inmediatamente alimenticias, sino en el carozo en que están contenidos y sintetizados los avatares de toda una época vital. La instintividad del artista halla un sentido a los elementos de su captación y de este modo, para él cobran valor de datos, de mensajes de lo desconocido. Este sería el modo de metabolismo o tranformación de tales captaciones verificadas por el otro. Mientras el artista vive, se alimenta y trabaja, con estos datos, en la creación de sus mundos, aumenta la desnutrición, el descabalamiento y abandono del hombre biológico acentuando en él su sentimiento de incompletud, su complejo de mutilación o inferioridad. Esta deficiencia explica las teorías de la katarsis y la compensación,

como procesos de defensa y equilibrio en la economía del hombre creador.

Biológicamente hablando, son los procesos de desasimilación los que dan la medida o dato de nuestro funcionalismo. Son los productos últimos del trabajo orgánico, los que acusan el modo o calidad de la intimidad biológica, sus ritmos y posibilidades. Hay una alegría biológica exactamente correspondiente a una justeza de las funciones del intimismo visceral. Hay una satisfacción netamente orgánica, una seguridad profundamente somática, entrañable, determinada por la conciencia profunda de la función exacta y justa, del perfecto equilibrio o regulación de relaciones entre los diversos sistemas del todo. Hay una hambre orgánica que nos regocija por anticipado cuando percibimos nuestra capacidad digestiva ante el plato que humea en nuestra presencia. No siente lo mismo el dispéptico que en tal caso sufre, antes que sentirse incitado a la captación gozosa del manjar que se le brinda. En el plano de la Psique, las acciones, las obras y los hechos humanos son los productos últimos que acusan nuestro estilo o modo de ser, o mejor dicho de nuestro íntimo hacer. Productos de complejas elaboraciones a las que no son ajenos, como ya lo hemos dicho, los procesos propiamente biológicos; similares a las del metabolismo nutritivo, por una parte, fuertemente enraizados en la entraña genésica, por la otra, las elaboraciones psíquicas, los hechos y obras del espíritu humano, en su condición de expresión última, de fenómenos externos y tangibles o formales, acusan diversos modos de hacer, son datos y señeros del intimismo creador. Sirven, por lo tanto, como punto de partida en el remontaje del tiempo psíquico, para la búsqueda de las causas u orígenes, sobre todo, cuando éstas motivan una expresión excepcional o morbosa. Así, pues, lo que del hombre sale—se expresa, se extravierte o libera—no solamente es residuo; sino que es un dato que hace posible la investigación y valorización de los íntimos procesos de la vida; es una parte de la elaboración misma y como tal, además de dato es una síntesis del todo.

Ahora bien, si la obra de arte es un producto de katarsis, o más claramente el cuajo último de una función purgativa o liberadora, ello indica que es el producto, puesto afuera, en el espacio de la expresión formal, de algo excesivo, de algo que es imposible para las capacidades de asimilación y por lo tanto estorbo para el libre funcionalismo del individuo. ¿Será esto lo que se intuye al decir que la obra de arte es producto de una plenitud? Por lo demás, este modo de considerar y plantear el problema de la productividad artística, confiere a la obra condición de producto residual, y, por consiguiente, de dato que sirve para informarnos del respectivo proceso de elaboración. Desde este punto de vista, el problema cobra carácter muy interesante, y más que interesante, curioso. El residuo, en su calidad de tal, es siempre un elemento inferior a la función de que procede, como lo es, por ejemplo, la escoria, en la fundición de los metales. La acción, el proceso mismo, por lo demás, es siempre un fenómeno actual, mientras que el residuo, la elaboración correspondientes expresan tiempo detenido, vida cuajada, última expresión que por su carácter residual, resulta tóxica o extraña al propio organismo que la generó. Ahora, si la obra de arte, producto de la katarsis, significa algo inadmisible e inasimilable—que no puede fundirse en el protoplasma vital—que perturba al individuo, mientras permanece en él y lo alivia cuando

lo evacua o abandona; resulta de aquí el hecho paradojal de ser el hombre inferior a su residuo, ya que éste, la obra de arte, es una elaboración superior, excepcional, verificada con elementos cósmicos, que no fué capaz el hombre, de fundir y asimilar a su propia personalidad biopsicológica.

Por lo demás, la obra de arte acusa una función, pero no es la función misma; acusa un proceso vital plasmático o formativo, pero no es el proceso mismo sino su producto, su resultado, además que su dato, su símbolo representativo. Como producto katártico, la obra de arte no sería un hecho, una acción, un proceso vital, sino la ceniza, la escoria, el residuo de dichos procesos. Sería la elaboración sobrada de un trabajo vital y, por lo tanto, no sería un motivo de supervivencia o perduración, porque los residuos —katárticos o no— no continúan al hombre, sino que son sus datos cadavéricos.

La teoría de la katarsis que encuadra el proceso de la gestación artística en el de los fenómenos digestivos, no cumple sino en parte con la explicación de su génesis. Enuncia apenas algo de ésta, cuya constelación o complejo original debemos buscar en las honduras de la Psique infantil. Consideremos ahora, que la más profunda e íntima noción de producir se genera en referencia a materias fecales, residuales y elaboradas, y como es natural suponer, la noción de que esos residuos son cosa inútil, sucia y dañina, por sobrada, es muy posterior al simple sentimiento de productividad, puesto que esos conceptos son formados por la educación. A pesar de ésta, muchas vivencias primarias siguen influyendo como tales las concepciones y más que los conceptos, los sentimientos del individuo, a pesar del convencionalismo estructurado por la educación. La investigación psicogenética tiene, a este respecto, el altísimo mérito de haber constatado un común intimismo vital, en el origen de los procesos biológicos y psíquicos, confiriendo así sentido de unidad indivisible a la expresión humana como proceso biopsicológico. Por lo demás, siendo lo visceral anterior a lo espacial, lo inconsciente á la conciencia, en lo actual está presente lo anterior, transformado a veces; en su condición primigenia, en otras ocasiones, como cosa aparte, donde supervive intacto el ancestro o el niño, dentro del hombre evolucionado y culto. Por otro lado, las teorías infantiles respecto al origen del individuo, dan también al hijo condición de producto y en este sentido lo asocian a productividad intestinal. Tanto esto es así que, en todas las investigaciones psicogenéticas verificadas al respecto, existe la noción de que el hijo se evacua por el ano, o bien que se abre el abdomen de la madre para extraerlo de los intestinos. Esta confusión que sin duda alguna arranca, en sus más remotos principios, del común origen embrionario de la ampolla rectal y los genitales, confiere al hijo calidad de producto de un mismo origen que el producto intestinal o fecal, estimando igual y confusamente producto residual que producto vital. No se hace, pues, en los comienzos del conocimiento, diferencia entre estas dos categorías de productos: el residual que no prolonga al individuo, sino que es un poco su cadáver, un dato de un proceso del cual no participa; y el hijo que es un hecho vital, resultante y prolongación de dos vidas fundidas y expresadas en una tercera. Debemos considerar ahora, para completar el juego asociativo, que la niña, en cuanto a su configuración sexual, se siente castrada y vive en la esperanza de que alguna vez ha de salirle el falo de que a ella se le ha privado. Mientras se produce el milagro adopta lo

que la psicoanálisis llama la conducta fálica, que es un equivalente simbólico y psicológico, un modo de portarse como un hombrecito que suple la necesidad del falo ausente. La niña se libra de esta condición fálica, cuando sabe que es inherente a su sexo la producción de un hijo, que como ya lo hemos dicho, se confunde en los comienzos del conocimiento con producto intestinal. Tenemos, pues, que en los principios de la vida hay una confusión de valores y nociones, cuyos distingos no se hacen sino en el transcurso del tiempo y gracias a la ayuda de la educación.

* * *

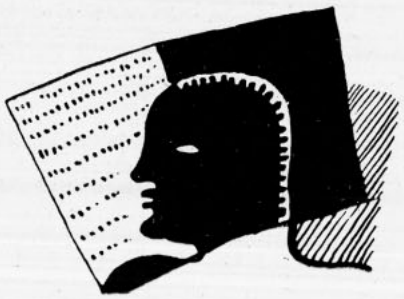
Ahora bien, si lo que sale del individuo es siempre un producto y significa por lo tanto un trabajo, una elaboración, se le considere en el sentido residual o de reproducción—intestinal o genésico—resulta ingenuo atribuir a la obra de arte un origen diverso —celeste, ario u olímpico—que el de todo producto de la vida funcional. La inspiración creadora, como todos los ritmos de la exaltación o entusiasmo vital, está íntimamente accionada por las sexhormonas, es un encendimiento y hambre genésico, que no se siente sólo con los genitales, sino con todo el ser y que conduce a la posesión de la materia, ensayando en ella, fuera de naturaleza, el engendro de la forma, la expresión formal. Por su condición autística, de creación verificada sin participación del otro sexo, la obra de arte tiene algo de residual. No es sino una imitación de lo vivo esta transferencia del creador a su propia obra, su inutilidad sublime es un poco la exaltación de lo sobrado, de lo que no concurre positiva y efectivamente a la estructuración del individuo biológico, ni de la sociedad. El artista se muestra en su obra, pero no se da. Aristócrata por antonomasia, por plebeyo que sea su origen social, no entra en acción como elemento vital y efectivo de la masa. Puede ir con ella, pero siempre sobresaldrá como elemento distinto. Su condición de ser inconfundible no le permite silenciarse, confundirse, borrarse en el todo. Por una razón biológica paradojal—el artista es sujeto y objeto de su propio amor—esencialmente diverso, se aparta, se excluye, sin quererlo, se siente otro que los demás, y conviviendo una misma geografía es un exilado, un extraño, un rey mendigo en medio de la multitud.

Más allá de todo hecho humano destacado—el artístico lo es por excelencia—existen causas profundas y entrañables íntimamente fundidas y dimanantes de los ocultos manantiales de la vida. Detrás de todo mecanismo de primer plano, de las causas ambientales aparentes, juegan, como lo recuerda Hesnard («El sexo y el individuo») mecanismos más vitalmente esenciales que se consumen, en último análisis, en una especie de sufrimiento constitucional evolutivo y biológico del instinto, de profunda insaciabilidad, originario de la vida afectiva. Dice el mismo autor en la obra aludida: «El artista es un hombre cuyos instintos, y especialmente el instinto sexual, son de una cualidad nativa tal, que no son completamente realizables, completamente aplicables a la vida práctica: su elan no ha bastado para hacerlos viables hacia una vida integral, afectiva. Y esta condición, que sería en adelante un defecto, una inferioridad en la vida (lo es en realidad en algunos casos) llega a ser una superioridad cuando se acompaña de una potencia específica de creación fuera de lo real».

La satisfacción sexual incompleta es, para nosotros, el origen de la algofilia; y la

capacidad de crear fuera de la realidad, lo estimamos, a la vez que una huída, un proceso de compensación de la impotencia en el plano vital de la realidad. Katarsis que libra al artista de lo que produce, compensación que consuela, pero no cura, una deficiencia e incompletud, ambas teorías acusan, además de lo que por sí mismo significan, una mutilación, una instintividad truncada y desviada hacia un plano de realizaciones nunca satisfactorias, por escasas o excesivas, una huída sin fin de la hembra tabú, que todo artista lleva introyectada en sí mismo—endogamia, narcisismo—y cuyo fantasma se interpola en el camino de las realizaciones efectivas, dando origen al engendro maravilloso y paradójico. El instinto de conservación en su dirección sexual primaria es incestuoso, es fatalmente incestuoso. Para el hambre orgánica es posible y necesaria la posesión de la madre como alimento. Para el hambre de sexo la madre es el primer objeto, pero su posesión es tabú. El conflicto conduce al repliegue sobre sí mismo, a la mutilación simbólica, a la huída de la realidad, a la introyección o encarnación, en el propio ser, de la mujer prohibida. Este drama primigenio, no resuelto en la efectiva posesión del tabú, desplazado éste a equivalentes posibles, y cuando se tiene la potencia específica de crear fuera de lo real, hace del artista un Edipo, que con los ojos descuajados de las órbitas en simbólica mutilación autopunitiva, busca en su propia soledad erótica, la materia (materia-madre) en la cual obstinadamente ensaya el engendro del hijo sin madre, la creación autística que lo dispense de ser todo un hombre, convirtiéndolo en un semidiós.

Ramón Clares P.





LA ESCUELA DE CERAMICA DE MADRID

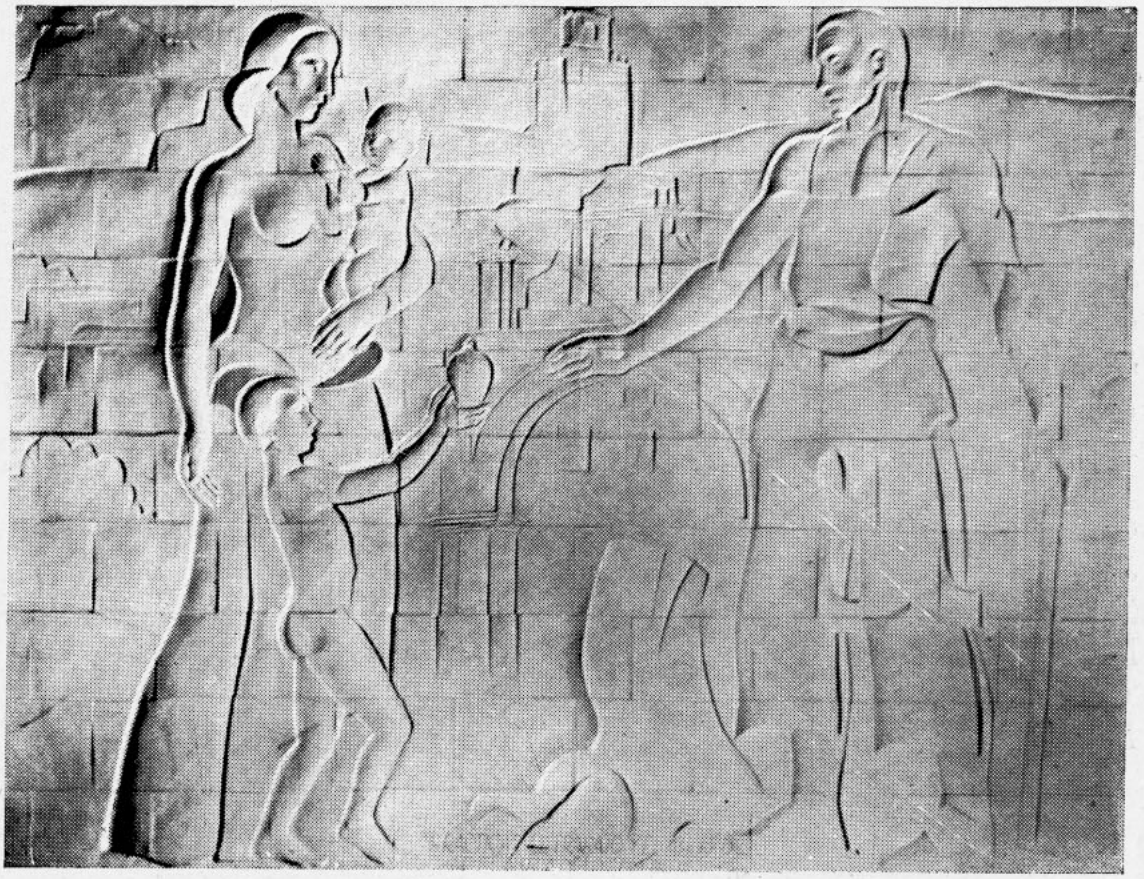
SU HISTORIA Y SUS FINALIDADES

EN el elegante paseo de Rosales, en Madrid, se encuentra instalado el edificio de la Escuela de Cerámica, una de las instituciones de mayor prestigio entre las obras industriales dependientes del Ministerio de Instrucción Pública. Fué creada en el curso del año 1911, por don Julio Burel, y su primer Director fué don Francisco Alcántara, conocido profesor de Historia del Arte en la Escuela Central de Artes y Oficios. Sus principios fueron modestos, y el Ministerio dedicó de su presupuesto la pequeña cantidad de 9,500 pesetas para su mantención. A iniciativa del entonces Secretario del Ayuntamiento de Madrid, don Francisco Ruano, se convirtió en Escuela de Cerámica, por decreto de don José Francos Rodríguez, entonces Alcalde de Madrid. El señor Francisco Alcántara comprendió desde el primer momento que la Escuela de Cerámica tenía que ser una verdadera Escuela de Bellas Artes, en su más puro y elevado sentir moderno, porque la cerámica con todas las perfecciones con que nos ofrece la historia es, principalmente, un procedimiento de decoración pictórica y escultórica. Ya en la época del rey Carlos III existía una fábrica de cerámica en el Buen Retiro, que adquirió bastante fama, gracias a la iniciativa de este progresista monarca, que trajo de Nápoles artistas y técnicos especializados en el decorado a fuego.

Se aceptó en la Escuela de Cerámica el riquísimo caudal de experiencias del arte clásico y aun del académico, pero se volvió en absoluto la espalda a los modelos y prácticas de la antigüedad, estudiándose la vida en su forma natural.

Se puso el mayor empeño en escoger a los alumnos y alumnas en las clases populares, que hubieran sobresalido por sus inclinaciones por el dibujo o la pintura, seleccionando un número determinado, conforme a las rentas disponibles para su instrucción, ya que estos cursos son completamente gratuitos. Para este objeto se crearon cursos de verano, siendo sus primeros ensayos en Arenas de San Pedro. Puede decirse que allí se formó la escuela. El paisaje es de los más ricos, variados y sorprendentes, y da lugar a hermosas creaciones de mucho ambiente típico. Aquí es fácil escoger tipos del pueblo medieval liberados de toda influencia extraña. Con estos adelantos, los alumnos se hallan capacitados para dominar la forma, pictórica y escultóricamente, y desde entonces empieza la serie de estudios que pueden calificarse de escrupulosos documentos de los más característicos de la vida española en paisajes, mo-

Cerámica de la Escuela de Cerámica de Madrid



Cerámica de la Escuela de Cerámica de Madrid

numentos, tipos regionales y costumbres, que constituyen el riquísimo museo de su archivo.

A este museo pertenecen las acuarelas de grandes y pequeñas dimensiones, que figuran en esta exposición, cuya fotografía acompaño. La escuela lleva a los parajes donde celebra sus cursos todo su material, caballetes para pintura y escultura, colores, pinceles, recio papel de acuarelas, portaestudios de grandes tamaños, barro de modelar, escayola y todos los utensilios de pintura y escultura. Los alumnos cultivan la pintura y el modelado simultáneamente. De esta forma los profesores estimulan sin urgencias la interpretación decorativa de esos estudios directos, favorece la interpretación planista de las formas, el sentimiento del impresionismo que conduce a las interpretaciones individuales en busca de la lírica de la plástica moderna, toda ella fugacidad y arrebato, notas por las que en definitiva ha de distinguirse el arte moderno del antiguo.

Cuantas obras se hayan aquí expuestas son en primer lugar reflejo exacto de la vida, después interpretación decorativa y por último realización ceramísticas del mismo que formó los datos del natural. Debe tenerse presente que la Escuela ha tenido un decidido empeño en fundar su estética y su arte sobre los cimientos de la vida tradicional española, matizando fuertemente sus ideales estéticos y artísticos del sentimiento de la tierra, de la historia y de la nacionalidad, con el fin de que, tanto la cerámica como las obras de arte decorativas, sean de carácter español y madrileño.

Madrileño, pues bien puede conceptuarse a Madrid como la sede de un arte genuinamente nacional, ya que cuenta con inspiradores tan altos de los tiempos modernos, como Velázquez y Goya.

La Escuela-Fábrica se ha presentado a diversas exposiciones, obteniendo algunos premios de valor, gracias a la iniciativa del General Primo de Rivera, en la exposición de Filadelfia y por disposición del Conde de las Infantas en la Exposición de Monza (Italia).

Hace poco más de un año, la Dirección General de Bellas Artes, acogiendo el ruego de su director fué substituído por su hijo, don Jacinto Alcántara, antiguo alumno de la Escuela, profesor más tarde y finalmente Director, puesto que desempeña en la actualidad.

A la juvenil inspiración de Jacinto Alcántara se debe la audaz modernidad estilística y ceramística de las obras más atractivas que ahora expone la Escuela de Cerámica y la Municipalidad de Artes Industriales de Madrid.

Con fecha 26 de octubre de 1931, la República española decretaba la creación de la Escuela-Fábrica de Cerámica, en su aspecto industrial.

En esta forma funciona en la actualidad, bajo la dependencia directa del Ministerio de Instrucción Pública, regida por un Consejo de Administración y un Comité Artístico, con plena autonomía para actuar y regular los beneficios de orden económico que pudieran alcanzarse, dando así un medio de vida a los alumnos, que les permite desplegar toda su actividad y talento artísticos.

La misión a realizar no puede ser más her-

Conjunto de cerámicas sobre motivos nacionales
de la Escuela de Cerámica de Madrid





Conjunto de cerámicas sobre motivos nacionales
de la Escuela de Cerámica de Madrid

mosa. No solamente continuar la espléndida tradición española en los tipos y el carácter de la cerámica popular, sino la de crear un tipo actual de cerámica, sin perder por ello su sello netamente español.

Tiene para el caso maquinaria eficiente para la fabricación de porcelana y loza y, en general, cuantas materias se necesitan: hornos, muflas de leña, muflines de ensayo eléctricos y un laboratorio para todas las cuestiones químicas de la cerámica. Como complemento, hay un vasto salón de exposiciones, en el cual se expone la labor que realiza la Escuela-Fábrica.

En esta forma ha organizado diversas exposiciones regionales y ha efectuado 32 cursos de verano y recorrido toda la España monumental y artística.

En la última exposición de este año, con la asistencia de diversas personalidades artísticas y políticas, entre ellas el Ministro Cirilo del Río y el Alcalde de Madrid, llamó poderosamente la atención la exposición de placas conmemorativas de las calles de Madrid, interpretando en una forma simbólica el significado de su nombre, y que el Ayuntamiento adoptó para la ciudad.

Esta labor digna de todo elogio, gracias a la dirección acertada de su Director, tiene ante sí un hermoso porvenir y no sería lejano el día en que lleguen por América algunos exponentes de este arte tan antiguo del decorado a fuego, digno de figurar en primera línea en las artes en general.

Jorge Stringfellow de H. B.

(Advertimos que esta colaboración nos fué enviada antes de los destrozos de la revolución).

ESBOZO SOBRE LA PRODUCCION DE ALBAN BERG
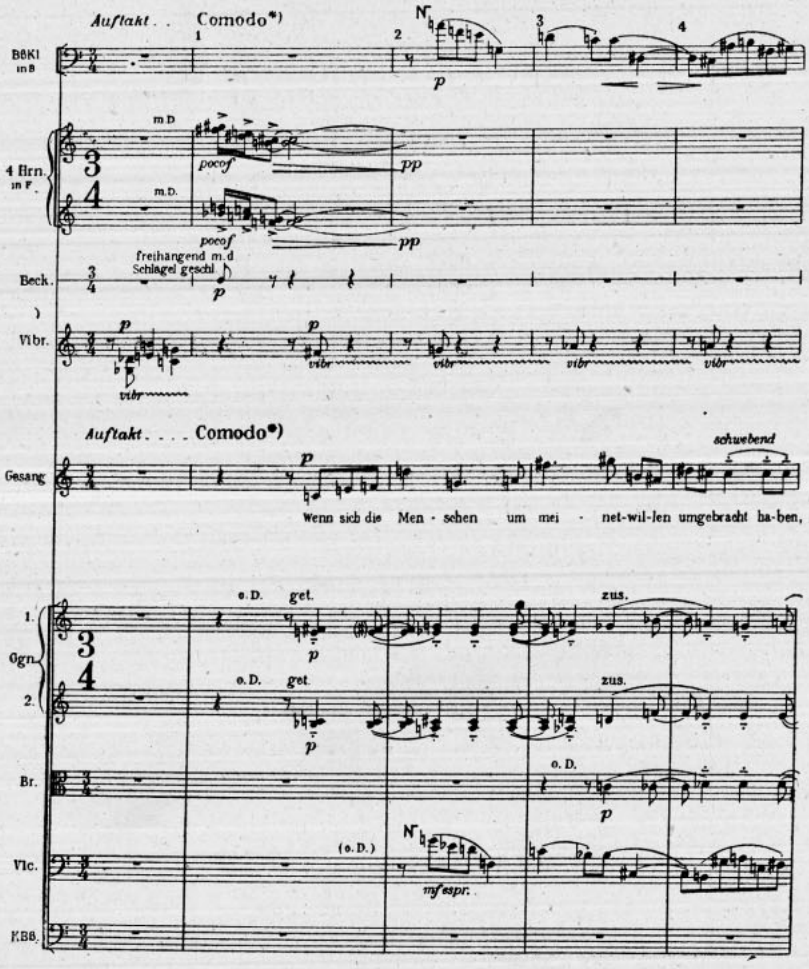
LA PRODUCCIÓN DE BERG

Todos los que pudieron asistir a la primera ejecución en Berlín de los fragmentos sinfónicos de Lulú, última ópera de Alban Berg coinciden en apreciar esta producción teatral del malogrado maestro austríaco, como una verdadera maravilla de invención, de forma expresiva y de contenido lírico. Parece, realmente que con su Lulú, compuesta sobre el texto de una de las tragedias más impresionantes de este siglo, La Caja de Pandora, de Frank Wedekind, Berg ha creado una de estas obras que un día serán consideradas, junto con la Historia del Soldado, de Stravinsky, del Rey David, de Honeger, de la ópera Mathis el pintor de Hindemith y El retablo de Maese Pedro de Falla, como las producciones musicales más características de nuestra época.

A pesar de la diferencia esencial de sus temperamentos artísticos, Alban Berg tuvo algo de común con Manuel de Falla: su ritmo de producción extremadamente lento y acompasado. Desde su primera obra publicada, la Sonata para piano op. 1, en 1908, Berg no ha llegado a componer una docena de obras: [1] algunos lieder, varias composiciones instrumentales, entre ellas la Suite lyrique, las óperas Wozzeck y Lulú y finalmente el concierto para violín, sobre un coral de Bach, acabado poco antes de su muerte.

Pero lo mismo que en las últimas composiciones del gran maestro español—obras de madurez y de absoluto dominio del propio estilo—Alban Berg ha conseguido realizar en cada una de las tres o cuatro obras compuestas a grandes intervalos después de la guerra, un nuevo ponorama exterior, expresivo y formal. Después de Wozzeck, la primera obra perfecta de la emancipación completa del estilo de la música moderna, Lulú parece confirmar que este nuevo camino nos lleva realmente a un futuro musical rico en perspectivas.

Lied der Lulu
(Anton v. Webern zum 50. Geburtstag)



A PROPÓSITO DS «WOZZECK» Y EL «TRATADO DE ARMONÍA», DE SCHONBERG

La primera representación de la famosa ópera Wozzeck, de Alban Berg, fuera de los

(1) Editadas por la Universal-Edition, Viena.

países de lengua germánica, en el Queen's Hall de Londres provocó discusiones encarnizadas en todos los sectores del mundo musical internacional. La «British Broadcasting Corporation» que había preparado esta obra durante meses y meses, recibió tantas cartas de reconocimiento por dicha sesión como de protesta y de indignación. Una revista madrileña publicó una correspondencia sobre esta importante sesión musical que acaba con un llamamiento a los jovenes compositores para que no se dejen llevar por el camino de anarquía y de cacofonía que señala esta composición gigantesca. Pero cuando Arbós, con su orquesta, da a conocer en Madrid, casi simultáneamente, algunos fragmentos de la ópera, el público recibe la ejecución con una ovación emocionante.

Es muy difícil dar ni aun por medio de palabras la menor idea de esta ópera de vanguardia. Varias veces, y en escenarios muy diferentes hemos tenido ocasión de ver Wozzeck y nunca podremos olvidar la fuerte impresión que siempre nos ha causado esta obra densa y profunda. El destino angustioso del soldado Wozzeck que vive visiblemente, por así decirlo, su propia vida subconsciente, en un medio realista es reflejado por la música en una doble personalidad. Esta vida subconsciente de los personajes se presentan ante nosotros en una visión acústica grandiosa, síntesis de un impresionismo sutil y de un realismo profundo. Esta obra es—como dice el musicólogo Einstein—subjetiva y objetiva a la vez. Pocos oyentes se darán cuenta en la primera audición de que a través de una simetría rígida de la forma se manifiesta una libertad absoluta de la inspiración musical.

Pero esta simetría casi fanática nunca es formal; esta «passacaglia», estas fugas, este tema con variaciones son los moldes clásicos, las leyes severas que, como en los tienpos clásicos, encierran toda la rica sensibilidad, toda la genial invención artística de su autor.

Wozzeck es la primera y por ahora la única obra de vastas formas de la escuela schonberguiana que el gran público ha acogido con entusiasmo. Es también la única obra de este estilo que presenta en ella misma una perfección absoluta que no se detiene en especulaciones intelectuales. Es, por tanto, la única obra escrita a base del llamado sistema de «doce sonidos» que no es mi construcción pura, como lo son a menudo las obras de Webern y de otros discípulos del gran maestro vienés, ni cae en la vulgaridad como le sucede con frecuencia a Krenek. Naturalmente, en todas estas cuestiones es muy difícil querer probar un defecto o una cualidad. No se puede hacer más que intentar dar a aquellos que no han llegado a convencerse por medio de su propia sensibilidad artística, análisis encaminados a tal fin o bien intentar convencerles por medio de analogías históricas

Sin embargo, es curioso comprobar que no se ha concedido aún a la música lo mismo que ha obtenido, por ejemplo, la literatura o la ciencia. Ningún lector moderno podría hoy renunciar a la lectura de los autores contemporáneos. En la ciencia, nadie se atreve ya a rechazar teorías que no correspondan a los resultados de las últimas investigaciones, aun en aquellas materias que hasta la actualidad nos han parecido sagradas y eternas.

¿Quién pretendería hoy sostener, por ejemplo, la invariabilidad de los átomos químicos, la independencia mutua del espacio y del tiempo o la continuidad de todos los efectos dinámicos?

«La estética musical, por el contrario se ocupa todavía de cuestiones eternas, eso es, llega siempre demasiado tarde a la vida real. He aquí lo que se designa como conservador... La estética no sólo va en busca de

nuevas leyes, sino que llega a pretender que las preexistentes son eternas e inmutables. Pero tal conclusión es completamente falsa, puesto que las leyes que parecen aplicarse a los fenómenos observados hasta ahora, deberían ser aplicables también a todos los fenómenos futuros. Y aun hay algo más nefasto: creer haber encontrado una medida para la busca del valor de las obras del porvenir». Con estas frases ha definido maravillosamente Arnold Schonberg esta curiosa situación de la música. No podemos decir si Schonberg, compositor, será algún día más afortunado que hoy ante un público del porvenir; pero como teórico tiene y tendrá siempre para la música la misma importancia que Hegel o Bergson han tenido para la filosofía y Plank o Einstein para las ciencias físicas, porque ha sido el primero en enseñar que las leyes musicales no son eternas, sino que cada época crea las suyas y que el proceso evolutivo y revolucionario es más importante y, que los resultados conocidos del pasado, y, sobre todo, ha sido él quien ha enseñado a la joven generación a buscar con plena conciencia la expresión formal y expresiva de nuestra época.

LA SUITE LÍRICA

La Lyrische Suite para cuarteto de cuerda de Berg está escrita en el mismo estilo de su gran ópera. En ella encontramos de nuevo la misma construcción melódica que no se preocupa nunca de la tonalidad armónica de los acordes resultantes, la exaltación visionaria de las propias melodías que se desarrollan sobre espacios muy amplios y la misma cantidad de efectos instrumentales, consecuencia de combinaciones nunca oídas y verdaderamente revolucionarias.

Como su nombre indica, esta obra nos quiere revelar unas emociones líricas, es decir, unos diferentes estados de alma, unas visiones interiores y unas exaltaciones y angustias muy personales y muy individuales. No es por azar que esta escuela vienesa tie-



Escena de la ópera Wozzek

ne su origen en el Tristan y que en el propio cuarteto de Berg encontramos una cita textual de la obra de Wagner, «un eco de la voz isoldina que deja oír su lamento», como dice con mucha gracia el gran crítico madrileño Adolfo Salazar en su reciente libro [1]. El mundo exterior, la exaltación sinfónica, el gran gesto extático, no difieren mucho en las producciones de estas dos épocas. Pero la evolución lógica es evidente. Lo que hoy nos impresiona en las composiciones de los continuadores y—consecuencia natural de toda experiencia histórica—de los liquidadores del estilo wagneriano, es que todos los elementos de la composición: ritmo, melodía, armonía, sonoridad, son desarrollados hasta los últimos límites de sus posibilidades.

El procedimiento schönberguiano no es más que uno de los múltiples caminos que pueden llevar la técnica de composición hasta más allá de las leyes establecidas por los músicos del siglo precedente. El peligro consiste en su aislamiento individualista, en su intelectualismo asocial y a veces egoísta. Si será esta escuela la que ganará el futuro de la música, lo que definirá la fisonomía musical de nuestro siglo o será la elegancia y la emancipación rítmicas de los franceses (Ravel, Milhaud): la espontaneidad de los verdaderos músicos de la tradición clásica pura (Hindemith, Malipiero) o el magnífico «folklorismo» de los grandes compositores de procedencia nacional popular (Bartók, Falla, Villa-Lobos, los jóvenes checos, etc.), es algo que nosotros ni nadie puede profetizar.

La Suite Lírica de Berg explota con medios musicales, por primera vez un modo convincente, ciertos dominios del alma y sensaciones interiores que parecen estar reservadas al hombre hipersensible y atormentado de hoy. Berg fué, entre los representantes de esta generación, uno de los hombres que han vivido, con una sensibilidad multiplicada, la descomposición del estilo musical dentro de la decadencia wagneriana, la desorientación intelectual de estos últimos veinte años y los horrores de la guerra. La música mecánica, el deporte o el entusiasmo musical de una juventud algo desarraigada, nunca le han preocupado. Berg quedó como recogido en él mismo y encontró en las angustias de su propia alma toda la miseria de la criatura humana. En toda la Suite Lírica hay acentos de desmoronamiento y de exaltación que van directamente al corazón. Hay que decir que el lenguaje musical de Berg no es fácil de comprender. No hay nada de «lírico» en el sentido de un Chaikovsky o de un Grieg. Es un lirismo realista, a veces brutal que, por una especie de psicoanálisis musical nos presenta al desnudo los rincones más escondidos del alma humana.

LULÚ

El 29 de mayo de 1905 se estrenó en un pequeño teatro privado de Viena ante un público de invitados, La Caja de Pandora. Alban Berg se encontraba entre los oyentes. La tragedia de Wedekind, su maravillosa interpretación con actores de primer orden, entre los cuales había el mismo poeta, su mujer, la actriz Tilly Newes y muchos otros que más tarde han alcanzado la popularidad, le produjeron una impresión inolvidable. No menos profunda debió ser la introducción que antes de la presentación leyó el famoso publicista austríaco Karl Kraus. El análisis de la obra de Wedekind, que encontramos reeditada en uno de los volúmenes de las obras completas de Kraus (Literatura y Mentira) [2] contiene las ideas fundamentales que han servido para

(1) *La música actual en Europa y sus problemas*. Ed. J. Mª. Yagües. Madrid 1935.

(2) *Literatur und Lüge*, vol. I, Viena-Leipzig, 1929.

orientar a Berg en la adaptación de La Caja de Pandora.

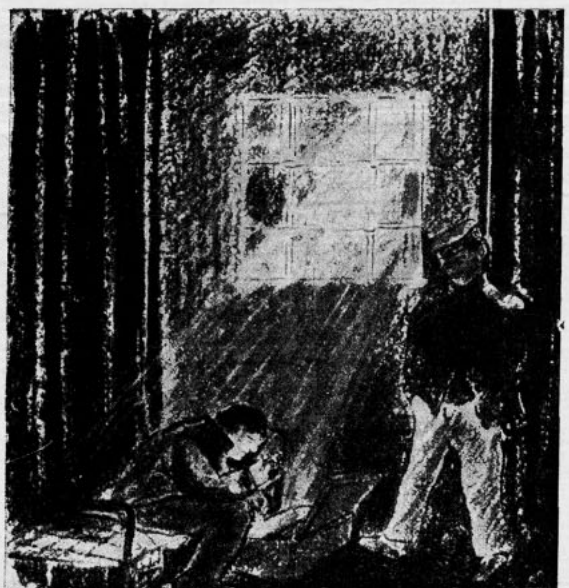
EL AMBIENTE DE LULÚ

«La tragedia de la gracia femenina perseguida y nunca bastante comprendida». Esta es la fórmula con la que Karl Kraus quiso designar el problema capital de la tragedia. Según su concepción, Lulú es la mujer «que llega a destruir, porque ha sido destruída. Esta maestra del amor supo reunir a su alrededor todos los tipos del género masculino para que la sirviesen, a cambio de lo que ella quiso prodigar».

Un conflicto dramático entre la naturaleza femenina y un macho brutal hizo caer a Lulú en manos de la justicia humana. Durante nueve años, hubiera habido de reflexionar en el fondo de una celda que «la belleza es un castigo de Dios» si sus devotos esclavos no hubiesen concebido un plan romántico para libertarla. Un plan que en el mundo real no habría podido germinar en los cerebros más fanatizados, ni mucho menos realizar la voluntad más obstinada con la liberación de Lulú—por la realización de lo imposible «el poeta dibuja mejor la facultad de sacrificio de la esclavitud erótica que con la introducción del motivo más inverosímil»—empieza la Caja de Pandora». En una serie de cuadros que habría podido inventar la fantasía de un Luis de Val, la mirada perspicaz del espectador descubre un mundo de perspectivas, de situaciones y de emociones profundas y la poesía melodramática se convierte en poesía del melodrama. La verdad emerge desde el fondo de un realismo que sólo podría ser condenado por «quien prefiriese un palacio mal dibujado a una cloaca bien dibujada». El realismo de las situaciones y el realismo del carácter, como el del «marqués» Casti Piani que es, a un tiempo, agente de policía y tratante de blancas o del atleta Rodrigo Quast, que compró un látigo para hacer de su mujer la mejor gimnasta del día, pero también una esposa fiel que no debe aceptar otras visitas que las que él designe—es un verdadero realismo shakesperiano tan grotesco como la propia vida en su diversidad cómico-trágica.

«LULÚ» Y «WOZZEK»

Mientras Berg, en su Wozzek daba a cada escena su propia forma musical, en Lulú su procedimiento ha sido otro. Cada uno de los principales personajes está representado por una forma determinada que le acom-



Croquis para la Opera Wozzek



Croquis para la Opera Wozzek

paña constantemente y sólo en conjunto determinan la característica musical de las figuras de la ópera [1]. La «óptica interior» de las escenas de Wozzek, el conjunto de una numerosa serie de escenas cortas debía obligar necesariamente al compositor a utilizar formas instrumentales. En cambio, la acción de Lulú se desarrolla en forma de diálogo y esta vez Berg ha recurrido a las formas vocales (aria, recitativa, dúo, trío, conjuntos hasta de doce voces), mientras que las grandes formas instrumentales quedan reservadas a los dos principales personajes masculinos: al Doctor Schön (sonata) y a Alwa (rondó). Como el Wozzek, la tragedia musical Lulú está construída a base de la escala de «doce sonidos»: todas las figuras temáticas de la ópera se derivan del tema de Lulú, lo que da a toda la ópera una simetría y una unidad maravillosas.

LOS FRAGMENTOS SINFÓNICOS DE «LULÚ»

Como Hindemith con su ópera, «Mathis el pintor», Berg no ha querido hacer aguardar al público la terminación de su ópera y ha anticipado de ella una síntesis sinfónica en cinco tiempos, que constituye un denso extracto de la obra completa. Un primer tiempo lento (I, Rondó) contiene las escenas de amor de la ópera y podría llevar la divisa «Lulú vista por su autor». Según palabras del propio Berg, este tiempo debe hacer comprender, por qué Lulú suscita un amor tan violento a pesar de las consecuencias siniestras y terribles que provoca Sigue un allegro (II, Ostinato) concebido como música ilustrativa de film En una disposición musical severamente simétrica, debe hacerse comprender el gran cambio ocurrido en el destino de Lulú. Después de un punto culminante de tumultuoso dinamismo, la música llega a un pianíssimo muy tranquilo. Este tiempo resume toda su carrera, la brillante ascensión a la cumbre de su posición social, y también la crisis de su destino, que la convierte, por un encadenamiento misterioso, en el asesino de su marido. Finalmente, su liberación no menos aventurera y su descenso catastrófico.

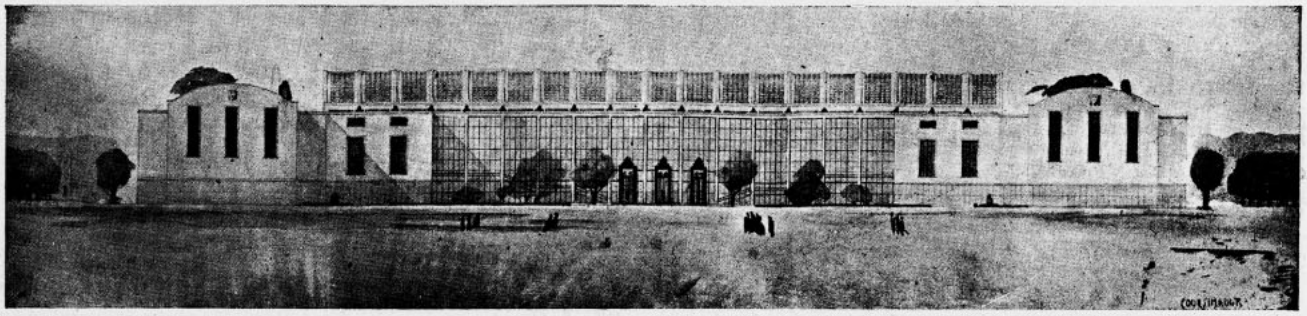
La parte siguiente (III, Canción de Lulú) ha sido concebida como el punto lírico culminante de la ópera, una explicación de la esencia personalísima de Lulú, esta mujer que se encuentra más allá de todas las nociones humanas de lo moral. El moderato siguiente (IV, Variaciones) es una paráfrasis sinfónica del interludio siguiente al tercer acto, poco antes que Lulú—huyendo de esta sociedad de filibusteros, de jugadores, de estafadores y de traficantes en mujeres—empiece su último camino. Después de las cuatro variaciones se percibe el tema en su forma original. Tocado por un organillo, desde el fondo del callejón, se deja oír en el desván miserable de Lulú, testimonio de su más baja degradación.

El final (V, Adagio) constituye el desenlace trágico de la obra. Para escapar de un «chantagista», se echa en los brazos de otro. A un tiempo víctima y verdugo de todos, al fin de su destino se encuentra con un terrible «Jack the Ripper», último vengador del género masculino. Cuando todavía resuena el grito penetrante de Lulú, la sinfonía, como en la ópera, acaba con un lamento, en el que el tema de Lulú aparece por última vez. [2]

Otto Mayer (Barcelona).

(1) No habiendo podido disponer aún de la partitura completa de «Lulú», seguimos aquí la explicación auténtica que ha ofrecido de ella el ex secretario de Berg, Willi Reich en *Gazette Musicale suisse*, del 1.º de febrero de 1935.

(2) La partitura de la síntesis sinfónica salió en la Universal Edition, Viena, bajo el título *Symphonicshe Stücke aus der Oper Lulú*». Sólo la «Canción de Lulú» existe hasta el momento en reducción para canto y piano. El *Concierto para violín*, inédito se ha estrenado con ocasión del XIV Festival Internacional de Música Contemporánea que tuvo lugar en la segunda mitad del mes de abril en Barcelona.



Fachada de una biblioteca pública que obtuvo una Mención en un concurso en Francia.

CONCEPTOS SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA

Por ROBERT COURSIMAULT

MONSIEUR ROBERT COURSIMAULT, uno de los arquitectos jóvenes franceses, ha tenido la gentileza de enviar para su publicación en nuestra «Revista de Arte», el artículo que damos a continuación.

Este arquitecto ha seguido, desde su país, con interés y simpatía el desarrollo arquitectónico operado en Chile en los últimos tiempos.

Hijo del distinguido arquitecto del departamento del Loiret (Francia) M. Constant Coursimault, al cual esa región le debe numerosas construcciones ya conocidas universalmente como el palacio de la Municipalidad de Puiseax, Robert Coursimault ha obtenido varias menciones en la Escuela de Bellas Artes de París.

La reacción producida en la arquitectura algunos años después de la guerra es digna de ser considerada. Ha sido necesario observar todo lo que ha constituído el estilo decadente que es el estilo 1900.

La arquitectura ha llegado a ser racionalista, únicamente racionalista. El hormigón armado, material perfecto, permite una completa realización; reducir al mínimo las secciones resistentes, con relación a las superficies cubiertas y por esto mismo se puede realizar esta arquitectura clara, que es la arquitectura de vidrio y hormigón armado. Pero hay que convenir que si los arquitectos de estos últimos años, ejecutan obras ante todo prácticas, e higiénicas, dejan a un lado la estética y la plástica que debe comprender toda obra de arquitectura.

Un gran número de arquitectos mediocres, encuentran allanados los problemas constructivos, debido al hormigón armado que les permite dar realización a cualquier forma; abusan de las posibilidades de estos nuevos materiales; buscan el «tour de force»; se alejan de la lógica y de la disciplina que nos impuso, en otros tiempos, la piedra; y tratan de crear esta estética extravagante de impresión inestable que asombra más que lo que satisface.

Desgraciadamente, esta manera fácil de innovar, tuvo éxito en numerosos países; hasta en Francia.

Estos errores debido a la reciente invención del hormigón armado, no lograron tentar a los buenos arquitectos aun a riesgo de verse desplazados.

Felizmente la hora del extravío ha pasado. Se ve volver la arquitectura a la mesura y al buen gusto.

Los buenos arquitectos franceses vuelven a su lugar.

La arquitectura con sus líneas puras y el empleo lógico de los nuevos materiales de construcción, contentará no sólo a los snobs y a los teóricos absolutistas, sino que también a los hombres de gusto y a los artistas.

He aquí como se diseñan ampliamente las tendencias de nuestra arquitectura.

Las búsquedas que pacientemente se han hecho, parecen haber sido apreciadas últimamente y mucho...; están ya en desuso las arquitecturas alemanas, rusas y norteamericanas con todo lo que tienen de banal y de universal.

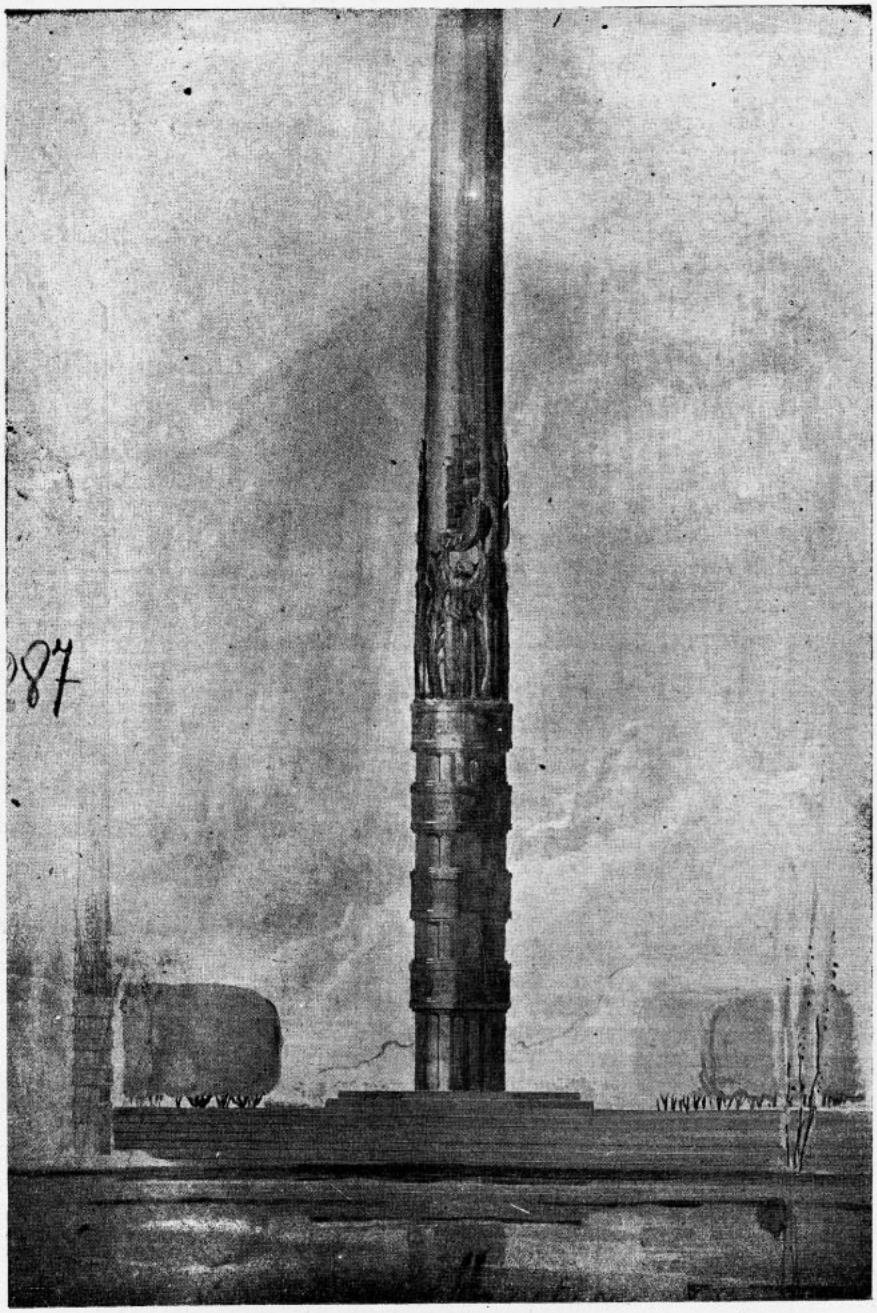
Chile, país de artistas, se ha dejado influenciar, como tantos otros por esta arquitectura sin estilo, como es el estilo norteamericano (EE.UU.).

Se darán cuenta que, si no quieren ver a su país convertido en una sucursal de la gran casa comercial que son los Estados Unidos de Norte América, tendrán que volver a gustos más latinos y más conformes con sus tradiciones.

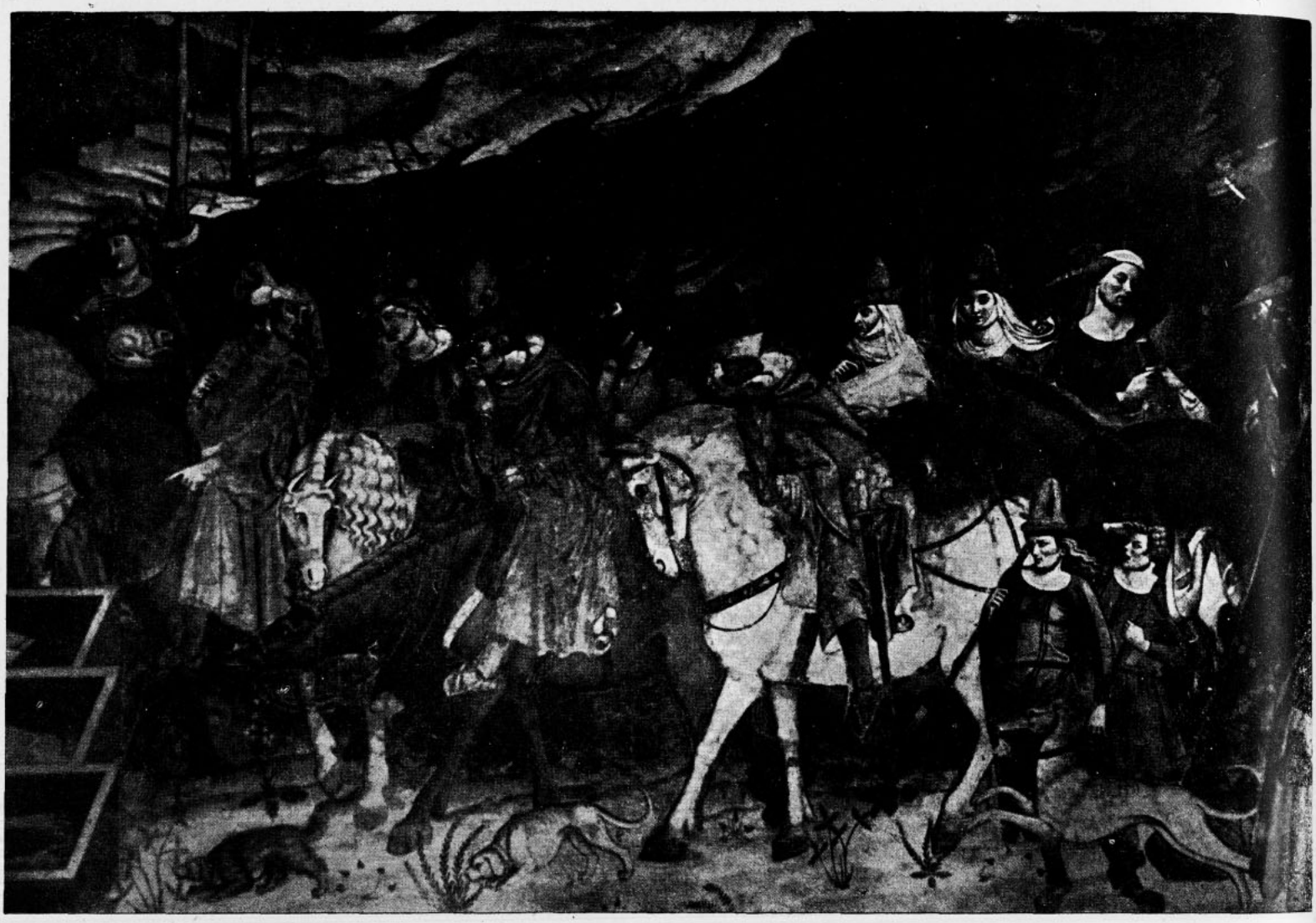
Robert Coursimault

París, abril de 1937.

(Nota.—La presente colaboración ha sido enviada a la «Revista de Arte» por su autor, cuyas opiniones la Revista no se hace solidaria).



Proyecto de Mastil decorativo
para la Exposición Universal de Paris



«El triunfo de la Muerte»
por Orcagna. Panteón de Pisa

CRONICA EXTRANJERA DE BELLAS ARTES

No ha sido rico de grandes acontecimientos el último período artístico. Las diferentes publicaciones señalan una tregua en el impulso del arte contemporáneo y en las actividades de la vida artística. Ya en el curso del año 1936 las manifestaciones más sobresalientes y que tuvieron más resonancia fueron exposiciones retrospectivas, como la de Corot y la de Cézanne u otras destinadas a crear paralelos ilustrativos a la historia del arte: Exposición de los dibujos, acuarelas y pasteles de Ingres y Delacroix; Exposición del retrato francés, etc.

En contraposición a esta inactividad del pincel, la pluma ha estado fecundísima. Los estetas abundan, más que nunca, en teorías casi siempre contradictorias y que pretenden señalar al arte caminos seguros.

Entre esos grupos de teorizantes y de artistas, tres se señalan por el carácter definido de sus concepciones: los super-realistas, los neoclasicistas y los realistas.

Los primeros, cuyo jefe y apologista es el poeta André Breton, pretenden que la única o la más segura fuente de inspiración es el

subconsciente. Pero para ellos es menester que la obra de arte sea capaz de traducir la incongruencia, lo fantástico y los terrores del estado de sueño. «No se ignora—dice Mr. André Lhote—que los superrealistas se han propuesto sanear el arte literario y plástico, manchado por la rutina académica, para que sirva a dar asilo a las efusiones sin control del yo profundo». El grupo cuenta con adeptos de reputación tales como Chirico, Desmoulins, Masson, Gruzewsky, Max-Ernst, Dali y otros. Picasso, renovador y ensayista sempiterno, se ha plegado, a lo menos teóricamente, a este programa de ensueño.

El neoclasicismo, cuyo propulsor es Mr. André Lhote, prefiere dar al arte la claridad de las concepciones puramente lógicas. No aspiran mucho estos clasicistas al sentido humano y pasional que los clásicos renacentistas, pompeyanos u otros, solían dar a sus producciones y buscan más bien penetrarse del aspecto intrínsecamente orgánico de la obra. «Reflexionando sobre la diferencia fundamental que existe entre el arte clásico y el arte barroco, dice Mr. Lhote, llegué a constatar que el arte clásico se reconoce, desde los frescos de Pompeya hasta la apoteosis de Homero (de Ingres) por el predominio del ángulo recto. La vertical sobre la horizontal, que constituye la armazón de toda obra clásica es, en cierto modo, el hieroglífico de la tranquilidad y del silencio, al mismo tiempo que la expresión del esfuerzo continuo de la conciencia para borrar las huellas de los aportes inconscientes».

No se puede negar, en efecto, que tal es la organización general de la composición en el arte estrictamente clásico, pero no es menos cierto que ese método de composición servía de sostén al complejo emocional del artista: Cristiano y religioso en el Beato Angélico, pagano en Rafael. Rembrandt, que tan fácilmente escapa a las clasificaciones de quienes aman el rigor de las definiciones cartesianas, componía muchas veces sus cuadros en la misma forma que los clásicos italianos («El Cristo en casa de Emaus» o las «Bodas de Sanson»), pero introducía un elemento plástico común al barroco: la luz y esa tercera dimensión que tan antipática ha parecido a Mr. Lhote.

El tercer grupo es el de la juventud, y a él se unen artistas cuyos talentos tienen ya la consagración de los museos, como son Robert Lotiron, Marcel Gromaire y Charles Pequin. Se llaman algunos de ellos pintores de la realidad—de una realidad cuyas fronteras, mal definidas van a confundirse con los atributos del espíritu puro—y se afanan por sacar la pintura del estetismo puro, por volver al tema y por reconquistar para el arte el interés de la humanidad. No carecen tampoco de apologistas, a los cuales la pasión da una elocuencia que no consigue la dialéctica hábil y desdeñosa de los otros. Uno de ellos, Mr. Chapelain-Midy, considerado como uno de los buenos pintores de hoy en día, expuso en una conferencia los conceptos siguientes que señalan con gran claridad las nuevas aspiraciones:

«Pienso que la pintura no debe ser considerada en el plan único de la técnica y que es preciso devolverle su lado espiritual, sin el cual no podría ser completa.

«Placer para el ojo, desde luego, pero también y paralelamente placer para el espíritu. Hay que estar persuadido por otra parte, de que estos dos goces están unidos estrechamente y de que las raíces del uno se nutren en el mismo suelo que las raíces del otro. La pintura es—antes que todo—lo repito, un lenguaje que se dirige a los hombres. Debe, pues, por esencia ser humana, es decir; debe tocar sencillamente en el individuo sus grandes factores generales de emoción.

«Es allí donde residen sus condiciones de vitalidad y todo hermetismo aparente va contra este principio».

Y más adelante agrega. «La obra no puede salir sino del equilibrio entre la inteligencia que sabe, la sensibilidad que reacciona y el temperamento que puede. Gobernado por esos factores que emanan de las profundidades mismas del arte, un cuadro se convierte en un mundo completo, que tiene sus leyes rigurosas, y del cual no se puede mover la menor parte sin causar el derrumbamiento de todo. El gran arte no contiene ni casualidad ni imprecisión.

«Pienso, por último, que la pintura ha llegado a una tal libertad de acción que ésta se le ha hecho estéril y ya no saca de ella ni impulso ni fuerza.

«Ha llegado el momento en que las trabas le serían necesarias y beneficiosas.

«Me parece que el dominio de las combinaciones puramente plásticas se ha llegado hasta el límite de lo inesperado.

«El público, habituado a las audacias objetivas que lo dirigían hace veinte años, permanece sin reacción.

«Este fracaso de la novedad in-

dica claramente que la pintura debe hacer llamado a medios de acción más humanos y más interiores.

«Creo en la virtud creadora de las obligaciones, de las disciplinas tanto individuales como colectivas, de las reglas que, lejos de entrabar al artista, hacen por el contrario. más elevada su expresión, más densa al obligarlo a dominarse a sí mismo y a dominar sus posibilidades.

«Cuando el marco es estrecho y rígido, en arte no se desenvuelve en superficie, sino en profundidad y en substancia. No es la riqueza de los medios lo que engendra un arte rico, sino la riqueza interior de su creador.

«Leonardo de Vinci, para no tomar más que un ejemplo entre muchos, no fué el geómetra perfecto, el espíritu de abstracción por excelencia, cuyas telas todas obedecían a cánones rigurosos y secretos?

«Tengo el convencimiento profundo de que la pintura no debe ver su acción limitada a rarísimos iniciados—lo que engendra el snobismo y la especulación entre otras plagas del arte moderno—sino que cada cual debe encontrar en ella su beneficio y su placer en la medida de su desarrollo intelectual y sensible.

«Lo que hace eterno y universal el poder de las grandes obras del pasado sobre el espectador, es que el esteta, desdeñoso de la objetividad que le parece primaria, y el hombre de la calle que no es sensible más que a ella, son impresionados de una manera semejante.

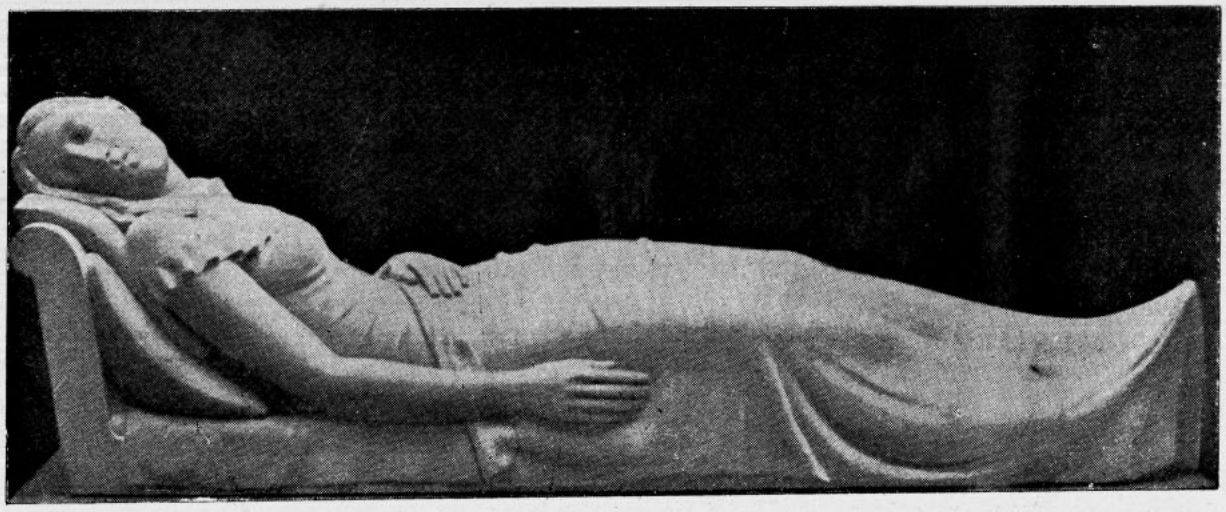
«El verdadero «artesanado» es aquél con el cual se puede vivir, es decir, aquél en el cual uno puede elevarse progresivamente, descubrir horizontes perpetuamente nuevos y alegrías cada vez más profundas.

«El período de post-guerra ha tomado los medios por el fin, los trozos, los estudios, los bocetos por cuadros. Creo que los bocetos, los estudios y los trozos no son cuadros y que no debe pensarse en hacerlos pasar por tales. Que tres manzanas, o un desnudo, lo he dicho en otra ocasión, puedan constituir una obra de arte auténtica, es evidente, pero no es menos cierto que, por bella que sea, esta obra permanecerá siempre limitada e incompleta.

«Si, por el contrario, esas tres manzanas o ese desnudo concurren, conservando sus cualidades plásticas intrínsecas, a la expresión de una idea o de un sentimiento, la calidad de la obra de arte ganará en profundidad, en perfectibilidad y en alcance».

«Creo que la razón de ser de un pintor es hacer cuadros y que un cuadro es una obra completa, que une a la belleza óptica un significado humano y espiritual, que tiene, fin, entre sus diversos elementos, al mismo tiempo que un lazo plástico, un enlace de idea o de sentimiento.

«Paul Valéry ha dicho en alguna circunstancia esta frase lapidaria que, para mí, contiene toda la pintura: «El instinto no da sino las « partes, pero el gran arte debe co- « rresponder al hombre completo». Sin embargo, no se ha ensalzado a este instinto. durante estos últimos veinte años como la fuente única y suficiente de toda crea-



«Figura yacente».
Lelia Celli, (artista italiana)

ción. ¿No se ha dicho que era menester que el pintor no fuera más que eso y nada más?».

No es ese un lenguaje aislado, es un coro de voces que se encuentran, como es natural, con la oposición de una dialéctica desdeñosa y sarcástica. Así, en el número de noviembre de la revista «The Studio», el articulista R. H. Wilenski, a propósito del tema en el arte derrama su ironía sobre los pintores que representan personas haciendo cosas (doing things), signo para él evidente de la mediocridad. Con toda la mala fe de su argumentación hay en ella una observación que merece considerarse y que señala claramente la idea que esos estetas y artistas se forman del cuadro. «Esas pinturas naturalísticas de gentes haciendo cosas—dice—son intolerables en la formal serenidad de las habitaciones modernas». No se puede negar que esa observación puede ser justa. Yo mismo he visto uno de esos cuadros naturalistas—de Roll, me parece—detonar como una grosería en una sala del Palacio de Versalles. Pero si existe un naturalismo detestable y que tuvo su origen en la propaganda de una escuela literaria, cuesta admitir que el cuadro sea un simple objeto de adorno, sin ningún contenido humano que le dé un interés en sí mismo, independiente de cualquier estilo ornamental. En cuanto a las gentes haciendo cosas, es discutible también que sean responsables de la falta de inspiración de muchos pintores académicos de hoy día. Esos mismos temas, con más elevación, sirvieron para crear cuadros inmortales: «La lección de anatomía», de Rembrandt, «Las lanzas», de Velázquez. Pero tal vez que esos nombres no sean del agrado de los forjadores de abstracciones. «El triunfo de la Muerte», de Orcaña, podría convenirles mejor. Nada hay de más anecdótico que ese fresco que representa un cortejo de damas y caballeros que se encuentran en un paisaje de rocas, austero y dramático, con tres cadáveres ya en descomposición. Uno de los caballeros se tapa la nariz, una dama considera consternada el horripilante espectáculo, mientras uno de los señores se vuelve hacia ella en ademán de explicarle algo; las cabalgaduras indican instintivo horror, y todos los personajes de la escena, hombres y bestias, expresan una acción concordante con la dramaticidad de la idea. Ninguno posa inerte para servir de pretexto a esas expresiones de plástica pura. Sin embargo, anecdótica y todo, la obra está compuesta con el rigor geométrico que encanta a los cubistas. La verticalidad de las figuras se continúa en las hendiduras de las rocas, la curva del cuello de los caballos establece el ritmo de una greca.

En este asunto tan discutido de la vuelta al motivo, argumentan algunos—defensores casi todos del cubismo o del super-realismo que la marea montante de la juventud amenaza ahogar con un doctrinalismo estético muy imbuído de las teorías sociales del día—que la vuelta al motivo será la aparición de un nuevo academismo, otros el temor pueril de que la pintura vaya a confundirse con la fotografía. Si una opinión personal hubiera de admitirse al cronista que escribe estas líneas, él diría que en muchos artistas la vanidad, el temor de confundirse con la mediocridad les hace preferir la incongruencia del desvarío a la modestia del sentido común. Por eso es loable la actitud de esos artistas que renunciando al afán de singularizarse por un personalismo arbitrario e incomprensible para el hombre que no sea un erudito en achaques de teorías de arte, prefieran alinearse en jerarquías y cumplir, cada cual en la medida de sus fuerzas, con el deber cristiano de servir.



«Niño con un conejo»
Primo Conti, (artista italiano)

ARTISTAS ITALIANOS

En uno de sus postreros números del año 1936, la revista «The Studio» publicó una reseña informativa sobre la vida y la orientación artística italiana en los últimos años. La noticia, aunque breve, señalaba con claridad y conci-



Felia Casorati,
(artista italiana)

sión la voluntad de crear para el arte italiano una atmósfera de independencia, conforme al espíritu de los artistas de la península.

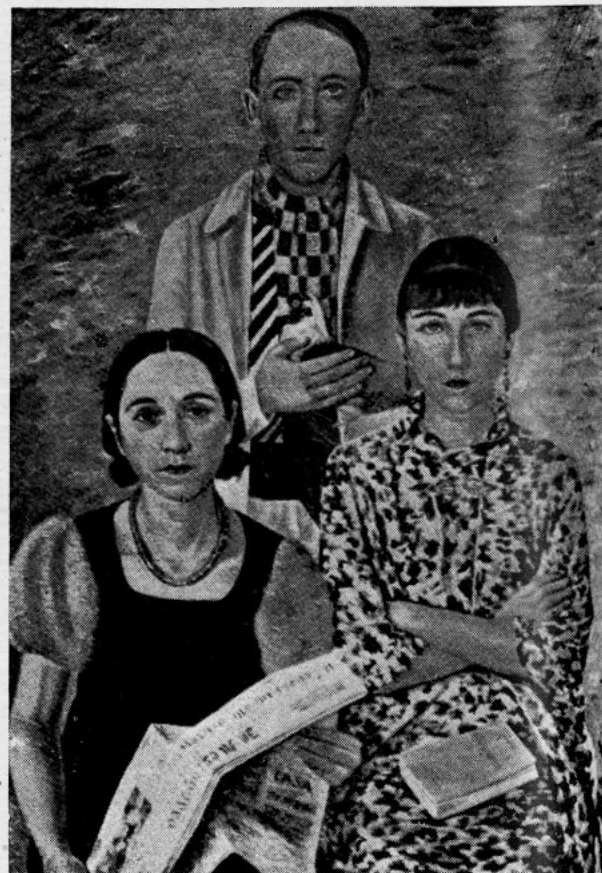
El aliento nacionalista del Facismo no ha dejado de impresionar la conciencia del artista italiano. Es difícil al ser hijo de una patria grande y triunfadora, no sentir, malgrado las convicciones o veleidades políticas, un legítimo orgullo unido a un sentimiento de confianza. Tal debió ser la seguridad orgullosa del «civis Romae», y semejante a aquélla la actitud del americano opulento o simple marinero de los años que precedieron a la crisis.

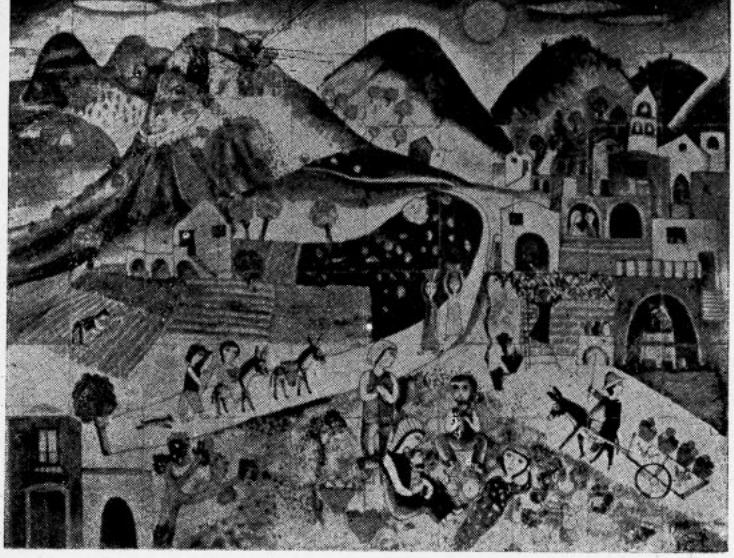
El articulista, señor Antonio Maraini, señalaba al año 1911 como el principio de una nueva fase en la evolución de Italia. «Aquel año, dice, con la conquista de la Tripolitania y de la Cirenaica, marcó el despertar de la conciencia nacional. Fué por ese tiempo cuando un grupo de jóvenes, entre los cuales Carena, Selva, Zanelli, etc., hoy día todos artistas de notoriedad, iniciaron un movimiento de reacción contra anticuadas modalidades en el mundo del arte. En Florencia se publicó una pequeña revista «La Voce» en torno de la cual se agruparon Papini, Soffici y algunos otros «pioneers» de un arte nuevo. En Mi án aparecía el Futurismo bajo la dirección de Marinetti. Entre sus adeptos se contaba Carrá, Sironi, Severini y otros que, desde entonces han alcanzado fama. Todos nosotros—yo contaba entre los romanos—sentíamos la necesidad de una renovación y luchábamos contra el actual estado de cosas: sentíamos que nnestro país, como una provincia, quedaba a la zaga de los otros pueblos de la Europa. Nos propusimos en consecuencia, trabajar, no sólo en grupos separados, sino que también, en conjunto, simpatizando con los propósitos de cada cual, por el mayor bien del mundo del arte italiano».

«Con el año 1919 y con la paz, continúa el señor Maraini, cuando después de los años de interrupción, entramos de nuevo en nuestros talleres, sentimos que la creencia en los antiguos dioses nos abandonaba, y que algo de cambiado había en nosotros. Aunque continuamos repitiendo los nombres de los antiguos ídolos y mirábamos siempre a sus obras, comprendimos que nuestros propósitos eran diferentes y, que habíamos despertado a la realidad de la vida racional y de sus tradiciones, mucho más fuertes en nosotros que la fascinación de la utopía de una estética internacional. Aunque la Escuela de París, identificación de esta utopía, continuó por unos cuantos años más, siendo el objeto de mucha publicidad y discusión, los artistas más esclarecidos regresaron a sus respectivos países, al aproximarse la crisis que había de arrasar con ese mundo de valores falsos y enviar a sus hogares, desde Montparnasse y Montmartre, a cuarenta mil artistas reunidos en los Boulevards».

Sin idea de discutir el dejo de proselitismo que se advierte en algunas opiniones del señor Maraini y que le lleva a declarar «falsos valores» a un movimiento artístico tan interesante y rico como el de la llamada Escuela de París —nuestra época ignora la indulgencia—es del mayor interés señalar en qué forma el Gobierno

«La Familia del pinto
Gino Severini, (artista italiano





Panneau de ziles para la Industria Cerámica

Fascista procura prestar protección a las artes. «Ha creado para los artistas, dice el señor Maraini, el Sindicato de Bellas Artes que se entiende con ellos como un organismo profesional y protege sus intereses y sus trabajos. Dependiente del Ministerio de Corporaciones, se subdivide en dieciocho sindicatos que corresponden a las antiguas regiones de la península». «Su dirección principal es una Secretaría Nacional compuesta por un consejo directivo cuya sede es Roma y de la cual dependen las dieciocho subsecretarías regionales. El número de artistas inscritos alcanza al presente a unos cuatro mil y pagan alrededor de diez liras como contribución anual».

No falta naturalmente la doctrina de aspecto político que explique los procedimientos puestos en práctica. «Se trata, dice el señor Maraini, de crear en el artista un sentimiento de responsabilidad, una conciencia de su lugar en la vida de su país y de la sociedad que no poseía con anterioridad al régimen fascista».

En un terreno más práctico, cada una de estas subsecretarías debe organizar una exposición anual en la capital de cada región. Los artistas más destacados en estas exposiciones provinciales pueden ser admitidos en los grandes concursos artísticos nacionales, que tienen lugar cada dos años en Roma o en otras grandes ciudades. Los mejores de estas exhibiciones son invitados a participar en la Bienal de Venecia.

Otras leyes sabias han sido dictadas en pro del artista italiano: una que destina el cinco por ciento de las entradas a los museos y galerías de la península para acudir en socorro de aquéllos que estén pobres o enfermos; otra que ordena invertir el dos por ciento del costo de cada edificio público, en decoraciones artísticas, encomendadas al Sindicato de los Artistas, y por último, el Fascismo ha creado la Real Academia de Italia cuyos miembros, elegidos entre los artistas más destacados, gozan del prestigio de académicos y del más positivo de una asignación en dinero.

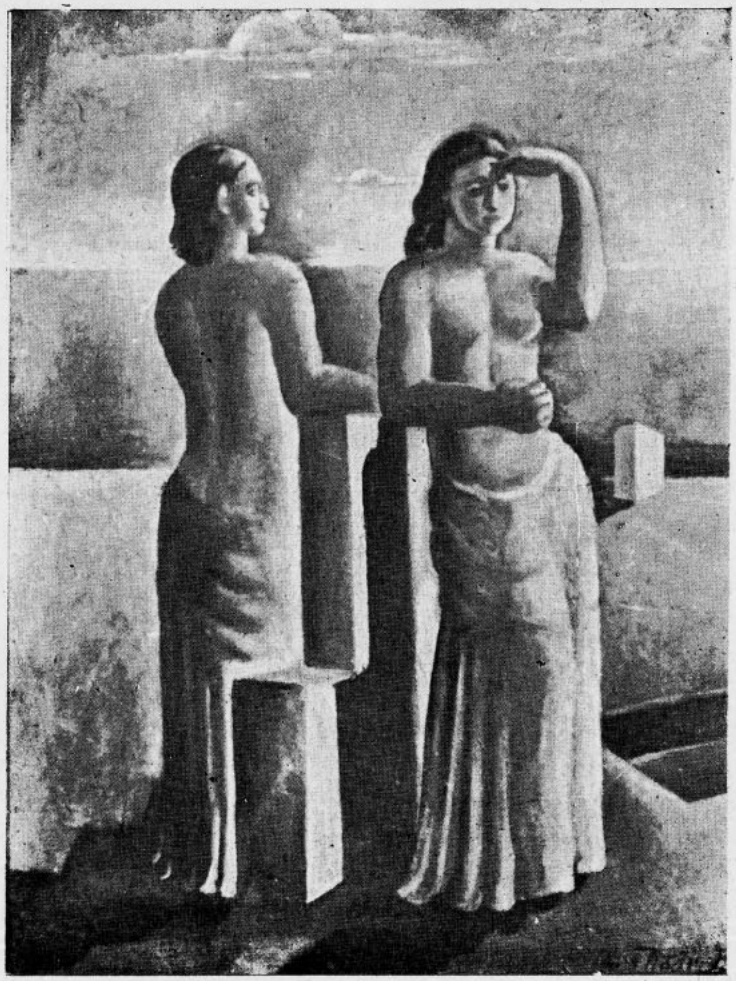
Comentando los resultados del sistema, dice el señor Maraini: «Primero que todo, el contacto más regular y continuo de los artistas con las organizaciones del Gobierno, por un lado, y con el público por otro, ha tenido como resultado estimular obras que aspiran a expresar alguna idea o a conmemorar algún hecho. De aquí la desaparición de una orgullosa y falsa estética que contaba con los círculos de teorizantes y de profetas del arte por el arte».

«Segundo: en conexión con este cambio, algunas técnicas que por más de un siglo habían sido olvidadas—la pintura al fresco, por ejemplo—han vuelto a revivir, y otras, tales como el mosaico, el vitraux y la tapicería, han sido devueltas a su genuino estilo. Puede lo mismo decirse de la talla en mármol y en piedra y del tratamiento del bronce».

«Tercero: La representación de las personas, objetos y de cuanto los rodea no se identifica ya con el valor del colorido y de la forma sino que es comprendida y realizada por el significado que pueden tener en el sujeto y composición

«Perro lobo», Arturo Dazzi, (artista italiano)





Oleo de Laura Rodig

de la obra. En una palabra, el arte entiende ser un medio de expresión y no un fin».

Entre los grupos regionales que señala el señor Maraini figura en primer término el llamado «Novecentista», de Milán, y cuyo principal director es el paisajista Arturo Tossi. Se juntan a él Mario Sironi, Carlo Carrá, Aquiles Furai y Alberto Salietti. En Turín se destacan las figuras de Felice Casorati y el escultor Eduardo Rubino; en Venecia el mosaísta Guido Cadorin y el escultor Lucarda; en Bologna José Romagnoli y el escultor Vignoli Farpi.

En Florencia Felice Carena y Romanelli, pintor el primero, escultor el segundo. Ambos pertenecen a la Real Academia y son los maestros más admirados y seguidos. Junto a ellos Ardengo Soffici, pintor y escritor de gran autoridad; Gianni Vagnetti, Primo Conti, Baccio Bacci y los escultores Arturo Dazzi, Italo Griselli, Giuseppe Graziosi, Bruno Innocenti, Antonio Berti.

En Roma el pintor Ferrucio Ferrazzi, de la Real Academia, que ha resucitado el arte de la tapicería y el escultor Atilio Selva, también académico.

Muchos nombres más señala el artículo del señor Maraini de entre los cuales escogemos, por más conocidos, los de Giorgio de Chirico y de Gino Severini, ambos residentes en París.

FRANCIA

MARQUET

París ha visto en los primeros meses del año una gran exposición del célebre pintor de paisajes. Venecia, la ciudad de los Dux, de San Marcos y del agua, no podía dejar de cautivar a tan delicado pintor.

Para Marquet, la poesía de los puentes, de la transparente y vaporosa luz de la mañana, de los malecones del Sena, de Napoles y de la costa mediterránea del Africa francesa, fueron siempre temas preferidos. Pintor francés y muy francés, ha sabido encontrar deleite en lo ponderado y lo justo. Su pintura de un realismo suave y poético le debe mucho a la sensibilidad del impresionismo; su colorido gris aperlado, cálido a veces y particularmente en su última producción, sobresale por relaciones precisas y acordadas. La precisión hace también parte del genio, ha dicho J. J. Weiss. «La justesse toute seule est aussi du génie».

PERU

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE CHILENO

Desde Lima nos llegan las primeras noticias de la exposición que la voluntad de Federico Schwarz consiguió organizar y sacar del país, para darla a conocer en tierra extranjera. Se deben estas noticias a un extenso artículo de pluma de Carlos Raygada, aparecido en «El Comercio» de la graciosa capital del Perú. Es amigo el señor Raygada y los chilenos debemos agradecer a su cortesía, junto con la hermosa presentación de la exposición chilena que hace a la sociedad

limeña, otros artículos que ha publicado en el mismo diario sobre el ambiente veraniego de Viña del Mar y sobre la exposición artística del Casino. En el artículo que ahora nos ocupa, sin olvidar a nadie, destaca con preferencia los nombres de Marcos Bontá, Laureano Guevara, Eduardo Donoso, Carlos Isamitt, señora María Tupper de Aguirre, señoritas Inés Puyó y Ana Cortés, Jorge Madge, Pablo Vidor y otros. Ya he dicho que es amable el señor Raygada, pero no escapa a su fina observación una característica curiosa y sobre la cual nosotros, por un exceso de montparnassianismo, no habíamos reparado mayormente. Observa el señor Raygada, con razón evidente, que somos demasiado europeizantes y que no procuramos llevar a la tela los aspectos característicos de nuestro pueblo y sus costumbres y de nuestro paisaje. No podemos negar la justicia de esta observación que, de ningún modo, puede significar un reproche. Nos ha parecido que el arte debe ser por el arte y se puede advertir que, en general, a ese fin tiende entre nosotros todo artista, desde el que hace sus primeras armas, llevando a los salones figuras deformadas en perspectivas imposibles, hasta los artistas experimentados, cuyos esfuerzos se gastan en sutilezas cromáticas. No se puede sostener que el tema sea todo, ni siquiera lo principal que para eso sería mejor que las cosas quedasen en su actual orientación, pero sin duda hay algo de vital importancia en el motivo que sostiene la inspiración del artista. Por otra parte, el tema puede ser el vínculo de unión entre el arte y el público, ya que, razonablemente, no puede un artista darse a pensar que la perfección técnica y la sutileza de las observaciones puedan ser factor impresionante para un público numéricamente considerable.

No tengamos pretensión de llegar a conclusiones sobre estas materias y reconozcamos al señor Raygada la parte de razón que le cabe, esforzándonos por no confundir el arte con el artificio, pero reconozcamos al mismo tiempo que un artista como nuestro Julio Ortiz de Zárate tiene también la suya.

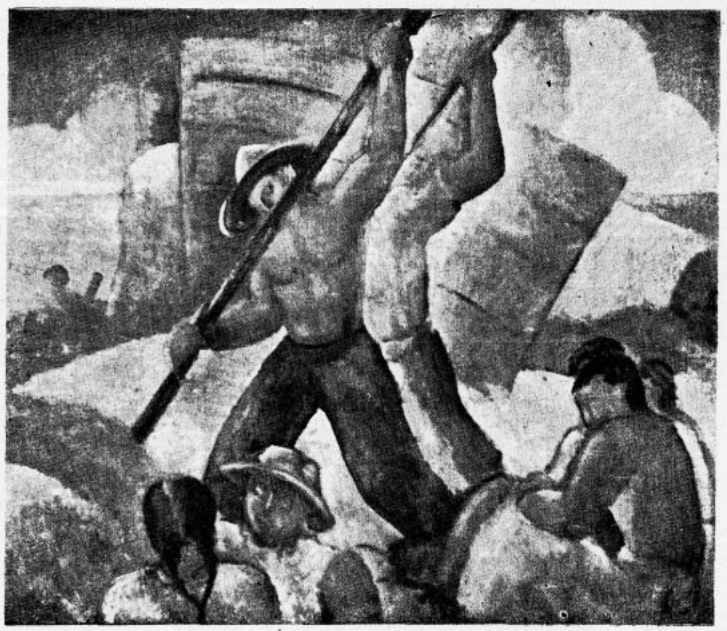
¿Quién puede pronunciarse entre «Las Matanzas de Icio» de Delacroix y un buen paisaje de Corot o de Cezanne? ¿Quién entre la Infanta María Teresa de Austria de Velázquez una Crucifixión de Rubens? —J. L.

CRONICA CHILENA DE ARTES PLASTICAS

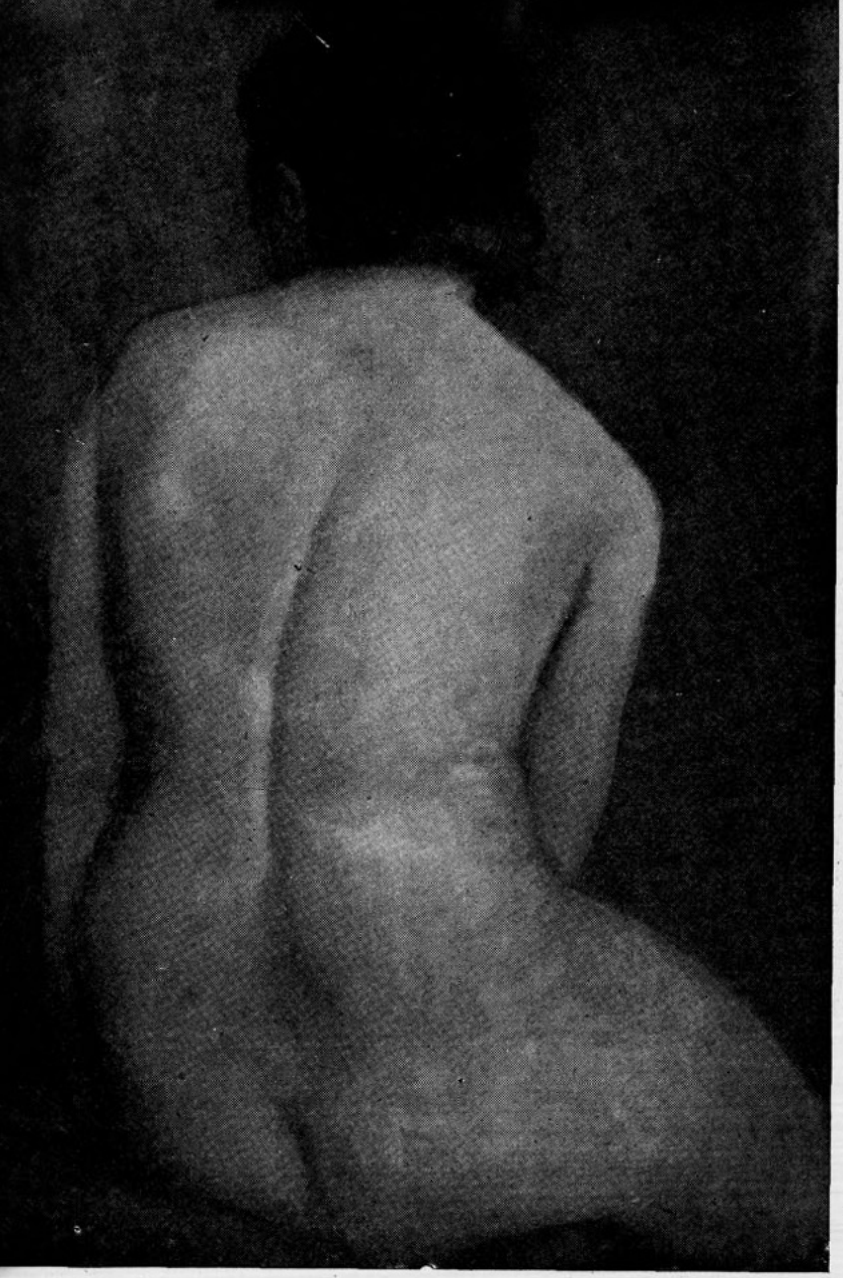
LAURA RODIG

«El joven, dice Goethe, cuando la naturaleza y el arte lo atraen se imagina, con la viveza de su deseo, de poder penetrar cuanto antes en lo íntimo del santuario. Llegado a hombre, después de largo peregrinar, advierte que se encuentra siempre en el vestíbulo». No he pensado en Goethe para sostener que Laura Rodig se encuentre todavía en la antesala del arte. Si alguien me lo preguntase, no sabría yo decidirme por la afirmativa ni por la negativa. Eso guarda, bien mirado, relación con la exigencia del observador. Si es Goethe quien exige, cuesta comparecer ante ese Júpiter con una ofrenda digna de su altar, porque el vate máximo de la Alemania era además de un poderoso ingenio, un artífice maravilloso.

Pero me alejo aquí de la obra pictórica de Laura Rodig, que un conocimiento más aparente que



Oleo de Laura Rodig



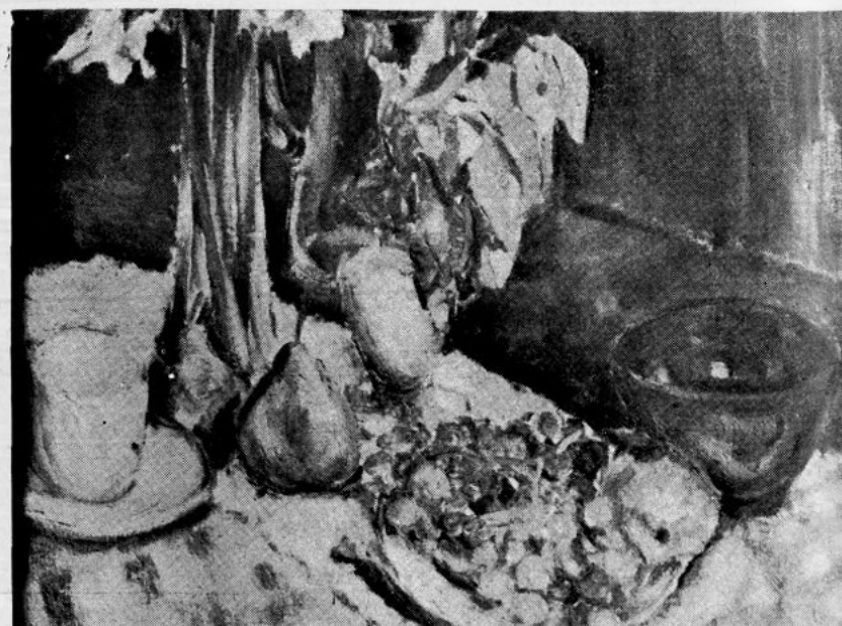
leo, Hilda Berthing. Curso, Pablo Burchard
sc Bellas Artes

real me obliga a juzgar. No deseo usar de la coquetería de una falsa modestia. Es que ciertos temperamentos de artistas pueden, con su complejidad, echar a rodar algunos principios que sirven de sostén a nuestros juicios. Una crítica no puede consistir en declarar buena o mala una obra de artista. No consiste tampoco en exponer impresiones personales, sino más bien en señalar al público las virtualidades y la manera de ser propia de cada artista. Me ocurre a mí, no obstante, acogerme a la memoria de Anatole France, que juzgaba tan difícil el salirse de la prisión del yo. Y me ocurre así, primero por natural deficiencia de mis juicios y en seguida, porque los juzgadores en definitiva me parecen asombrosos pedantes por sabios y doctores que sean. Los juicios en materia de arte no pueden ser sino condicionales y relativos a las inclinaciones de quien critica y a sus puntos de vista personales.

Dos condiciones me parecen esenciales en la pintura de Laura Rodig: la inteligencia de su arte y el espíritu ensayista que se manifiesta en tres formas diversas en su exposición de la Sala del Banco de Chile. La una acentuadamente académica, está representada por la serie de las «Mujeres junto al mar»; otra es ese aspecto costumbrista que se observa en sus figuras mexicanas y la tercera es el paisaje.

Cuando me refiero a su manera que llamo académica no es para desdeñarla. La academia no me inspira a mí esa antipatía ni ese terror que produce a menudo a las personas libertarias y puestas al día con que tropiezo con frecuencia. Yo diría muchísimo al respecto si ésta fuese la ocasión y me lo permitiese el espacio. Concretándome al academismo de la señorita Rodig, tendencia de la que parece alejarse, yo me atrevo a pensar que es para ella el mejor sostén y la mejor garantía para su desenvolvimiento, porque para quien buscó alguna vez la disciplina es posible volver a encontrarla. La experimentación es el volumen por el mismo, la parquedad de la línea reducida a la horizontal y a la vertical y el colorido llevado a los recursos elementales del fresco han dejado en los recursos plásticos de Laura Rodig un rastro que perdura y que apenas se echa de menos en casi todos sus paisajes. Son éstos, tal vez, esparcimientos necesarios a esa labor más ruda de la composición. El otro

Oleo, Antonio Pedraza
Curso, Jorge Caballero. Esc. Bellas Artes

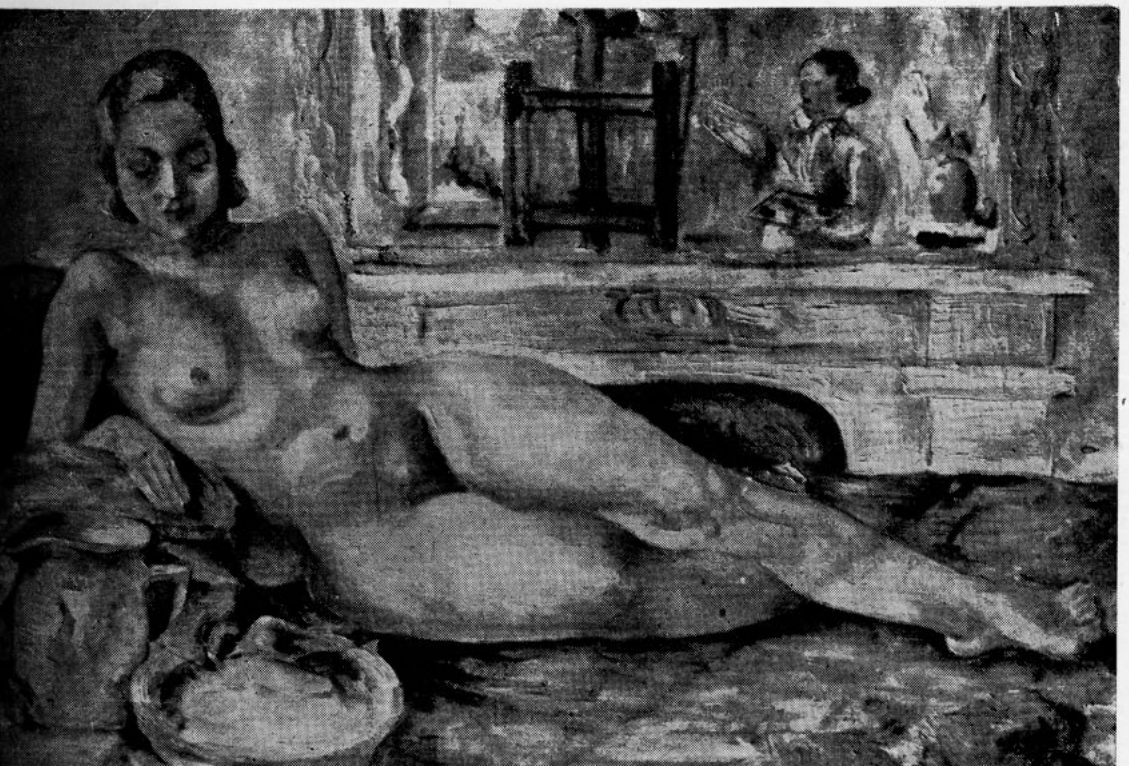


aspecto es el que la señorita Rodig llama «Motivos». Estos «Motivos» constituyen una amena galería de siluetas populares de México. Siluetas, digo, por que la artista que ha querido confundir bajo un bermellón muy uniforme los rasgos individuales, acaso porque haya pensado, con razón suficiente, que las razas primitivas no presentan esos tipos humanos tan diferenciados que se advierten en las viejas razas y en las antiguas familias. En cambio el movimiento, una suerte de agilidad y de donairosa viveza están sentidos y acusados con seguridad. Aparte de esos méritos que dan sentido humano a la pintura de Laura Rodig, otros, como la calidad de la materia en algunos y el colorido en muchos, le prestan un deleite que escapa a las definiciones. Es este el campo vedado a los sabihondos que aplican a la sensibilidad del pintor una medida y un raciocinio que no le convienen. No puedo apartarme de la idea de que se tiene, o no se tiene, una sensibilidad para la pintura y de que es bien inútil el empeño de hacerle una a quien carece de ella. El «no comprendo» de algunas personas, que suele ser una cortesía en situaciones difíciles, y el afán con que los comprendedores se obstinan en analizar las determinantes de la belleza se me confunden en una ceguera común. Ciertas pinturas, las naturalezas muertas de Chardín, por ejemplo, que tan poco se prestan a glosas y a explicaciones son, no obstante, poco abordables para quien careciese de esa especialísima facultad de sentir.



Oleo, Hilda Neveu. Curso Jorge Caballero
Esc. Bellas Artes

Oleo, María Baradocoy
Curso Jorge Caballero. Esc. Bellas Artes



Creo haber indicado en el talento de la señorita Rodig, condiciones suficientes para no mantener las reservas con que di comienzo a estas líneas. Las exigencias, sin embargo, no tienen siempre origen en la fantasía o en el capricho del observador; muchas veces, y en esta ocasión muy particularmente, nacen de la calidad misma de los dones del artista. La señorita Rodig posee un temperamento tan rico, una inventiva tan natural y fácil, que uno desearía verla abordar con mayor ambición los problemas artísticos, verla detenerse en algunas obras que diesen a su producción una tonalidad más perfeccionada y durable. La naturaleza con ella fué pródiga; ¿por qué no intentar entonces un paso más definitivo?— J. L.



Fresco, Rocco Matiansic. Curso Laureano Guevara
Escuela Bellas Artes

EXPOSICIÓN DE TRABAJOS DE LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

La Escuela de Bellas Artes organizó a principios del año escolar en curso, una exhibición de trabajos realizados por los alumnos durante el año pasado. Es esta la primera exposición de este género que realiza el establecimiento después de la que llevó a efecto hace tres años con motivo de la «Conferencia Interamericana de Educación», y se diferenció de aquélla por un carácter más de acuerdo con el tipo corriente de exposiciones; menos preocupación de exhibir los métodos, menos carácter pedagógico que el que debió predominar en aquella ocasión.

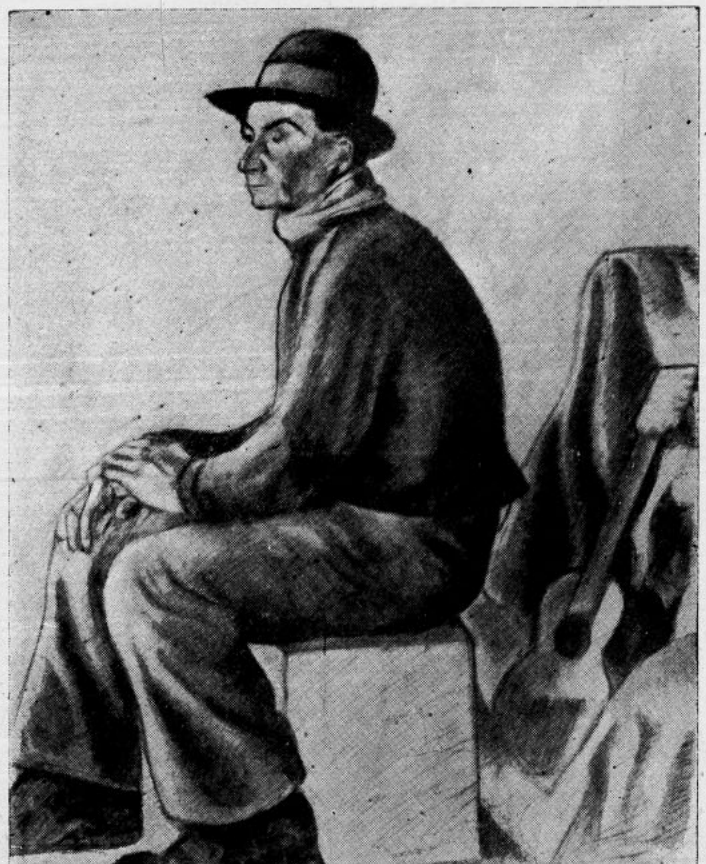
Este hecho constituye una gran responsabilidad de parte de los exponentes ya que, tanto el crítico como el visitante pueden perder de vista que se trata de obras escolares y juzgarla con la misma exigencia que se aprecia una exposición oficial.

Salvaron este escollo, bastante peligroso en la pintura, las obras de Pedraza, Aliaga e Hilda Neveu, alumnos con estudios muy avanzados que son más bien exponentes del resultado de la enseñanza. Los tres son ya expositores del Salón Oficial y han obtenido en él recompensas, representaban los cursos de don Pablo Bourchard, el de don Augusto Eguiluz y el de don Jorge Caballero.

En la escultura sucedía otro tanto con las obras de Hansy Muller y Lily Garafulic, de los cursos de don Julio A. Vásquez y Lorenzo Domínguez respectivamente, como los anteriores, artistas ya formados y de reconocidas condiciones naturales.

Mereció especial atención el grupo de pinturas de fresco de los alumnos de don Laureano Guevara, profesor

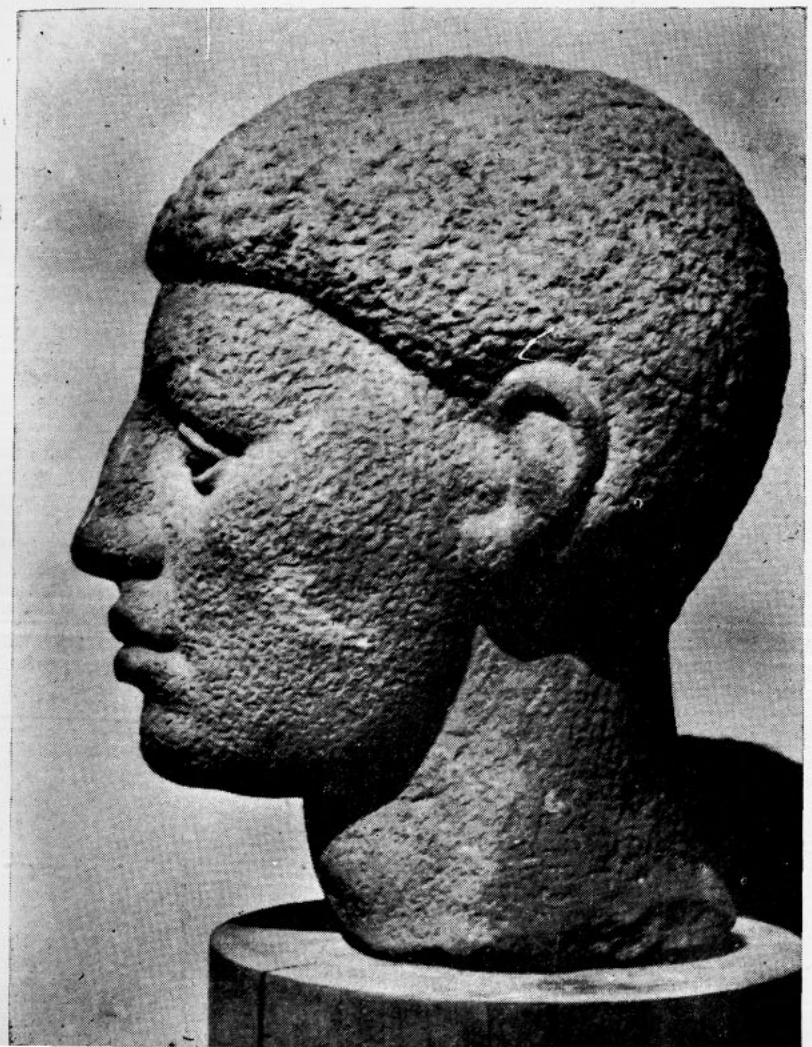
Javier Espejo
Curso Eguiluz. Esc. Bellas Artes

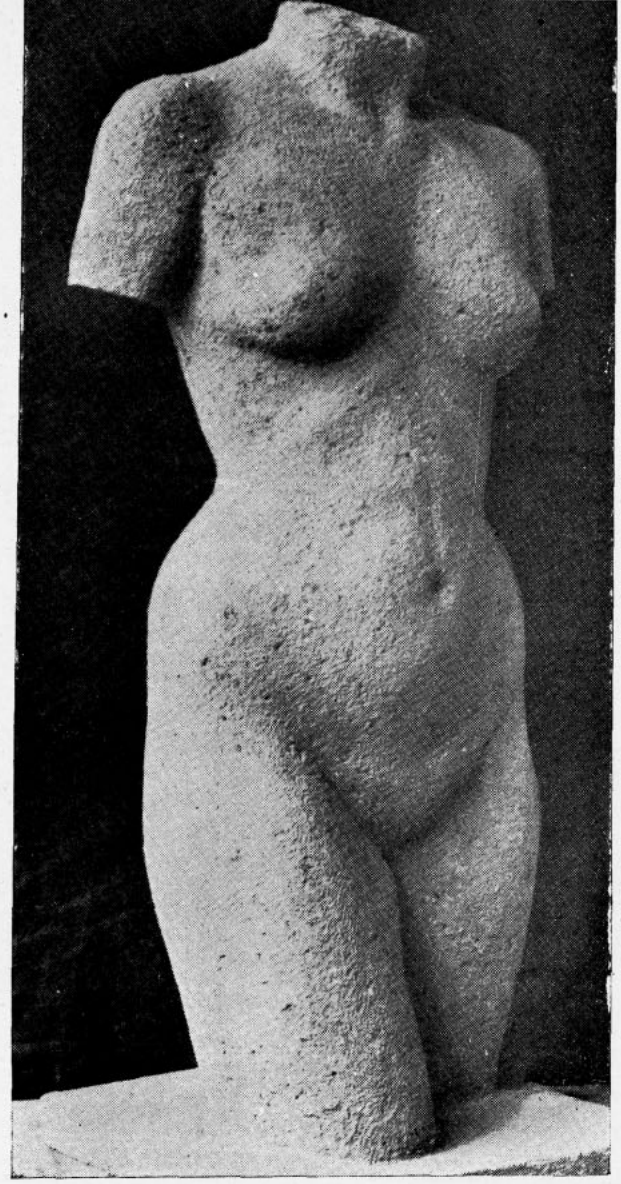


que tiene a su cargo la cátedra de Pintura Mural de la Escuela. Esta rama de la enseñanza del arte pictórico, que posee una fisonomía tan especial, fuera de ofrecer un amplio campo a los estudiantes de arte por sus múltiples posibilidades de aplicación, constituye también un género de experimentaciones saludables en materia plástica, debido a la necesaria sumisión del artista a las disciplinas estéticas de la composición monumental y al empleo de materiales no siempre dóciles a la intención expresiva.

La Sociedad de Amigos del Arte ofreció un premio en materiales de pintura para los alumnos distinguidos; este fué dividido entre los alumnos Pedraza y Aliaga, cuyos méritos artísticos hemos mencionado. Este simpático estímulo, tan de acuerdo con los fines de la Asociación, constituye un ejemplo que debía ser imitado por otras instituciones.—R. D. D.

Lily Garafulic
Curso Lorenzo Domínguez, Esc. Bellas Artes





Escultura, Luis A. Carvajal
Esc. Bellas Artes

EL CERTAMEN MARCIAL MARTINEZ

Este certamen, uno de los más importantes en Santiago, se celebró este año en especiales condiciones de calidad. Premió el jurado a obras de la señorita Ana Cortés y de los señores Roberto Humeres y Román Rojas.

No parece que sea el momento de hacer nuevos comentarios sobre obras que, en su mayor parte, se han exhibido en otras exposiciones y que han sido recompensadas.—J. L.



Oleo, Ana Cortés
Premio Certamen Marcial Martínez

EXPOSICIÓN EDMUNDO CAMPOS

Recientemente regresado de su permanencia en España exhibe el señor Campos las adquisiciones conseguidas. Es indiscutible que ha progresado en todo sentido y especialmente en el de la forma. Su estilo es uno de esos modernísimos internacionales que caen un poquillo en lo *standard*. No importa, tiempo tendrá el señor Campos para entregarse, con el bagaje de sus conocimientos, a creaciones que resultarán más propias de nuestro suelo y más personales.

HORIZON

Es el nombre de la nueva Sala de Arte que en los primeros días de julio inauguró Mr. Georges Sauré, en Huérfanos 707. Tentativa que tiene por padrinos el nombre pres-



Gouaches.
Boris
Grigoriev.
Paisaje
de
Chile



Gouaches de
Boris Grigoriev

tigioso y la amabilidad de Mr. y de madame Sauré, es una aspiración a perdurar. Así lo deseamos con vehemencia, por más que en razón directa de nuestro deseo aumenta nuestro temor de verla morir. Hará medio año que la sala Montparnasse abrió sus puertas para extinguirse agostada por el calor de un estío que no fué particularmente riguroso. Sus empresarios, sin embargo, parecían llevar, como Mercurio, alitas en los pies. «Horizon» nos da la impresión de un dinamismo más contenido... «Chi va piano va lontano», enseña un refrán conocido.

La sala es pequeña, pero ofrece el atractivo de las cosas hospitalarias y tiene de su parte la ventaja de la luz natural. Hay pintores que prefieren vender sus cuadros a la luz del día a hacerlo durante la noche. ¡Cuestión de gustos! Yo confieso que me acomodo fácilmente a cualquiera de esas circunstancias.

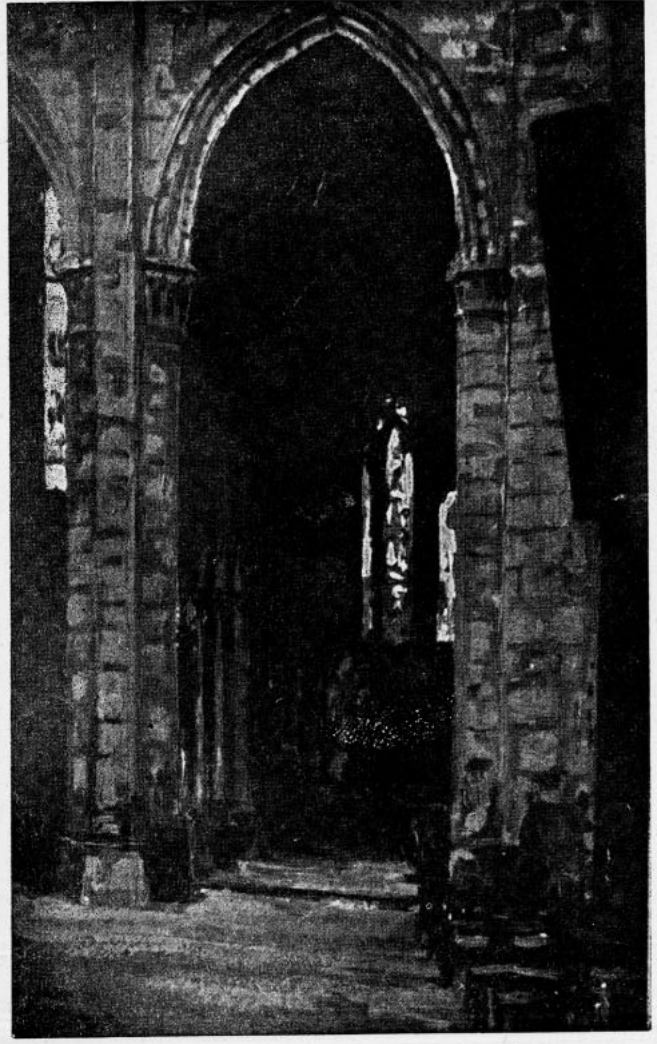
Hasta el momento todo marcha



Escultura de
Román,
Premio del
«Certamen
Marcial
Martínez»



Sala
Horizon



Interior
Oleo por Emilio Aldunate



«Caserío»
Oleo
por
Emilio
Aldunate

bien para la sala «Horizon». Fué inaugurada con una exposición colectiva que alcanzó éxito; en la segunda semana la ocupó una muestra de gonaches del maestro Boris Grigoriev. No puedo ocuparme largamente—tanto mejor para quien lee—de esta bella colección. No hace falta, por lo demás, Grigoriev es un maestro en el género, la materia es bella y la inventiva del artista permanece despierta.

El Dr. Emilio Aldunate Ph. también *à l'Horizon* nos ofrece algo inesperado. Yo desconfío un poco —miserias del oficio, quién sabe— de los pintores aficionados. Los hay bárbaros, pero existen igualmente entre los otros, entre los que sacamos del arte un pasar suave o riguroso. En Chile hacer estas diferencias es ir un poco lejos. Parece más bien que aficionados somos todos, salvo unos poquísimos, que vivir de la medicina, del comercio, de clases o de funciones burocráticas es, a la postre, la misma cosa.

Se ha oído hablar ¿no es cierto? de médicos que pintan pero, encontrar uno que pinta, bien como un artista, con inspiración verdadera, con sensibilidad, con soltura como lo hace el Dr. Aldunate es, confesémoslo, sorprendente. De sus cuadros yo citaré el N.º 14, el 20, el 21 y el 8. Casi todo lo que ha hecho durante su viaje o después de su viaje. No me gustan los otros, los del cuchillo—dijo de la espátula—los que carecen de construcción, de línea, de colorido y que no son sino factura, en fin, los que el artista-médico ha pintado antes de su jira por el Viejo Mundo. No comprendo por qué los ha exhibido. Tal vez para demostrar que en Chile se aprenden cosas de maravilla.

ROBERTO HUMERES

Hablar del arte de Roberto Humeres y del artista mismo es hablar de algo que por esencia es amable y claro, es hablar también de un saber artístico formado, que el refinamiento consiguiente y una



«Calle
de
Brujas»
Oleo
por
Emilio
Aldunate

suerte de aristocracia intelectual saben disimular en obsequio a una gentil cortesanía. Yo le encuentro comparable a esos espíritus de selección, a los cuales la claridad intelectual y la agudeza del juicio crítico están continuamente en vías de morigerar y corregir. Eso es, sin duda, provechoso y puede ser eficiente para conquistar el sufragio de unos pocos, pero con más vulgaridad y más audacia, con más gestos y la voz más gruesa se puede fácilmente parecer más genial y ganar por esos caminos, mayor número de adeptos.

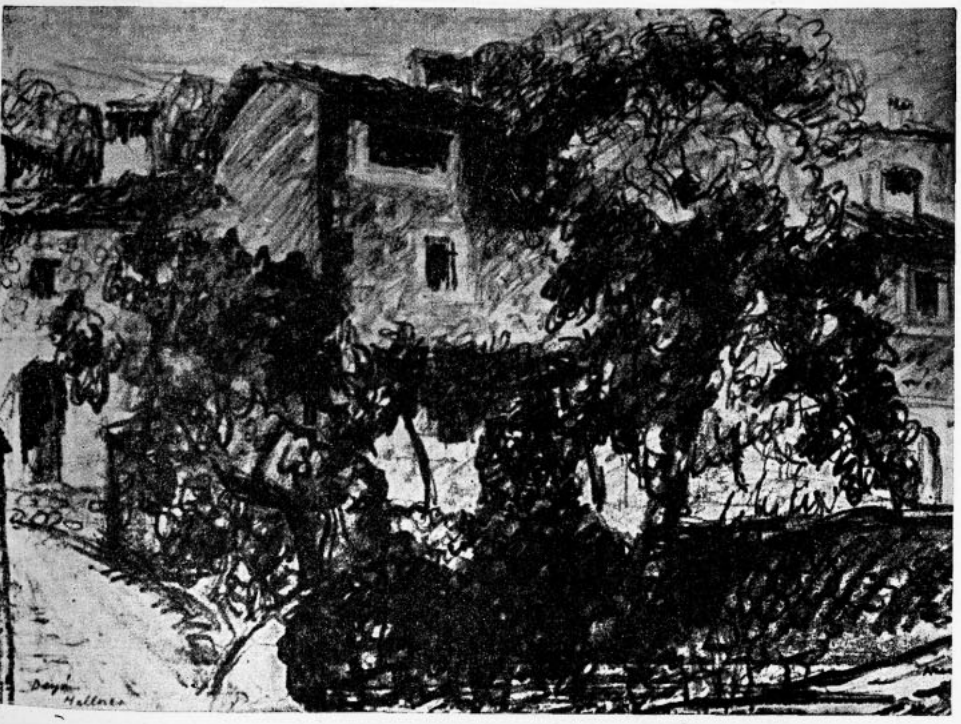
No habría razón para negar aquí el aporte que algunas ideas y algunas preocupaciones de la llamada Escuela de París han traído a la formación artística de Roberto Humeres, Renoir, Laprade, acaso, Bonnard y otros pintores salidos del impulso fecundo del impresionismo. Maestros todos de aquello que el mundo conoce por el buen sentido y la gracia francesa, no poseen la fiebre mística que atormentó a los Morales, a los Valdés Leal y a los imagineros españoles; ni la altivez exuberante y radiosa del concepto italiano; ni los arrestos metafísicos, ni el exaltado expresionismo de los hombres del norte. Dulce es allí, en la tierra de Francia, la vida de los humanos, quizás si por la clemencia del cielo, que no nos deslumbra en verano, ni nos arrastra en invierno a triste pesimismo, quizás si porque el hombre civilizado desde siglos ha sabido pulir y humanizar el paisaje y las costumbres.



Dibujo de Roberto Humeres

Roberto Humeres trae hasta nosotros una chispa de ese hogar, que nos abriga sin abrasarnos, en la armonía de su colorido y en su comprensión del dibujo. Pintor de figuras y de paisajes es siempre un buscador de acordes suaves y hermosos. Sus dibujos son decorativos y espontáneos, pero sin entender aquí por espontaneidad las bravuconadas de matamoros a que tan fácilmente se aficiona el temperamento nacional.

Dibujo de Roberto Humeres



EN EL MUSEO NACIONAL

El escultor italiano don Antonio Corsi ha tenido la gentileza, antes de partir a su país, de obsequiar al Museo de Bellas Artes una de sus más hermosas producciones. Es un cervatillo en bronce, obra llena de vida y de movimiento.

También dos esculturas de don Nicanor Plaza, amoldadas en yeso,



«Niña con ukelele».
Oleo por Roberto Humeres

todavía han venido a sumarse a las otras dos del mismo autor que posee el Museo. Yo hubiese preferido no conocer de Plaza sino su «Caupolicán» y su «Quimera», por más que ésta última me parezca con bibelot llevado a la proporción de monumento. No hay cortesía en criticar a nuestros antepasados, cuyas obras han debido producirse, sino en condiciones más desventajosas desde el punto de vista material, por lo menos en un ambiente más negativo.

MISS STELLA CAMERON

Expuso en la Casa Eyzaguirre un conjunto de acuarelas, óleos y de grabados sobre linóleo. En una manera que tiende visiblemente al arte japonés, Miss Cameron pertenece a las tendencias modernas. Sus acuarelas pintadas en Inglaterra en Provenza y en Chile son de un agradable colorido. Es curioso advertir en sus impresiones chilenas, como en las de Boris Grigoriev, la importancia que saben dar al carácter del paisaje de nuestra tierra. Es evidente que en eso nos aventajan a los nacionales que vivimos más preocupados de problemas técnicos y de escuelas que de vivir y sentir nuestro ambiente.

LADISLAO CHENEY

Sala Banco de Chile

Hay en la obra del señor Cheney condiciones de oficio que son muy estimables, pocas veces distinción si no es en el cuadrito N.° 28. Mejores son sus aguafuertes que revelan un ilustrador de talento.

CRONICA MUSICAL CHILENA

Mieciszlaw Munz.—En el Teatro Central actuó Munz, pianista polaco, a quien el público debía haberle tributado una más entusiasta acogida.

Como pianista en Munz se fusionan armónicamente, las cualidades intelectuales, la medida, el orden y la delicadeza de sensibilidad de su temperamento de artista. Pianista más interior que exterior. Técnica depurada que le permite competir al lado del mejor virtuoso. Tal vez, precisamente el poco público que asistió a sus conciertos fué un tanto negativo para el concertista, cuyas interpretaciones nos dieron a veces la sensación de poco comunicativas. Sin embargo, su concierto dedicado a obras de Chopin, fué lo mejor que como interpretación de este autor hemos escuchado.

Conciertos sinfónicos.—La última actividad de la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos

Sinfónicos, fué dedicada a realizar audiciones para obreros y empleados y conciertos populares. Estos últimos conciertos, al igual que los anteriores se efectuaron en diversos teatros de barrio. Los conciertos para obreros y empleados se anunciaron bajo los aupicios de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Programas didácticos, con explicaciones del director, maestro Armando Carvajal, quien hacía oír los temas y los pasajes principales de las obras que se interpretaban. Conciertos como éstos que comentamos debían efectuarse con más periodicidad y el nivel de nuestra cultura popular adquiriría un nivel bien manifiesto.

Arturo Rubinstein.—Pocas veces en el Teatro Municipal se había podido observar un entusiasmo más delirante como en el caso de los conciertos del notable pianista polaco Arturo Rubinstein. Temperamento extraordinario de vigor y fogocidad. Verdadero orador de multitudes, Rubinstein se sabe que influye poderosamente en el público, factor que no descuida en ningún momento al contrario busca los medios para acentuarlo más. Esto contribuye a veces que sus interpretaciones adquieran una notoria libertad, pero siempre en los márgenes del pianista que domina los más pequeños detalles de su instrumento. La presencia de Rubinstein removió con gran fuerza el ambiente y si el público tributara un homenaje igual a todos los artistas de calidad que nos han visitado, tendríamos una deuda que pagar con Thibaud, los Kolisch, Rosanska, Sigette, Feuerman, Zabaleta y tantos otros que nunca tocaron con sala completa en esa forma.

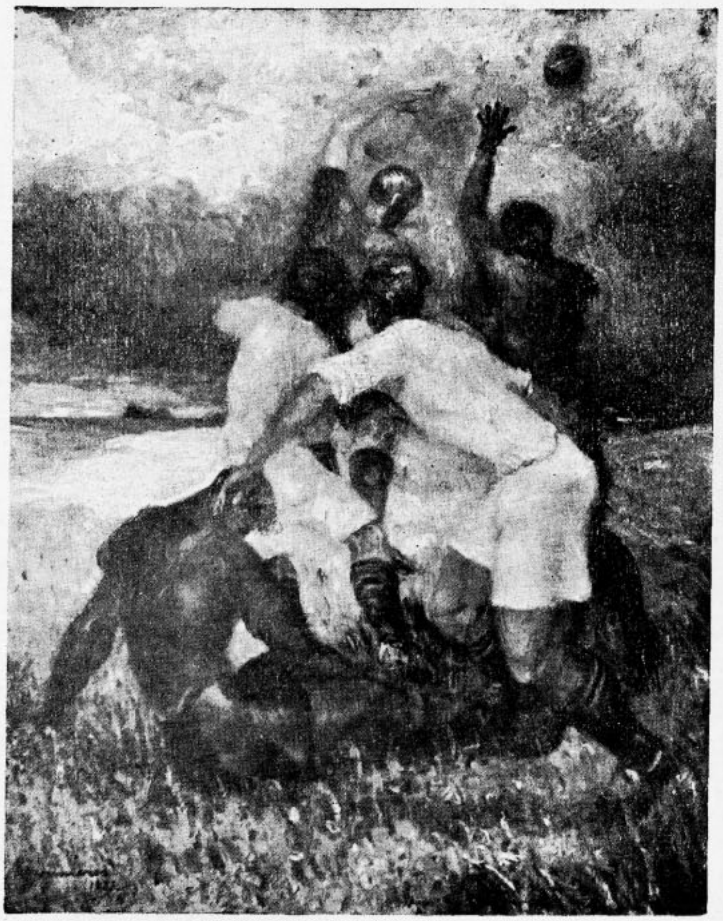
Suites francesas.—La primera presentación de alumnos del Conservatorio Nacional de Música fué dedicada a la audición completa de las Seis Suites Francesas de Juan Sebastián Bach. La audición fué preparada por el profesor Roberto Duncker con la colaboración de sus más destacados alumnos. Participaron Elvira Savi, Ana Lorca, Eliana Latorre, Cristina Arias, Ruth Rojas y Juan Zuloaga. A este último queremos dedicarle un capítulo aparte. Nos parece que en él se perfila un futuro pianista que puede alcanzar un sello de primer rango. Temperamento controlado, profundamente musical. Sonido amplio y de hermosas inflexiones de intensidades. Sería de esperar que pronto se hicieran oír también las Suites Inglesas, y especialmente las maravillosas «Partitas», tal vez las obras de más valor en este género de Bach. Los Amigos del Arte trasmitieron en su hora de los domingos este concierto por onda corta y larga.

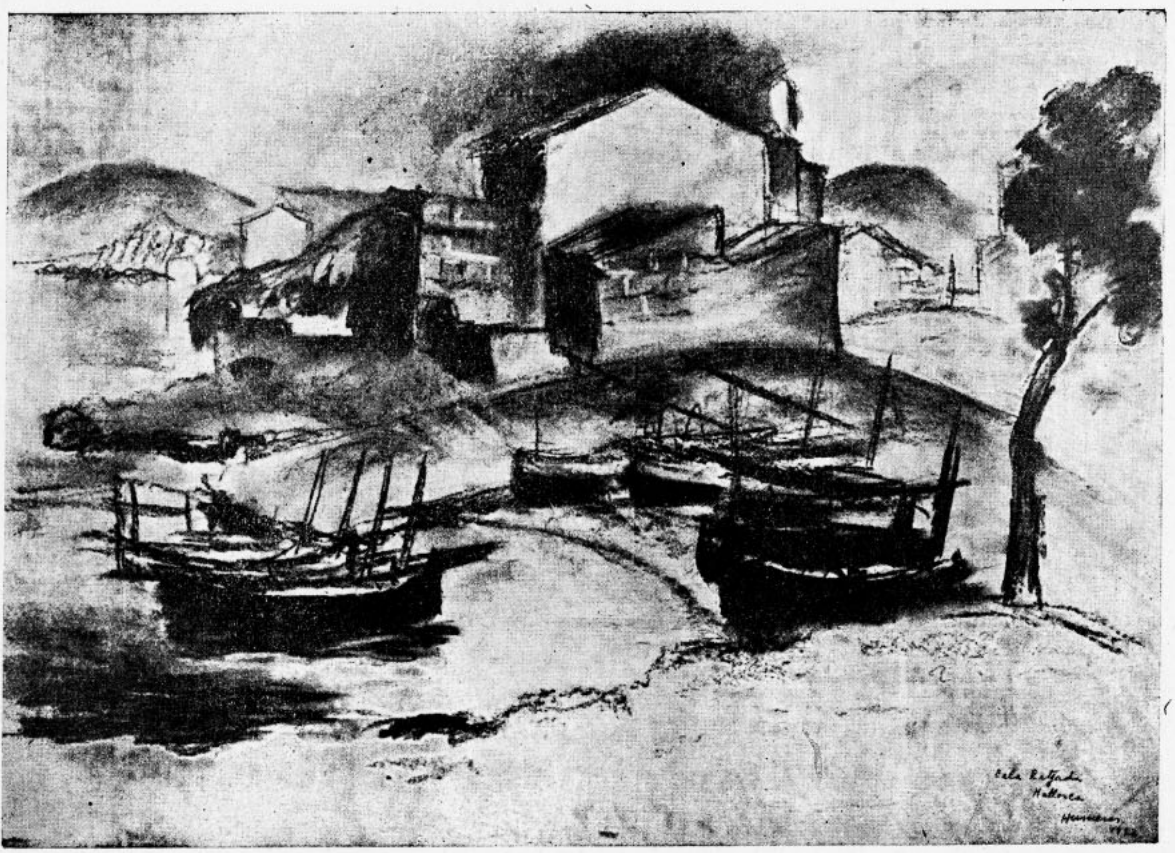
Andrée Haas.—En el Teatro Municipal dió dos recitales de danzas la distinguida danzarina Andrée Haas. Eran los primeros recitales que ofrecía después de su regreso a Europa. En el viejo mundo hizo estudios de perfeccionamiento con Dalcroze y con la célebre Mary Wigman.

La influencia de este viaje a Europa era manifiesto en las danzas de Andrée Haas. Sus interpretaciones adquieren ahora un sello más dinámico, menos encuadradas en principios rítmicos, y la expresión emotiva se exterioriza a través de los elementos corporales con toda libertad. De sus danzas queremos destacar «Siciliana», anónimo del siglo XVI, en un arreglo de Respighi. No trepidamos en calificar esta danza como perfecta. Señalaremos también sus «Seis Colores de Agua» con música de Ornstein y la serie de bailes titulados «Expresiones de Pueblo». Andrée Haas debía presentarse más a menudo, ya que sus recitales son los más depurados que en este campo se presenta en nuestro país.

Román Totenberg.—Sólo a pocos días de diferencia con Milstein actuó Román Totenberg, violinista del mismo rango del anterior. Es muy difícil poder encontrar una interpretación más acabada del concierto en re de Beethoven para violín y orquesta como la que hizo Román Totenberg, junto a la or-

Foot-ball.
Oleo por Roberto Humeres.





Barcas
Oleo por Roberta Humeres

questa de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Comprensión de la obra; sobriedad interpretativa y apasionamiento en la ejecución. Es que Totenberg posee un dominio extrardinario de la mecánica violinística que unido a su especial modalidad interpretativa, le predisponen como uno de los intérpretes más precisos para los autores clásicos. El público saludó siempre con entusiasmo sus conciertos del Municipal.

Concierto Ercilla en homenaje al Músico Chileno.—La Editorial Ercilla organizó un concierto digno de alabanza como iniciativa cultural. Al ver encabezado por este título un programa, imaginamos algo, más en cuanto a exponente de compositores chilenos, que los hay hoy día, en gran escala y con una seria e interesante producción. Algo más también esperábamos en cuanto a conjuntos de ejecutantes.

Se fraccionó al progamar, la producción musical chilena y quedaron atrás buenos ejecutantes, que podrían haber sido mostrados con orgullo.

Si bien, no por eso negamos, que los escogidos son figuras ya consagradas como Armando Carvajal, con la orquesta Sinfónica, Dobrila Franulic, Matilde Broders y Hugo Fernández. Como también Pablo Garrido, los populares Cuatro Huasos y el conjunto vocal chileno de «los travellers». La creación chilena de fondo fué presentada por Pedro Humberto Allende, nuestro gran compositor folklórico.

Esperamos, que cuando la Editorial Ercilla, organice generosamente otro concierto, recuerde que el grupo de compositores chilenos, ya celebrados en el extranjero por sus finas creaciones, es bien grande y digno de tomarse en cuenta, en un «homenaje al músico chileno», Los ejecutantes tanto de cámara como solistas y conjuntos corales, también se sentirán halagados, al ser llamados a colaborar con esta altruísta organización, en beneficio de la mayor difusión de la música nacional.

NOTICIARIO MUSICAL EXTRANJERO

CONCIERTOS DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS

Una interesante conflagración de grandes directores de orquesta extranjeros se han reunido en Francia, a propósito de la exposición de París. Los magos de las batutas internacionales, llevaron allí, un rico bagaje de composiciones musicales nuevas, primicias enviadas por los autores contemporáneos europeos, como exponente de la creación musical actual. Han sido también huéspedes de la nación francesa, ejecutantes de primera línea, e instrumentistas que han reflejado con su cultura y virtuosismo modalidades tanto antiguas como modernas, siempre en una ascendente inquietud de perfección.

Recorreremos a la ligera ciertos párrafos de críticos europeos alrededor de estos festivales.

ESTOCOLMO

Nils Grevillius, perteneciente al grupo de los grandes directores, hizo honor a su país presentando con cierta ostentación de orgullo,

dos programas en su totalidad suecos, donde figuraban los siguientes compositores: M. Alfven, Rangstroem, Atterberg, Nystroem y Melchers.

Compositores, que la crítica francesa ha dividido en dos categorías: los primeros que, aunque siguiendo su folklore se han dejado influenciar de los músicos germánicos, y los otros de tendencia hacia la armonía actual moderna. Así el poema sinfónico de *M. O. Lindberg* se desprende de la influencia alemana para acercarse a *Franck* y *Debussy* mientras las «tres melodías populares» de *M. Peterson Berger* vienen en cambio de raigambre nórdica y *M. A. Wiklund* mezcla con tino y musicalidad todo lo que hay de cansador y heroico en Brahms.

Mystroem, compositor adepto a la atonalidad, en su «Sinfonía expresiva» nos parece tan moderno, que la crítica anuncia esta obra como «escrita y llegada por el último vapor».

Se nombran también a los compositores *E. Westberg*, *L. E. Larsson* y *W. Stenhammar*, fundador este último de la orquesta sinfónica de Estocolmo. «Vogage en Amerique» de *M. H. Rosenberg* (Suite), parece ser la obra rumana de mayor aceptación para la crítica francesa. Obra impresionista llena da imaginación, de poesía y emotividad sincera y de gran atracción para el auditorio.

Dos grandes cantores se destacaron también entre los ejecutantes suecos: el bajo *J. Berglund* que posee una hermosa voz y grandes cualidades artísticas, y el tenor *J. Bjorling*, magnífico, su voz rica y generosa se conquistó el público parisiense desde el primer momento.

El pianista *S. Brandel* se mostró un hábil virtuoso en la interpretación del concierto de *Wiklund*.

POLONIA

El Coro de la Catedral de Poznan abrió en la exposición, la serie de conciertos poloneses con un hermoso programa: «Motetes del siglo XVI y XVII». Polonesas, italianas y francesas, «Descende en hortum meum», de *Fevin*, un «Ave Verum», *d'Orlando di Salto* y el «Kirie» a seis voces de la Misa del Papa Marcello, de *Palestrina*. Todas estas obras corales arregladas con suma precisión artística por Mgr. Dr. Gieburowski, constituyeron una verdadera emoción artística.

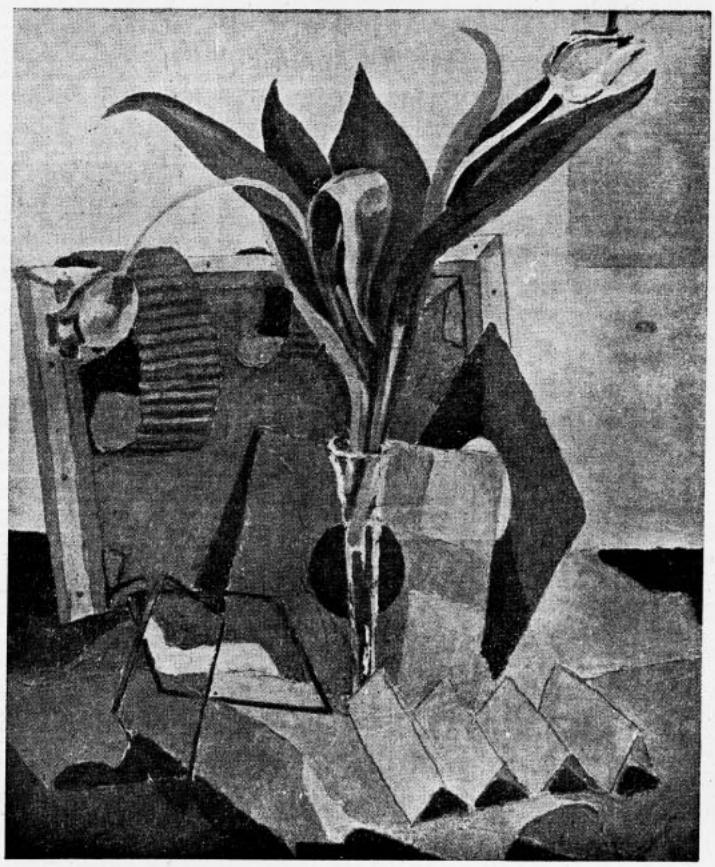
Artur Rodzinsky, director de la orquesta de Cleveland, es una de las más destacadas batutas europeas, lo situan los críticos, en la misma línea con Toscanini y Paray, diciendo así: «Con gestos simples e irresistibles *Rodzinsky* modela no sólo los sonidos de los instrumentos, sino el pensamiento de los que ejecutan». El público lo acogió desde su llegada con gran entusiasmo y fervor y después de sus ejecuciones fué especialmente aclamado.

También obtuvo grandes éxitos en Francia la distinguida polonesa virtuosa del violín, ya otras veces celebrada, *Mme. Uminska*, a la que le cupo interpretar con gran perfección el 2.º Concierto de Violín de *Syzmanowuski*.

Wanda Landowska, con su gran talento y distinción desenterró esta vez para su auditorio, obras de los antiguos autores de su país, que ella ya había dado a conocer en los festivales poloneses de 1932. Con virtuosismo y talento artístico musical, supo desarrollar este programa interesantísimo, en colaboración con un conjunto instrumental antiguo de primera calidad: dos violines, violas, violoncello, contrabajo, flauta, viola de gamba, clarinete, viola de amor, corno inglés y bajo. Se ejecutó así la «Sonata en Re mayor» para dos violines y bajo continuo, del monje *S. S. Szarinski*, obra en que el clavecín tiene una parte llena de emotividad.

Wanda Landowska tocó también danzas polonesas antiguas, un «Preludio en Re menor», de *Podbielski;* una «Buena danza polonesa», de *Laeffelholtz;* «Chorea», de *Cato;* y «Bourrée y mazurca», de *Telemann*. También se ejecutaron en este concierto cantos populares, y polonesas, transcritos por ella misma para cuerdas, en forma hermosísima Las

Naturaleza muerta.
Miss Stella Cameron.



Polonesas, de *Oginski* fueron también elegantemente interpretadas en clavecín.

Al final, *Mme. Landowska*, otra vez con su conjunto instrumental, interpretó «Berlinesca y Tamburitta», obras contrapuntísticas de *Jarzebski*, que causaron gran admiración y entusiasmo en el auditorio.

SUIZA

Objeto de grandes ovaciones fué *M. Volkmar Andreal*, director del famoso coro mixto de Zurich; dió prueba este coro de gran disciplina y comprensión al ejecutar el «Requiem de Verdi»; se pudo admirar también allí a las inteligentes solistas *Mme. Fahrni, Dürigo, Bauer, y Loeffel.*

VIENA

M. Bruno Walter se presentó con la orquesta filarmónica en el Teatro de Champs Elysees, con la «Sinfonía en Re mayor, N.º 13», de *Haydn* y la «Sinfonía en Do mayor», de *Schubert*. Está de más decir la forma delirante con que el público lo aclamó y la manera de dirigir del gran maestro, teatral, impresionante y que acotando en forma interesante y curiosa con la mano izquierda insinuaciones precisas, de gran trascendencia, subyuga a la orquesta y al público en forma total.

Elisabeth Schumann fué también muy aplaudida en este concierto al interpretar el «Exultate Jubilate», de *Mozart* (cantata).

INDIA

Uday Shan-Kar, con su conjunto de bailarines y músicos, se presentó al público parisiense, evocando toda la India y sus tradiciones milenarias, de leyendas místicas, indescifrables para muchos. «Es indiscutible el talento irresistible de este gran artista», dice la prensa.

RUMANIA

George Enesco. Esta figura rumana es ya bien conocida y celebrada como director y compositor. Su actuación en los festivales de la Exposición de París, dejó en el auditorio una huella de emoción profunda, fruto de su gran talento artístico.

Los programas con que se presentó contaron, entre otras obras, «Noel», «Divertissement rustique» y «Chanson», de *S. Dragoi*, música basada en temas atribuídos al folklore transilvano.

«Au Marché», de *Jora*, es una coreografía popular, tratada con acierto, a la manera picaresca y grotesca.

«Elegía a la muerte de V. d'Indy» es un homenaje al maestro fallecido, de su autor *D. Cuclin*, compuesta en forma de suite fúnebre y con gran orquestación.

«El capricho rumano», de *Marcel Mihalovici*, son melodías de espíritu popular, con bellos acordes estridentes y la forma pastoral aplicada a la danza.

Ya recorridos ligeramente los programas de *Enesco*, veamos ahora sus propias obras: dirigió su «Suite N.º 2 en Do mayor», *Suite* clásica de gran valor musical y que fué magistralmente dirigida por su autor.

Sus «Rapsodias rumanas en La y Re» son verdaderos aciertos de inspiración popular y orquestadas además en forma incomparable y pintoresca; sentido místico que evoca el dolor de un pueblo torturado en su pasado y con anhelos optimistas para el porvenir.

Enesco aplaudido ardorosamente por el público entusiasta, fué un embajador musical y una gran figura rumana en la exposición de París.

En música de cámara los rumanos ofrecieron también interesantes programas: un buen «Cuarteto de cuerdas en Do», de *Georges Enacovici* y el «Dixtuor a vent», de *Enesco*, dirigido por él mismo.

Al cuarteto *Amati* le tocó ejecutar el «Cuarteto» de *Enacovici*, obra convincente e interesante, «Novelettes», de *M. Andrico*, obra alegre y fina, fué interpretado también finamente por este conjunto de cuerdas, ya bien reputado.

Mme. Costinesco cantó, con su hermosa voz y gran temperamento artístico, algunas canciones populares: «Berceuse», de *Borgovan* y una pieza de *Kiriac*.

M. Lipatti, distinguido compositor rumano de «Festín», se demostró también un pianista sensible y colorista.

M. Folesco evocó en forma íntima el folklore.

Mlle. Lola Robesco y *M. Lipatti*, espléndida pareja, tocaron con gran sentido musical la «Sonatina» para violín y piano de *Constantinesco*.

Lola Robesco, con sus 17 años, acaba de obtener el premio Ssaye de 1937 éste su nuevo triunfo de ahora es un éxito, excepcional para cualquier virtuoso a sus años.

El coro «Carmen», llamado así en memoria de la famosa reina de Rumania y escritora Carmen Sylva. es un conjunto dirigido por *M. Kiresco* compuesto de 125 voces mixtas,. Estos coristas imbuídos en el alma popular, tanto por su voz como por los hermosos atavíos con que se presentan en público, trajes tradicionales de las diferentes provincias rumanas, llenos de colorido y encanto; expresan todo programa vocal en forma impecable.

«El Coral Carmen, dice la crítica francesa, es un conjunto de selección de músicos, voces frescas, vivas, infinitamente sensibles para saber plegarse a la dirección inteli-

gente y artista de su maestro, dando así una sensación perfecta de equilibrio polifónico. Al éxito del conjunto se unieron los solistas de la ópera de Bucarest, *Mme. Costinesco* y *Folesco* y el tenor *Vasiliou*».

Entre los compositores se destacaron las obras de *Filip Lazar, M. Jora Constantinesco, Borjovan, Brediceano, Keppler* y *Folesco*. Estos músicos muchas veces servidores del folklore, orientados también felizmente a la música pura, fueron aplaudidos en diferentes conciertos sinfónicos y de cámara, como verdaderos valores músicales rumanos ya consagrados.

FRANCIA

M. Paray dirigiendo la orquesta Colone se presentó en un concierto en la Exposición Internacional en honor de la S. I. M. C. En su programa anotamos a Perí de *Dukas* «Fanfare» y la 2.° Suite de Daphnis de *Ravel*, la Cévenole de *V. d'Indy*, la «Tragedia de Salomé» de *F. Schmitt* y la «Bourre fantasque» de *Chabrier*, más el gran éxito de esta tarde fué la Sinfonía de *d'Indy* con *M. Raberr Casadesus* en el piano.

La música de cámara francesa fué bien presentada también en la Exposición. *Mme, Groiza* cantó en forma admirable, melodías de Caplet, Debussy y P. de Breville, *M. Delvincourt* acompañó él mismo a Mme. Croiza en la interpretación de sus composiciones y ambos fueron muy aplaudidos.

El cuarteto *Calvet* dió gran valor al inspirado «Cuarteto», de *Delannoy*.

El «Cuarteto» de *Debussy* y el de *V. d'Indy* fueron también ejecutados por el conjunto *Calvet* en forma impecable.

La «Sonata» para piano, de *M. Em. Bondeville* fué interpretada con gran sobriedad y acierto por *Mme. Pignari*.

Mlle. Pifteau con su bella voz cantó algunas páginas de M. *Grovlez, Vinllermoz* y también «Chansons Madécasses».

El trío de cuerdas *Pasquier* lució su gran disciplina y musicalidad, siendo objeto de ovaciones, tanto por la ejecución como por las obras exquisitamente escogidas que la crítica enumera así: de *Jean Francaix*, deliciosamente musical, de *Marcel Orban*, un bello equilibrio sonoro y de *Jean Rivier*, todos comentados como perfectas realizaciones y ejecuciones a la vez.

EL XV FESTIVAL DE LA S. I. M. C.
1937

A propósito de la Exposición Internacional de París, esta Sociedad eligió como su sede a Francia, por primera vez desde su fundación en 1923.

El primer concierto se inauguró con la «Sinfonía concertante», de *Szymanowski*, partitura completa en magnificencia de orquestación, inspiración y riqueza. Esta vez tocó el piano *Z. Drewiecki*, en reemplazo del glorioso muerto. *Fitelberg* dirigió esta obra monumental de compleja polifonía, con su batuta siempre brillante. El concierto del compositor soviético *Starokadomsky*, fué también presentado por este director. «Se confirma con esta música la observación interesante, de que los rusos de hoy día imitan a los clásicos sin novedad, ni personalidad».

M. Ch. Münch dirigió, a su turno, una Fantasía para orquesta de cuerdas del rumano *Hannenheim*.

«L'homage a Babeuf», del belga *M. A. Souris* y el concierto de violín del hijo del gran Fitelberg son comentados desfavorablemente por la crítica.

La Sinfonía Concertante de *H. C. Rosenberg*, es comentada como una obra seria, e inspirada, con carácter eslavo y ritmos curiosos, y la «Sinfonie» de *F. Malipiero*, «Elegíaca», escrita en lengua de esencia modal es una bella obra de sensibilidad e inspiración.

———

El *Comandante Pierre Dupont*, director de la banda republicana, dió otra vez, una prueba de su buena escuela ejercida en el conjunto de instrumentos de viento, lo que le valió el triunfo entre las bandas militares francesas. Desarrolló así un espléndido programa, donde iban incluídos los nombres de *Pierné, Schmitt, Ravel - Debussy, Roger-Ducasse, Roussel* la «Canción y movimiento» de *Lovreglio*; «Introducción y coral» de *Casella*.

———

Ch. Munch y *Karel Ancerl* dirigieron también otros conciertos, entre ellos anotamos «Teme nouvelle», del checoeslovaco *A. Haba*, obra concisa y clara, con una gran influencia de la Internacional en el texto y en exceso, a pesar de la confesión de su autor, (dicen los críticos).

El concierto de piano de *J. Francaix*, ejecutado por él mismo, fué bien acogido, no así la «Passacaglia», del argentino *Juan Carlos Paz*.

La «Suite de orquesta N.° 3». del austríaco *H. Eisler*, es una obra llena de contrastes entre lo clásico y el jazz.

La «Serenade», del suizo *M. Beck* nos sorprende agradablemente por su brevedad y su equilibrio, es una especie de fuga libre con una improvisación de lied.

El cuarteto de cuerdas y orquesta, de *M. J. Walls* es una obra donde se utilizan como tema canciones de cuna catalanas; fué ejecutado por el cuarteto *Brosa*, con gran comprensión.

La «Toccata en 1/4 de tono», de *Zebré*, nos dicen, es un tumulto de sonidos desorganizados.

El cuarteto de cuerdas de *M. Honegger*, es considerada como uua obra madura, bien concluída y fué ejecutada por el nuevo Cuarteto Húngaro, con gran precisión. «Voz de Yamato», de la joven japonesa *Mlle. Mitchiko Toyama*, alumna de Nadia Boulonger, fué cantada por la soprano *Mme. Ayako Ogino* y acompañada por quinteto de: dos flautas, clarinete, bajo y cello, y dirigida por su autora. Son estas cinco hermosas melodías, inspiradas sobre textos del VIII y X siglo, una muestra, de que, *Mlle. Toyama* está felizmente dotada para la música.

«Nonet», del checoeslovaco *Karel Reiner*, es una creación importante. El dúo para flauta y clarinete de *J. Horns*, es también una obra bien escrita, así como el «Concierto» para cello y piano de Alan Bush y también la «Suite en rocaille», de *Schmitt*, fueron aclamadas ambas con toda justicia.

En el 23 concierto, consagrado a la música polonesa contemporánea, se oyó el agradable «trío» de *M. Wajtowicz*, para flauta y clarinete, con *Moyse Lefebre* y *Oubradous*.

En los otros conciertos, anotamos la ejecución del cuarteto 2.° del húngaro *Sandor Veres* y del «9.°» de *Dazius Milhaud*, y también «Melodies», de *H. E. Apostel*, música escrita sobre los poemas de Rilke.

El «trío» en forma clásica del holandés *Henk Badings*, nos pareció una hermosa cohesión del piano, el violín y el cello.

En el último concierto se oyó el «Cuarteto de cuerdas», de *Mlle. E. Maconcky*, que es un trabajo sincero y entusiasta.

Gran éxito alcanzaron, «Música para tres pianos», de *Dallapiccole*, bellas combinaciones polifónicas de sonoridades bien felices, y «Variaciones sobre un tema de Rameau», de *Paul Dukas*, en las que se hizo aclamar con ovaciones *Mlle. Ivonne Lefebure*.

NOTICIAS

DISCOTECA

Como anunciamos en el número anterior, la Facultad de Bellas Artes ha puesto su discoteca a disposición del público, no sólo en sus horas de radio, sino también de todo auditor que desee conocer más detenidamente sus obras.

Es así como durante estos dos meses, un público selecto de auditores, ha solicitado horas en los Lunes, Martes, Jueves y Viernes de 5 a 7 de audiciones personales.

Para solicitar datos, dirigirse al teléfono 62463, Discotecaria.

SOCIEDAD MÚSICA DE CÁMARA

Como se ha informado, pronto se realizará el primer concierto de la Sociedad de Música de Cámara del Conservatorio que ha sido postergado por la jira al norte del violinista Víctor Tevah. Esta institución, creada con el objeto de divulgar el género de cámara, aun desconocido entre nosotros, ha sido estructurada como entidad privada, pudiendo asistir a sus conciertos sólo los socios de ella. Se preocupará especialmente la Sociedad de Música de Cámara de programar obras que por primera vez se ejecuten en Chile. Es así como en su primer concierto incluye la grandiosa Sonata en Mi mayor para flauta y clavecín de, Juan Sebastián Bach, obra que dosifica el estilo de este autor y que será interpretada por Luis Clavero y Elena Waiss. También como primera audición se inscribe Lascia deh Lascia al fine, cantata de Scarlatti cuya parte vocal es confiada a Matilde Broders, de quien no necesitamos ponderar sus cualidades vocales. La segunda parte del programa ha sido alterada por la ausencia de nuestro primer violín.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE COMPOSITORES (CHILE)

Los más distinguidos compositores chilenos forman parte de esta Sociedad. Personalidades todas de nuestro mundo intelectual y docente y verdaderas figuras ya de renombre en los países extranjeros, como Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, René Amengual, Samuel Negrete y Héctor Melo Gorigoytía.

Reunidos periódicamente los compositores oyen en la intimidad sus nuevas obras, sometiéndolas así al análisis estudioso de una crítica desinteresada y franca.

En las últimas sesiones, se han leído obras de Alfonso Leng, «Otoñales»; Domingo Santa Cruz «Tres piezas para violín y piano», de Carmela Mackenna, de Héctor Melo, «Sonatina» para piano de Carlos Isamitt y también «Misceláneas» de Próspero Bisquertt.

Para la próxima sesión se leerá el «Trío en Fa menor» de Jorge Urrutia (para violín, cello y piano).

Los compositores acordaron en

esta sesión editar una antología de obras de compositores chilenos, una recopilación de nuestra canción popular y organizar conciertos, etc.

También se estudiaron las bases solicitadas por la Sociedad Amigos del Arte para dos premios de estímulo a los estudiantes de arte, para la mejor composición musical de alumnos de composición, y para el mejor ejecutante en un programa chileno.

PREMIOS A LOS ARTISTAS

La Sociedad Amigos del Arte acordó en su última sesión de directorio dar los siguiente premios como estímulo a los artistas,

Un premio de $ 500.— al mejor trabajo de composición musical de alumnos.

Un premio de $ 300.— al mejor ejecutante de instrumento musical que no sea piano violín por haber otros premios ya establecidos para esos ejecutantes.

Un premio de $ 1.000 al ejecutante musical que presente el mejor programa de música chilena.

Un premio de $ 500.— para trabajos presentados en la Exposición de la Escuela de Artes Aplicadas.

Quedó en estudio un premio para el mejor «Ballet» nacional y otro para el «Teatro del Aire».

Las bases de los concursos y premios pueden averiguarse en la Secretaría de los Amigos del Arte, Esmeralda 739, Martes, Jueves y Viernes, de 7 a 8 P. M.

RADIO

Las transmisiones de la Facultad de Bellas Artes se han repetido tres veces por semana con sus interesantes programas, guíados siempre con una línea sistemática de conocimientos: los miércoles, onda corta Pilot para «Toda América» (de 1 a 3 P. M.). Los sábados concierto y conferencia histórico-musical, por Radio Chilena (de 10 a 11 1/2). Los domingos «conciertos dominicales» para Chile y el extranjero (onda corta y larga, radio «Diario Ilustrado» y Pilot).

Estas horas de radio que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile mantiene, han llegado a ser un vocero de propaganda y cultura en Chile y el extranjero.

Sus programas musicales son desarrollados a base de grabaciones de primera calidad y, por lo general, novedad en el ambiente chileno de auditores, que las recibe como primicia.

Las explicaciones que en ellas se dan, el análisis musical de las obras y de los autores con su pequeña biografía han ido, inconscientemente, durante estos años de existencia de la radio difusión de la Universidad de Chile, sembrando una inquietud colectiva de conocimiento hacia los genios padres de la música, y más aún, de acercamiento al desenvolvimiento histórico musical. Muchos buenos auditores han llegado también a interesarse ahora por el análisis musical, por las «formas musicales», analizando con interés la instrumentación, los ritmos, etc., que componen la compleja gama de la música.

Estas transmisiones, como decíamos, llevan además en sus horas de radio, una bien organizada propaganda de todo el movimiento artístico de la semana, con sus comentarios y anuncios. Es así como llega por onda corta, el vocero de la vida artística chilena a toda América y también, lo que es más de admirar a Francia, según lo prueba la correspondencia, que nos ha tocado leer; casos curiosos, chilenos han tenido noticias por radio en París el mismo día de la inauguración de la exposición, de nuestro gran maestro, don Pablo Bourchard y han oído otros, las «piezas para violín y piano» de Domingo Santa Cruz, ejecutadas por dos destacados valores chilenos, Víctor Tevah y Herminia Raccagni, (obra programada el mes pasado, en la hora de los Amigos del Arte).

HORA DE LOS AMIGOS DEL ARTE

Digna de aplauso, en el mundo de la Radio en Chile, es esta «Hora de los Domingos de los «Amigos del Arte». Que se inició con ejecuciones musicales de autores chilenos.

Hemos tenido ocasión de oír en estos esplendidos conciertos, composiciones inéditas de nuestros grandes músicos, que por lo general, poco estímulo tienen para la ejecución de sus obras en nuestro medio. Pasaron así los ejecutantes chilenos a poder ser apreciados en radio, en música de calidad artística y con programas de verdadero sentido musical.

En estos conciertos, se escucharon además, obras de los grandes maestros antíguos, y también espléndidos programas modernos, donde han sido incluídos de preferencia los compositores chilenos, que nuestro mundo de ejecutantes interpretan con fina comprensión y entusiasmo, apesar de las serias dificultades que muchos de ellos presentan en su ejecución.

Oímos allí en forma digna de aplauso a Inés Santander, Julia Searle, Herminia Raccagni, Aldo Guastavino, Arabella Plaza, Victor Tevah y René Amengual interpretando el mismo sus obras y con un espléndido programa de concierto.

La inteligente soprano Adriana Herrera, cantó un programa de canciones de autores chilenos, digno de aplauso por la selección de obras y la interpretación espléndida, apesar de las dificultades técnicas que muchas obras presentaban.

Pudimos apreciar a Willy MacDermont cuya afinación gran técnica y esplendido sonido dan la calidad del gran músico que se prepara en este joven violinista. También une «Suite» de Humberto Allende a dos pianos por las señoritas Arellano y Judith Aldunate Calvo; a Inés Lobos en un hermoso concierto de cello; Lila Cerda, Marta Petit con un espléndido programa de lied: Schubert, Schumann, Wolf, Gluck. Las Suites francesas de Bach ejecutadas por los alumnos del distinguido maestro Roberto Duncker, entre los cuales el joven Zuloaga, nos parece una futura esperanza entre los virtuosos. Cora Bindhoff también ofreció una fina y bien ejecutada selección de obras de Bach; de órgano, transcritas para piano; y el «Cuarteto Polifónico Valdés Subercaseaux» dió a conocer los grandes polifonistas: Des-Pres, Jannequin, Tomás Luis de Victoria, Palestrina y corales del compositor chileno Alfonso Letelier, verdaderas joyitas musicales.

Como se ve, la Sociedad Amigos del Arte cumple en su mejor forma la obra de «estimular a los artistas», poniéndolos, además, en contacto con el público, no sólo de Chile sino del extranjero, lo que merece un aplauso sincero y deseos de que en esta hora de radio la Sociedad intensifique su acción de divulgación del arte chileno, sin olvidar pequeñas charlas de artes plásticas que completarían el ya bien llevado comentario de exposiciones.

No podemos menos de nombrar las charlas con que José María Souvirón, destacado escritor español, encabeza los Domingos de los Amigos del Arte en Radio Pacífico. «La figura de la semana», titula el inteligente charlador su comentario y trata siempre con gran liviandad de formas periodísticas, y corrección de lenguaje, al personaje de más actualidad en el mundo.

También nos han parecido de gran interés, los comentarios de arte que la Sociedad hace entre sus ejecuciones musicales, como quien dice, entre actos de conciertos.

Las dos charlas de Romano de Dominicis sobre Don Pablo Burchard y sobre Dibujo infantil fueron aciertos de agradable e inteligente crítica de arte.

Las charlas sobre «Teatro del aire» han venido a remover entre nosotros, algo que si no está muerto, está corrompido por superficialidad.

Nuestro progreso, en radio en justicia, se debe en Chile a la propaganda depuradora de la Radio Difusión de la Universidad de Chile, emprendida hace tres años, a la que se han unido hasta ahora, como podemos verlo, varias estaciones transmisoras, y desde un principio Radio Chilena, que ofrece siempre sus espléndidos programas diarios, aunque por una planta bien deficiente (a pesar de anuncios perpetuos de renovación). «Diario Ilustrado» y Pacífico contribuyen, en cambio, con una no tan buena dirección artística, pues hay siempre falta de homogeneidad en sus directivas, mas poseen en cambio transmisoras de primera calidad. Sociedad Nacional de Agricultura contrata buenos elementos a veces como Herminia Racagni y otras que desarrollan momentos de verdadera calidad artística. La Hora Inglesa de «Diario Ilustrado» dirigida por la embajada británica, es de gran fineza e interés. Radio Pilot y Service llevan en onda espléndida al extranjero todos los programas artísticos de valor, sin ningún fin utilitario, lo que las entidades de divulgación no pueden dejar de agradecer.

Sería interesante observar en el futuro, que nuestro progreso y depuración en Chile del teatro en radio, se deba, a la continuidad de las interesantes charlas del «teatro del aire» de los Amigos del Arte; charlas donde se expone, con documentación tomado por Armando de María y Campos, lo que se avanza en este nuevo arte en el mundo, en cuanto a técnica radiofónica, y en cuando a que, los grandes autores teatrales, escriben hoy día para él con entusiasmo y conocimiento.

EL TEATRO DEL AIRE

Con este título hemos tenido ocasión de oír cuatro o cinco charlas radiofónicas de los Amigos del Arte.

Al comprender la actualidad que representa entre nosotros esta nueva actividad artistica de la radio, hemos solicitado un resúmen de esas ideas que son las que aquí veremos y dicen asi:

«No parece que nos demos cuenta de los avances de la radio. Existen en el mundo millones y millones de radio oyentes que a través de sus ondas adquieren una cultura literaria, científica y musical. El micrófono es cátedra, biblioteca y teatro. Como propagandista está derribando todas las tribunas; como informador, casi ha vencido al periodismo. La radio está a punto de arrebatar un increíble volumen de clientela a los teatros de todo el mundo. En Londres, en París, en Berlín, en Viena, en Moscú, en Praga, en Buenos Aires, el más peligroso ri-

val del teatro es el teatro radiofónico, el teleteatro, el teatro de aire. Cientos de autores escriben obras para el micrófono. Cientos de actores, no importa la edad, ni la presencia—bástales con la voz—hacen teatro delante del micrófono, para millones y millones de hombres que no los ven, que los sienten cerca, que los ven con el oído. Existe en Europa y en los Estados Unidos una crítica puntillosa, especializada en ese menester, nos dice Armando de María y Campos en su interesante obra el «Teatro del aire», editada en México.

Hoy que el micrófono está al alcance de todos y representa un potentísimo medio de propaganda cultural, la prensa debería ocuparse diariamente de las transmisiones radiofónicas; por lo menos de aquéllas a las que un contenido particular de arte hace dignas de examen, de discusión y de crítica, los diarios ignoran la existencia de la radio. de la misma forma que ignoraron durante muchos años la existencia del cinematógrafo; por más que el cine era rico y pródigo, la radio, más modesta se somete sólo al juicio de los que escuchan, y si éstos están contentos o insatisfechos, nadie los ve ni lo dice.

Ocurre, pues, que conferencias de personas dignas de todo miramiento, conjuntos que cantan con admirable escrúpulo, conciertos sinfónicos dirigidos por maestros eminentes, comedias dichas por buenos actores, en fin, todos los acontecimientos artísticos que siempre han sido objeto de crónicas o de juicios críticos, al ser transmitidos por radio se pierden, porque la prensa no dice nada de ellos. Nadie señala a la decena de millares de radioescuchas la excelencia o la deficiencia de una transmisión; nadie sirve de consejero o de guía autorizada a quienes preparan los programas de radio.

Nadie condena con violencia las vulgaridades que por ellas se siembran.

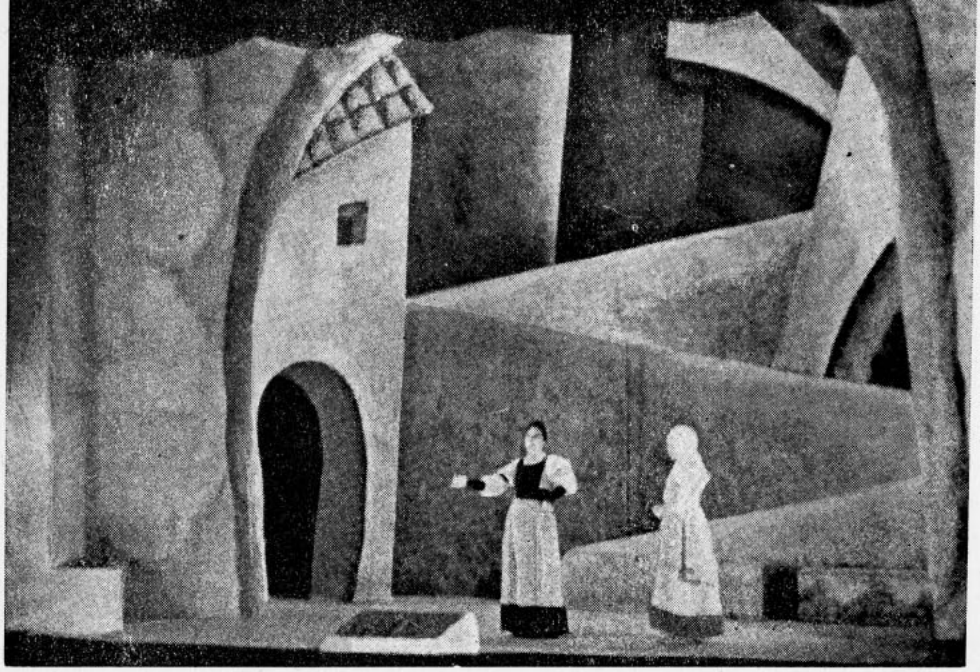
Una comedia bien dicha delante del micrófono, puede tener un éxito superior al de las transmisiones musicales. Problema de declamación, y problema de repertorio, este último resuelto en Europa, particularmente en Italia y en Inglaterra, a base de experiencia.

En Inglaterra, cuyos autores han creado la radiocomedia verdadera, creen que éstas deben ser, cualquiera que sea su importancia y su época, absolutamente breves y sencillas. Breves, para no forzar demasiado la imaginación y obligar a un gran trabajo a los radioescuchas; sencillas, para que puedan ser gustadas solamente a través del diálogo. Creemos con unos y con otros, que las comedias microfónicas deben ser habladas por actores y actrices que posean una bella voz.

En suma, es preciso que el que en la radio trate de hacer teatro como se hace en el palco escénico, se convenza de que es empeño inútil. La escena y el micrófono son términos antiestético. Para ponerlos de acuerdo es necesario pedir que la una haga muchas concesiones en favor del otro. Y estas concesiones es necesario que sean establecidas con talento, con buen gusto, con cultura y con fantasía. . .

El peligro del teatro del aire está en usar la «radio» para hacer teatro no escrito especialmente para el micrófono. El éxito del teatro en la «radio» está en las obras escritas especialmente o adaptadas para el micrófono y para el público que las escucha delante del micrófono. El oído «ve» mejor que la pupila, se ha dicho; los sonidos son imágenes en el teatro microfónico. El radioteatro es un teatro para oírse. No son locales, sino universales, las comedias radiofónicas. Carecen de movimientos, de acción material; su interés radica en esto. Todas las emociones, todas las sensaciones tienen un sonido, un ritmo, una música interior; por eso las comedias que se interpretan delante del micrófono y para el público que las escucha delante del personaje invisible, importante; la emoción que es más pura, más honda, carece de movimiento material. Sus situaciones no puedeu ser ni cómicas ni dramáticas, por la acción física de los actores. Todo está confiado a la palabra, que explican tantas cosas, por la simple y bien combinada agrupación de letras, sino por los matices que la alientan. No hay decorados, ni vestuarios, ni atrezzo en el teatro radiofónico, porque el escenario es la limitada extensión del espacio, y la utilería y el atrezzo de la naturaleza no reconocen fronteras. Vuelve el chiste de retruécano a ser factor importante en la vivacidad del diálogo; desaparece el chiste de situación. No importa que la primera actriz sea vieja o gorda, si su voz es fresca, dulce y expresiva. El primer actor debe tener voz de primer actor. Nada más.

El teatro microfónico de Londreso de París, por no citar sino dos casos de elocuencia absoluta, no sólo «estrena» comedias originales e idóneas, sino que representa, con actores especializados, adaptaciones de obras clásicas y modernas y episodios gloriosos de sus respectivas historias. La estación B. D. C. de Londres ha transmiti do «Laderrota de la Invencible», «La batalla de Sedgmoore», «Las luchas con Napoleón» y la Radio-París ha transmitido «Le procés et l'Execu-



Decoraciones de Burmann para «Fuente Ovejuna» de Lope de Vega. Margarita Xirgú.

tion de Ravaillac», «Le Retour de l'ile d'Elbe», «Le Coup d'Etat du 2 Decembre», de René Arnaud. Los viejos autores franceses, como Tristán Bernard, se emparejan con este teatro de la hora acelerada que vivimos, y dedican largas horas a escribir breves piezas radiofónicas. Solamente en un año Tristán Bernard estrenó delante del micrófono de la Radio-París, «Le Narcotique», «La Morale et le Hasard», «Revelation», «Expedition Nocturne», «La Maison du Crime», «Une Operation Magistrale», «Le Triomphe de la Science», «Le Coup de Cyrano», y «Un Mystere sans Importance». Cora Laparceric-Richepin ha escrito e interpretado la parte musical de la pieza radiofónica en tres partes, con una duración de dos horas, «La Vraie Carmen».

En el pasado año, tuvieron un éxita sobresaliente «El cuento de invierno», «Troilus y Créssida», «La Dona de la Tarasca», «Mucho ruido para nada» y «Enrique V», de Shakespeare, con intervención de actores y actrices eminentes; Diana Wynyard, Godfrey Tearle, Leslie Banks y Celia Johnson. Compartieron el éxito con estas comedias insignes, «Los Rivales», de Sheridan, y «Espectros» de Ibsen. A propósito de esta última, un crítico escribió lo siguiente: «Me ha parecido como si por primera vez comprendiera no sólo la obra, sino a Ibsen. Las ondas traían a mi hogar toda la pesadumbre y fatalidad del hogar escandinavo. Era como si me estuviese sucediendo a mí, junto al fuego de mi chimenea, la tragedia». Y es que hay una emoción directa e íntimamente transmitida al oyente, una identificación del oyente con los actores. Bernard Shaw ha comentado este raro fenómeno diciendo que el teatro transmítido por radio no sufre la insinceridad, y que toda falsedad y pobreza artística aparecen en seguida con descaro. «¿No será el oído mejor receptor de emociones humanas que la vista?», se pregunta Mr. Gielgud ante el creciente triunfo del teatro microfónico. Un humilde maestro de escuela, de Irlanda le escribió: «Siga usted con Shakespeare. Siga usted dándonos un Shakespeare escueto y para el oído.

(Opiniones de Armando de Maria y Campos, sobre «Teatro del Aire» y extractados para una serie de charlas por los Amigos del Arte).

ALREDEDOR DE FEDERICO GARCIA LORCA, MARGARITA XIRGU Y SU TEATRO

Margarita Xirgú pasó por Chile, dejando una huella de poesía y de anhelo de nuevo conocimiento, para el teatro de verdadera calidad artística que poco o nunca nos visita.

Margarita nos mostró, en realizaciones perfectas, cómo engarzan, en trinidad absoluta creador literario, decorador y actor, en una misma gama espiritual, en un mismo ritmo de color y acción. Fueron sus programas de una fina línea de elección; con aprecio profundo de lo clásico, y valorización de las realidades de hoy día,

«Medea» en escena. Si bien no nos pareció un acierto, no negaremos el aporte cultural que representa, el conocer obras de Séneca en el teatro. No fué acierto, por cuanto ni Margarita encarnaba a Medea, con su voz fina y transparente, ni era ella aquella mujer de la tragedia griega, grandilocuente y vengadora, que clama rencores eternos entre comparsas de pastores, antorchas, humo e incendio, y por fin, música de Gluck, tan siglo XVIII, como Margarita es hoy día fruto y dolor de España, siglo XX. Ni Gluck, ni Margarita para Séneca.

Sin embargo, transplantados a esa tragedia, conservamos una grandiosa impresión visual: decoraciones, movimiento de personajes, actitudes y trajes que habrían provocado por su lujo y sobriedad de

estilo, la envidia de los mismos griegos, «mise en scene» impecable.

«Fuente Ovejuna», de Lope de Vega, consagrada desde el siglo XVII como joya literaria, irradió en cambio con Margarita Xirgú perfección de desarrollo. Lenguaje justo, con afinación a lo clásico los actores encarnaron el poema, en realidad antigua de movimientos. Las danzas de la Edad de Oro española, con arcos populares floridos, dieron color y perfume, a la escena constituyendo un hermoso ballet. La música tañida expresivamente en laúd, según las armonizaciones del maestro Tornell exhumadas de los viejos archivos históricos de España, nos trajeron añoranzas del romancero en las melodías de Pisador y Fuenllana; vino esto a completar el exquisito cuadro de movimientos, música y vestuario de la época.

La escenografía española, de Fuente Ovejuna debida al talento del decorador Burmann que, a pesar de su origen alemán, es un verdadero castellano, es la creación digna de un gran pintor moderno: diez o doce cuadros en maravillosa coordinación y de un fino estilo evocador.

Situados así ante la Compañía Xirgú, llegaremos a la fácil conclusión, de que no sólo viajan con ella actores, hay también pintores y músicos de profunda cultura, que impregnados de un estudio cuidadoso del teatro y de la belleza artística que atraviesa la tragedia milenaria de la humanidad, han llegado así a expresar el teatro, en realidad sentida de actitud plástica de conjunto, teatro, que bien podríamos llamar, «teatro de cámara», y que como la música del mismo nombre, fué hecho para la «élite». Es este arte, el que Margarita Xirgú allegó hasta nosotros, en calidad, esta vez por sobre todo, de iluminada dolorida, portadora de una tea inflamada en lágrimas ardientes, para el conocimiento de Federico García Lorca.

Temporada, en que Margarita, nos pareció un mensaje mudo, de la tragedia española. Un símbolo, que sobre el cadaver palpitante aún de García Lorca, levantó las manos al cielo y entre sollozos callados, nos dió el holocausto de su pena; hecha realidad de creación, en las obras del poeta, que venían a ser entonces entre nosotros una primicia.

Este su trágico tributo de Margarita rompió el silencio, hizo correr sus rimas, sembró la exaltación artística, la inquietud y el dolor en amalgama ode rebusca eu nuestrs corazones. Y nos adueñamos para siempre, cada uno en su rincon interior, de un algo, de esa infinita alma del poeta.

Esta su gira artística en América, no ha quedado sin el eco, con que artistas esclarecidos han subrayado la significación renovadora de Margarita, revelando al poeta granadino. ¡Tanto teatro de capa y espada, y tanta tragedia declamada a gritos! había hecho olvidar que las tierras de España, no eran sólo cuna de grandes escritores, sino también de profundos y refinados actores. Es por eso que hemos visto aparecer durante este último tiempo, una bien nutrida serie de comentarios, que creemos oportuno enfilar; en una revisión destinada a recoger el eco colectivo, de un acontecimiento que como la temporada de Margarita Xirgú, sobrepasó los límites de una simple crónica ocasional de teatro.

Veamos asi, lo que se comentó al respecto, comenzando por Arturo Aldunate, que con su fina sensibilidad de poeta dice: (en el bello libro ilustrado por Délano que acaba de editar: «Federico García Lorca y Margarita Xirgú») «El teatro de García Lorca necesita, para alcanzar toda su calidad, de la interpretación de Margarita Xirgú; necesita de esa extraña actitud que logra fructificar el germen intangible que, dejado en la penumbra por el autor, es proyectado a través de la sensibilidad de la intérprete sobre un telón de fondo misterioso.

«La célebre trágica ha recorrido a pie descalzo y con fervorosa unción el camino trazado por el poeta

Decoraciones de «Yerma» de García Lorca, Margarita Xirgú.



mártir. y las directivas que recibiera de él siguen orientándola. Ella que convivió con el autor la gestación de sus obras y que, en su colaboración, creó la forma interpretativa capaz de desentrañar toda la poesía y la emoción de honda raíz humana que albergan, ha llegado a materializar, en su persona, la aspiración de belleza del poeta».

«Con una eficacia que va más allá del profesionalismo y en un estado pasional que le quema las venas, Margarita Xirgú se deja florecer en la poesía luminosa de García Lorca, y obedece, en la inconsciencia de su amor, a su fuerza generadora. Y esta obediencia que demuestra su prístina calidad de artista, le permite crear, fuera del texto, otro conjunto tan valioso como aquél y más capaz de llegar al alma del espectador y de poner a su alcance sugerencias del poeta.

«Todos los detalles, aparentemente sin significado, de la interpretación de la artista tienen un fin preconcebido y tienden a una determinada finalidad. El tono falso y declamatorio de los personajes del pueblo corresponde a una precisa indicación del poeta, quien no deseaba que se tratara de dar realidad al tono de un texto que no es real. Así como el lenguaje está deformado por el sentido simbólico y creacionista, así también el tono de la voz y el modo de decir deben tener la misma orientación. Esto demuestra la clara noción del objetivo buscado».

Agrega Aldunate más adelante: «Resulta así el extraño caso de este poeta dramaturgo, para cuyo medro no podemos prescindir de su intérprete, a quien él mismo significó su admiración, y a quien eligió como inspiradora y colaboradora de sus creaciones,

«Si analizamos, en conjunto, las diversas obras de García Lorca, tenemos que reconocer que, por sobre todo, aparece en ellas el gran poeta y el andaluz de alma florida que busca belleza».

Sí, Federico fué aquel andaluz gitano como lo llama Aldunate, aquel que salió con patrulla de poetas como Alberti, Cernuda, Neruda y la Mistral a recorrer villorrios en una carreta, «la Barraca» con todo un arsenal de bellezas: telas de Goya, Cezanne, copias del Greco y Velázquez, música y libros. Y así, ante el solo escenario del cielo español, el olor a tomillo y azahar y el correr del agua del arroyo, ofrecieron este grupo de caminantes a quien quiso oirles; canciones y teatro; desentrañando la levadura espiritual de los oyentes, con las exaltaciones del alma, sembrando belleza en contacto con la tierra, a los labradores de ella misma. Mano a mano con el pueblo, fué la juventud de Federico toda poesía y generosidad. «Así el pueblo, con una intuición maravillosa, se hizo dueño de su poesía, que se canta y se cantaba anónima en las aldeas de Andalucía». Confirma esto Neruda en fragmentos del prólogo del «Canto de jondo» cuando dice: «Restituía los antiguos romances dramatizados del seno puro de donde ellos habían nacido».

«Hace algunos meses se puso en camino hacia las aldeas. Iba a representar Peribañez de Lope de Vega y Federico se puso a recorrer todos los rincones de Extremadura buscando auténticos trajes siglo XVII, que las antiguas familias lugareñas guardaban aún en sus cofres. Regresó con un cargamento de telas azules, doradas, de botas, de collares, de paños que veían la luz por primera vez, después de siglos. La simpatía irresistible que emanaba de sí, lo obtenía todo»,

Oigamos también a propósito, lo que escribió Federico al uruguayo Mario Ferreiro, relatándole una de estas jiras de su «Barraca»: «Cuatro mil labriegos, cuatro mil manchegos, allí mirándolo todo, en un silencio de oír volar moscas. Un silencio de ojos y bocas dirigidos hacia la escena... Fué todo entendido hasta en sus menores detalles por aquel público que se topaba así, por primera vez con Calderón... Ninguno encontró nada que le chocara en el sentido de la realidad suya. Y es que nosotros con las barbas verdes, con los cabellos de cobre, con las hombreras tremendas, decimos la verdad, y las gentes de los campos tienen los oídos y el alma hechos de medida para recibir, alojar y madurar esa verdad que les damos». «Para que me quieran las gentes, he hecho mi teatro y mis versos, y seguiré haciéndolos, porque preciso de ese amor de todos».

Nos da esto la medida, de la comprensión total con que Federico creó su teatro; montando sus obras, como las vimos, con escenario todos, de acabada armonía pictórica; desentrañando así la in-

Federico García Lorca, Recitando poesías
a los campesinos, a orillas del Tajo. Apuntes de Ximene Morla.



dumentaria prolija y hermosa de sus personajes, de sus propias cunas, y fué este total armónico de creación, el que hizo, tal vez, decir a Neruda: «Desde el tiempo de Góngora y de Lope de Vega no había aparecido un creador como él, de una tal movilidad de forma y de lenguaje, desde los tiempos en que los españoles del pueblo besaban las vestiduras de Lope, no se había conocido en la lengua española, una selección popular de tal envergadura ejercida por un poeta».

«Los personajes de Garcia Lorca se deshumanizan cuando irrumpe el verso», agrega José Bianco hablando también de ese teatro.

«Con la poesía han desaparecido los hechos circunstanciales, las sujeciones cotidianas, los límites fijos de las personas. Son versos henchidos de simbología, que trascienden al conflicto y expresan la esencia recóndita de los seres humanos».

Y es verdad que son profundamente sinceros, estos seres que tan espontáneamente hablan en verso, como enagenados, cuando la prosa de la vida dolorida arrastra su consigna inmutable, al parecer quemándose así en la chispa de esa misma exaltación. Y es esta química, de realidad en prosa y de emotividad en verso, la que vino a crear entonces, el mito, de que habló José Aguirre Gainsborg, (Revista Pan) cuando comentando este teatro dijo:

«Cada piedra, cada luna, cada viento, cada rosal, cada persona de García, es un mito. Así lo dice su poesía. Así lo dice su teatro».

«En «Bodas de sangre» el caballo surge en la cuna y vela en la tumba. Ese caballo que pasa galopando como un símbolo—para la dicha o la tragedia—por los campos de Andalucía. Ese caballo que envolvió sus horizontes como huracán del pasado con jinete moro sobre su ondulado lomo (de que tenemos testimonio en el lienzo y en la historia) y que forma hoy parte del subconsciente popular. La mujer no volverá a olvidarlo; adormecerá al niño con su canción: ¡«Nana, niño, nana—del caballo blanco—que no quiso el agua»! para rubricar el alarido final de la sangre vertida con la misma invariable imagen «...era un hermoso jinete...». Y este mito central forma parte de un mundo místico diversificado y rico; mundo que prolifera pomposamente el mito del agua, de la rama, de la tradición, de la muerte como poder, de la personificación de la luna».

«En «Yerma», la mujer misma está nominada con la esterilidad del paisaje. A pesar de los recursos subjetivos constantes (que expresan el ansia maternal) las proporciones son cósmicas. Su angustia llega a la idealización del jaramago de flores amarillas. El ambiente es rocoso, pueblo es de pastores (¡ay! de las «mujeres secas», —¡ay! de las que tienen «los pechos de arena...». Sed de erial, sed de yermo que se devora a sí mismo. Grita al marido «¡ahonda!»; se exorciza con la oración a los muertos o los maldice por su sangre que «busca hijos». Clava sus dientes en la garganta fría del hombre «que crece para adentro...» ¿Cuántas mujeres del mundo han llorado con «Yerma»? «Señor, que florezca el rosal—no me lo dejéis en sombra!... (La tragedia es colectiva, las fuerzas están desencadenadas; hay comparsas paganas de faunos).

«Mariana Pineda» es sólo un estandarte abandonado. Los «jefes liberales han huído al fracasar la conspiración (queda solo un corifeo»).

«Hay poca diferencia entre una de esas bellezas granadinas del siglo XVIII y las rosas de los invernaderos. «Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores» es un mito intencionadamente romántico, de profunda realidad. Esplende primero, vive en espera después y finalmente se marchita. Como la Alhambra y los encajes de Granada la obra es una filigrana necesaria de versos. Tan vacía fué la sentimental historia de Rosita que sus «sábanas» están nuevas a su «vejez»; que los «encajes» que la visten no se han usado. Verdad que parece una ilusión; poemización de algo cuya supervivencia actual para nosotros resulta monstruoso».

Queremos agregar aún algo sobre este teatro de García Lorca que ha sido escrito por Juan Uribe Echevarría (Atenea), que dice:

«Su teatro mantiene la misma factura y calidad de sus poemas. Es nuevo y viejo.

«Como los grandes creadores del Siglo de Oro, García Lorca vuelve a incorporar a la escena el romance, la canción y el baile popular. La escena de los preparativos de la boda en «Bodas de sangre», está trabajada en seguidillas. Esta misma escena nos haca recordar la boda que aparece en el primer acto de «Peribañez y el comendador de Ocaña», de Lope.

«Se trata de un teatro mediterráneo como el griego. La acción es simple y elemental. Los temas, fundamentales: el matrimonio, la muerte, la maternidad, la honra.

«La honra española, la «lopesca» y «calderoniana». La honra, ese tema que ha dado crueldad y singular exotismo a las letras españolas, y que hizo posibles «La Celestina» y «Don Juan», vuelve a la escena con toda su extraña grandeza en «Yerma» y en «Bodas de sangre».

«La honra española es un asunto demasiado hondo y misterioso para ser deducida exclusivamente de antecedentes religiosos. La prueba de ello es que el español la hace aparecer como tema fundamental, allí donde la misma religión la excluye.

«La Novia de« Bodas de sangre» más que lamentarse de la muerte de «el Novio» y de Leonardo, su futuro amante, insiste violentamente ante la madre, en que ella es y sigue honrada: «Ningún hombre se ha visto en la blancura de mis pechos».

«Yerma, la «casada seca», la que no puede tener hijos, porque su hombre es estéril, se quema la sangre y concluye por matar a mordiscos a su marido, pero no admite que otro hombre humedezca y fructifique sus entrañas.

«¿Te figuras, que yo pueda conocer a otro hombre? ¿Qué yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Y dónde pones mi honra?».

El marido de Yerma lo dice una y otra vez:

«Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera... Y que las familias tienen honra, y la honra es una carga que debe llevarse entre todos».

En las dos obras citadas—«Bodas de sangre» y «Yerma»—existe una lucha bronca, interior, entre el diálogo, pagano, rebosante de fuerza expresiva y de sensualidad, y el concepto que no es concepto, que es sangre de la honra.

En «Bodas de sangre», Leonardo, el casado no es un seductor vulgar; lucha por dominar su amor por «la Novia», pero no puede:

«Y que la culpa no es mía.
Que la culpa es de la tierra,
y de ese perfume que te brota
de los pechos y las trenzas».

Y la Novia le dice:

«Llévame de feria en feria
dolor de mujer honrada,,
a que las gentes me vean,
con las sábanas de boda
al aire, como banderas».

La escena misma es enteramente pagana, con su bella canción:

«Despierte la novia, en la mañana de la boda».

En «Yerma» el diálogo se hace directo, hermosamente crudo, pero no bajo, alto, noble. Es notable como García Lorca sorprende el ritmo y la metáfora de la expresión popular».

«Fusiles bárbaros han dejado trunca la obra—bella realidad hasta el momento—del que estaba destinado a ser el más grande autor teatral de España, desde Lope, Calderón y Tirso, a nuestros tiempos». Termina así Juan Uribe Echavarría.

Estas diversas opiniones, recogidas al azar, en la cadena que agitaba a los amadores de lo bello, se trocaron en dolor y mayor exaltación al vivir el teatro de Federico García Lorca, traído de continente en continente por Margarita Xirgú. Sin querer declarar el teatro de Federico el teatro cumbre, ni que Federico sea un dramaturgo único en la humanidad, sí podemos decir con énfasis, que era un artista acabado de sensibilidad y un gran poeta, y sus obras, estampadas en decorados y vestuarios perfectos, son emociones sensoriales de plástica, color, y dolor; hermosa y grande amalgama de piedras preciosas tronchada sin razón

Y así alrededor de esta y otras de sus actuaciones poéticas, la prensa en Chile, ya mezclaba entre una pléyade, de selectos valores nuevos españoles, el nombre de Federico; y forjábamos recién, todas las ilusiones sobre esta alma de predilección, cuando vino un paréntesis tras el conocimiento en ciernes del poeta... y llegó la noticia del asesinato y con ella Margarita y el clamor sangrante de sus compañeros:

«Se le vió caminando entre fusiles,
por una calle larga
salir al campo frío,
aun con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡Ni Dios te salva!
Muerto calló Federico.
¡Sangre en la sangre y plomo en
[las entrañas!
que fué en Granada el crimen.
Sabed, pobre Granada. En su Gra-
[nada.

(Antonio Machado, fragmento de «El crimen»).

¿Qué hacéis, le grita la luna,
a los que fuego gritaban?
¿No veis que os mira de frente
sin temor en su mirada?
¡Cuándo sepan los gitanos
que tu voz ya no les canta!
El llanto por sus mejillas
se ahogara la garganta.

(Fragmentos del «Cantor de los gitanos», por E. Navas).

La rabia de los traidores,
como loba de la sierra,
se comía tu corazón
de luz y de hierbabuena
¡Granada, era una estampa go-
[yesca!
las bocas de los fusiles
contra tu cabeza negra.
¡Y la muerte allá en la luna,
tocando su pandereta!
¡Granada era una estampa go-
[yesca

Federico, tu guitarra vaga sola
[por los trigos:
cinta verde, cinta negra,
entre espantos amarillos
de celestes maravillas,
llevabas las manos llenas.
¡Toda la gitanería
estilizada en tus poemas!

(Fragmento de «La muerte del poeta», por Carlos Luis Sáenz).

Si pudiera llorar de miedo en una
[casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y co-
[mérmelos
lo haría por tu voz de naranjo en-
[lutado
y por tu poesía que sale dando
[gritos.

Si pudiera de noche perdidamente
[solo,
acumular olvido y sombra y humo
con un embudo negro,
mordiendo las cenizas,
lo haría por el árbol en que creces,
por los nidos de aguas doradas que
[reunes
y por la enredadera que te cubre
[los huesos
comunicándote el secreto de la no-
[che.

(Fragmento, «Oda a Federico García Lorca» de Pablo Neruda).

Y sigamos por un momento más a Neruda, en sus expansiones doloridas, en su exaltación hacia el mártir: «Federico García Lorca era popular como la guitarra, jubiloso, melancólico, profundo y claro como un niño, como un pueblo. Si hubieran buscado paso a paso, a quien sacrificar, como se sacrifica un símbolo, jamás hubieran encontrado, ni en ningún ser, ni en ningún objeto, el alma española con toda su profunda vivacidad como en este escogido.

«Supieron escoger los que lo fusilaron y es que estos querían tirar al corazón mismo de la raza...

Y oigamos al terminar la letanía de los poetas en su duelo, a Victoria Ocampo, en un trozo de su «Carta póstuma a Federico García Lorca el día del estreno de «Rosita la soltera» (publicada en el N.º 33 de revista «Sur»).

«Quería escribir algo sobre tu pieza. No puedo. Surges ante ella, y me la ocultas. Me dices: «*¿No ves la herida que tengo desde el pecho a la garganta?...*

Trescientas rosas morenas lleva tu
[*pechera blanca*»

(Versos del Romance sonámbulo)

«Me lo dice tu voz de Madrid de hace 7 años y yo, Federico García Lorca, te contesto:

«Estás en el canto de la tierra y no en el silencio de la tierra.

«Todos nos damos la mano, como cuando jugábamos de chicos a la ronda.

«Todos nos damos la mano y unos pasan antes y otros después.

«Federico García Lorca ¿me oyes¿

«Seguimos de la mano; así es el juego.

«Ríes con una risa que suena a infancia. Esa infancia tuya que era como el color de tu alegría.

«Ríes en el silencio de la tierra, *porque estás en el canto de la tierra*».

«*Trescientas rosas morenas*» no han logrado ahogar tu risa de niño y seguimos de la mano. Así es el juego».

Observemos por fin el extraño sino de Federico!, el que paso a paso en su camino, trazó su futuro destino: en encarnaciones de vida en la línea continuada de su teatro, en gritos del alma poética, en pronósticos tétricos de la muerte que lo seguía en sus inspiraciones, a pesar, de esa su alegría natural. «¡Vivo rodeado de muerte! De muerte, de muerte física. De mi muerte, de la tuya y de la de éste. ¿Comprendes? ¿Dime por qué me ronda la muerte?». «Estoy rodeado de muerte», escribe una y otra vez en sus apuntes a un amigo, y para paladearla quiso una vez hacerlo, recitando un vals, «un vals muy vienés, un giro, giro de palabras deliciosas, encadenadas a una poesía indescriptible de la muerte».

Ese su mismo profético sentir. ¿No es acaso su propia agonía vivida de anticipo en el holocausto inconsciente, en la pena de morir, en la plañidera poesía, del injusto sacrificio de Marianita Pineda, víctima inocente, como él, de una revolución, y con el solo crimen del amor?...

Y ahora en «Bodas de sangre», su prosa de llanto ¿no clama también por él?: «Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre, un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados»...

«¿Y es justo y puede ser, que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre?»...

«Era un hermoso jinete y ahora montón de nieve, corría ferias y montes y brazos de mujeres.

«Ahora, musgo de noche le corona la frente»... «espejo de la tierra»... «y el agua forma un llanto, entre sus manos quietas»...

«Bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar».

«Pero tengo un grito parado en el pecho». «No callaría nunca... Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo».

«¿Los matadores (en presidio), frescos, viendo los montes?»...

¿No es este acaso su clamor?

Y por fin, se tornan también en homenaje póstumo para él, las rimas con que lloró en infinita ternura y belleza la muerte de su amigo Sánchez Mejía:

«¿Ya duerme sin fin?
¿ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera?..

Y su sangre ya viene cantando,
que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la [beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata».

No hay cáliz que contenga su poesía que desborda en torrentes.

La sangre de Federico clamará en sus rimas, como símbolo vagabundo y eterno.—F. S.

REGLAMENTOS DE LOS CONCURSOS PARA OPTAR A LOS PREMIOS CREADOS POR LOS AMIGOS DEL ARTE

Concurso de composición, coros para niños a dos, tres o cuatro voces solas

1.°—Llámase a concurso a los compositores nacionales para optar a los premios que establece la Sociedad en el presente concurso.

2.°—Las composiciones deberán ser: una colección de coros para niños, a dos, tres o cuatro voces, no inferior a seis obras, y cuya duración total no sea inferior a 12 minutos, sobre poesías de autores nacionales a elección del concursante.

Tanto la música como la poesía, deberán ser de fácil comprensión para los niños.

3.°—Las obras deberán remitirse a la Sociedad Amigos del Arte (Esmeralda 739), antes del 15 de diciembre próximo, bajo seudónimo, acompañadas de un sobre cerrado con el nombre del concursante, copiadas con tinta, en limpio y terminadas.

4.°—Los premios consistirán en un Primer Premio de $ 1.000 y diploma y un Segundo Premio de $ 400 y diploma.

5°—El Jurado estará compuesto de cinco miembros: uno designado por la Asociación Nacional de Compositores, uno por la Sociedad de Compositores, dos por la Sociedad Amigos del Arte y uno elegido por los concursantes, por mayoría de votos.

Para este efecto, el concursante votará al enviar las composiciones, por la persona que desee elegir como miembro del Jurado, usando el seudónimo.

6.° El Jurado se reunirá en la segunda quincena de diciembre, previa citación de la Presidenta de la Sociedad.

Premio de $ 500 para la mejor composición chilena de alumnos del Conservatorio Nacional de Música, composición que deberá ser presentada hasta el 30 de noviembre próximo.

El reglamento es el siguiente:

a) Canción simple o doble, vocal o instrumental, motete o madrigal, con letra o a elección del concursante.

b) Movimiento en forma de sonata para piano o instrumentos de cuerda.

Las obras presentadas se entregarán al Jurado con seudónimo, acompañadas de un sobre cerrado con el nombre del concursante, copiadas con tinta, en limpio y terminadas.

El premio de $ 500 está seccionado en un primer premio de $ 300 y un segundo de $ 200.

El Jurado estará compuesto por un miembro designado por la Sociedad Amigos del Arte, por uno de la Asociación Nacional de Compositores y uno elegido por los concursantes en una reunión a que serán convocados por el Presidente de la Sociedad Amigos del Arte. Las obras presentadas serán entregadas por el Director del Conservatorio a la Sociedad, el día 1.° de díciembre próximo para ser examinadas por el Jurado.

Premio de $ 1.000 y un diploma, al mejor ejecutante chileno de piano, y un segundo premio, consistente en un diploma, para el que obtenga la segunda mayoría.

El concurso tendrá lugar en el Conservatorio Nacional de Música, en la segunda quincena de diciembre y en el día que fije el Directorio de la Sociedad Amigos del Arte.

Los oponentes se presentarán al concurso, ejecutando de memoria el programa establecido de obras de:

Soro.—P. H. Allende.—A. Leng.—P. Bisquertt.—C. Isamitt.—R. Amengual.—S. Negrete.—M. L. Sepúlveda—D. Santa Cruz.

Las pruebas serán rendidas, ante un Jurado compuesto de dos miembros, nombrados por la Sociedad Amigos del Arte, dos designados por la Asociación Nacional de Compositores y uno elegido por los concursantes, por mayoría de votos, una semana antes del día fijado para el concurso, en una reunión a que los convocará el presidente de la Sociedad Amigos del Arte.

Los concursantes ejecutarán fuera de la vista del Jurado y en el orden que resulte de un sorteo secreto, efectuado por ellos mismos en el momento de la prueba y ante el secretario de la Sociedad Amigos del Arte. La votación será individual y secreta y la calificación se hará por medio de la escala de 1 a 7, después de la ejecución del programa por cada concursante.

El premio será concedido al oponente que obtenga el puntaje más alto y que no sea inferior a 25.

REVISTA DE ARTE



GIOTTO.—Cabeza de la Virgen. (Detalle del fresco «Juicio final» Padua, Capilla de los Scrovegni).

Año III N.o 16-17

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

AÑO IV • 1938 • NÚM. 16-17

REMEMORANDO AL GIOTTO

(Conferencia leída en la Sociedad Amigos del Arte, en conmemoración del VI Centenario del Giotto).

Cuando las curvas del camino os lleven por apartada serranía, a esas horas en que los montes tienden sombras largas en el faldeo, veréis, en un ritmo lento y largo como el crecer de las sombras, la vuelta de los rebaños. No os prive entonces la celeridad de vuestro paso de percibir la solemne transición del tiempo en los sitios agrestes; ni os conforméis tampoco con anotar la alegre obediencia al instinto con que regresa la manada. Mirad también al pastor: es un rapaz silencioso que concierta el cotidiano movimiento; fruto anónimo de la serranía, como el rebaño que apacienta; cifra anónima casi siempre de otro rebaño superior. Pero, miradle, os digo... no sea que un día rompa el rapaz su anonimato, y sepáis ya muy tarde que pudisteis conocer en persona a David, el rey poderoso de Judea y el lírico máximo de las edades bíblicas; o que pasasteis sin deteneros junto a Giotto, el genio vivificador de la pintura europea.

La Sociedad de Amigos del Arte me pide que os invite, en esta tarde, a recorrer tierras y tiempos lejanos y a rendir homenaje, ahora que se ha cumplido el sexto centenario de su muerte, a unos de los más fecundos artistas de la historia. Sírvanse de excusa para tratar tan alto tema ante vosotros el haber recorrido hace diez años los caminos de Italia, de ciudad en ciudad, para grabar en la retina los frescos inmortales del pastor florentino.

Cerrad los ojos, que de nada os servirán; el viaje es largo; la ruta que os espera va por en medio del tiempo fenecido; un túnel de setecientos años abre su puerta en este día de 1937, y hundidos en él no volveremos a ver el mundo hasta que su salida nos deje en otro continente, iluminado por otro sol que cada uno de vosotros debe encender.

Otra luz que la que dan nuestras pupilas; otras vidas; otro país; otras costumbres; gocemos hoy de esa potencia creadora que llevamos alojada en el barro perecedero y que se llama imaginación, con ella vemos lo que nunca vimos; con ella sabemos lo que nuestros sentidos nunca percibieron; con ella oímos lo que palpitaba cuando nuestros oídos no eran forma viviente en el espacio.

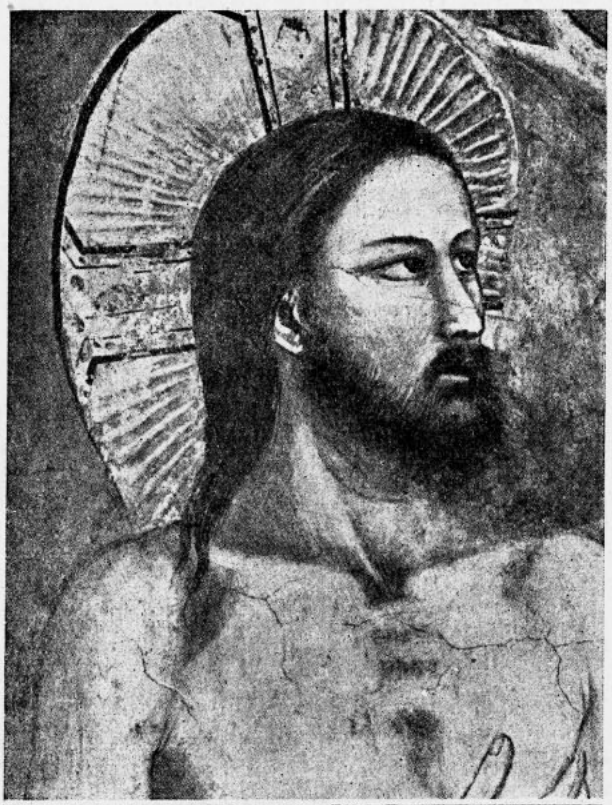
* * *

Tierras escarpadas, montes severos, cajones estrechos, llanuras ensanchadas por los ríos camino del mar, así era la Toscana: el alba aparecía por encima de cumbres, como aparece entre nosotros, y el cielo era límpido y de aires templados como el que aquí gozamos.

Mirando el mapa de Italia, su esqueleto montañoso dibuja un enorme signo interrogativo en que se juntan dos cadenas: nace el trazado superior en el límite geográfico de oriente, donde los Alpes Ilirios, que estructuran otros países, toman la línea horizontal; cubren estos Alpes ya italianos la frontera norte de la península; giran en arco trazando el límite occidental superior; buscan un trecho nuevamente la paralela horizontal, y caen por fin verticales, irguiendo a lo largo del país una espina dorsal equidistante de los dos mares que rompen en las costas italianas: el mar Tirreno y el Adriático. En las llanuras de ambas zonas litorales, junto a ríos cortos y profundos, se asentaron las ciudades de historia milagrosa que marcan minutos de apogeo de la cultura humana.

La espina dorsal, formada por la cadena que corre de norte a sur, son los Apeninos; de su masa

Giotto, detalle del «Bautismo de Jesús»





Giotto, detalle del «Cristo arrojando a los mercaderes del Templo»

se desprenden ramales hacia las costas; entre dos de estos contrafuertes, las nieves derretidas del contorno bajaron a un lecho común, y sufriendo la ley del suelo en declive, llegaron a juntarse con las olas del mar Tirreno; la corriente perduró, alimentada por nieves y vertientes inextinguibles, y los hombres de las orillas la llamaron el Arno.

En lucha prehistórica con las rocas, las aguas ensancharon el valle y depositaron en la superficie tierras fértiles de aluvión. Milenios después, ya recogido el cauce que antes cubría la llanura, se alzó en las márgenes la población que un día tomaría el nombre de Florencia.

Ascendiendo de la anchura cercada de blandas colinas, en que se alzó Florencia, hacia el oriente, los hombres del siglo XIII veían que el valle risueño se ponía adusto, que la capa vegetal se adelgazaba, que los grandes troncos desaparecían, las hierbas eran pobres y sujetas al capricho de las lluvias. A medida que el viajero subía y que las torres de Florencia iban fundiéndose en el cielo brillante, más y más se espaciaba la frecuencia de las quintas y los castillos trepados en sitios eminentes de uno y otro contrafuertes laterales; menos viviendas humanas cada vez, menos frondosos los follajes, menos floridos los jardines en terrazas, mayor silencio a cada paso hacia levante, y a mayor altura mayor soledad.

Entre esta región empinada y estrecha y el paisaje de Florencia vasto y ondulado, a unos cuarenta kilómetros de la ciudad, donde la configuración geográfica ya más severa permitía todavía praderas amplias y cultivos nobles, se extendía el Mugello; en una de sus aldeas, en Vespignano tal vez, en Colle probablemente, quieren ciertas tradiciones locales fijar la cuna de Giotto. Allí las estaciones son blandas y sonrientes, impregnadas de paz, y en verano se entrecruzan en el valle los cantos de los mirlos y el trino vertical de las alondras. Rebaños en las praderas, cabras y corderos en los faldeos; del Mugello a Florencia va y viene la caravana campesina, cargada de quesos, de lanas, de leche y de corderos. En el cercano horizonte, espejean los montes de Carrara.

* * *

Allí, en la solemne región precordillerana, ubican tradiciones respetables el hogar de los Bondone, hogar campesino humilde que, como tantos otros en la historia del mundo, habría de ceñirse nimbo resplandeciente.

Respetemos las tradiciones, que suplen verdades controladas; pero digamos también que el erudito exigente no se atreve a determinar el sitio preciso del nacimiento, y que otras tradiciones le asignan por cuna la propia Florencia. ¿Quién adivina, cuando nace un Homero, cuando nace un Colón, cuando nace un Giotto, el afán con que los hombres de mañana querrán reconstituir paso por paso la trayectoria terrena del niño, igual a todos los niños, que acaba de ver la luz?

¿Cuándo nació? No hay fechas en los hogares campesinos; hay apenas sucesos que marcan por sincronismo los años de la vida familiar, y allá en los archivos

comunales el paso de las épocas destruye documentos, y las convulsiones sociales saquean muchas veces los vetustos anaqueles. Suple el silencio otra vez la tradición, la ajustan sabias referencias concordantes, y quiéranlo o no algunos eruditos, fija la fecha en 1267.

No sabemos siquiera como se llamaba; Giotto es apenas un diminutivo; el nombre propio se perdió en la lejanía, y uno de los hombres macizos de la historia quedó registrado en la memoria humana por el apodo cariñoso de la infancia.

Vuelve a alzar su voz la conseja oral, para hablarnos de su niñez desconocida; nos cuenta que en sus años tiernos apacentaba rebaños de Francisco Bondone, su padre, en las praderas y faldeos del Mugello, y que en las horas muertas del pastoreo dibujaba en pizarras laminadas de la montaña las astas del ganado. Allí lo habría encontrado el mayor pintor de la época, Cimabue; al taller de Cimabue en Florencia, dicen otros, lo habría llevado el padre, testigo de la prometedora destreza plástica del rapaz. La historia verdadera de Giotto comienza a alumbrarse tan sólo cuando se entronca con la vida de Cimabue.

Y para aludir a Cimabue nos es forzoso apartar un momento la vista de Italia y asomarnos a los confines del Asia Menor.

Con los últimos años del siglo IV, y a merced de las irrupciones de pueblos bárbaros sobre las regiones occidentales del Imperio Romano, la férea unidad del Imperio quedó debilitada, y la influencia y el esplendor de Roma sufrieron el lento y gradual eclipse que sigue fatalmente al quebrantamiento del predominio político. Los bárbaros atacaron el centro vital del Imperio, de donde se impartían las normas de la cultura típicamente romana, y las instituciones imperiales que rigieron al mundo durante cinco siglos pretendieron salvarse trasladándose a Oriente. Sobre las ruinas de Bizancio, bajo la más rica policromía de cielos que han visto las edades, junto a un mar de azul bruñido, la ciudad fundada por Constantino alzó sus torres y sus cúpulas, y muy pronto apagó con su prestigio los destellos moribundos de la antigua Roma.

Pero no pueden eludirse la ley del ambiente físico ni la influencia de vecindades raciales, y así como los bárbaros caídos sobre la península italiana, sobre las Galias y sobre Iberia habían de teñir sus normas de vida con los propios hábitos locales, de origen latino, que estaban destruyendo; así también el régimen político y las formas de cultura de Roma, trasladados a Constantinopla, adquirirían muy pronto las modalidades de las viejas civilizaciones orientales que en todo su perímetro la rodeaban.

Por curiosa paradoja, el ocaso político de Roma permitió que los aportes orientales de cultura—griegos, persas y árabes—que fluyeron hacia Constantinopla engendraran las nuevas formas artísticas que, corriendo otros seis siglos, habrían de marcar el apogeo de las grandes ciudades de la misma Italia.

Giotto, detalle de «La Corona de Espinas»





Giotto, detalle del «Cristo juzgando»

Esos seis siglos, que constituyen la Edad Media de Europa, están dominados por las formas artísticas creadas en Bizancio, y el arte de este Imperio es fruto a su vez de formas nuevas sugeridas por las culturas de Oriente. Los incendiados crepúsculos del Bósforo, el contacto con las imaginaciones lujuriosas del Asia y de la Arabia, el trato de los griegos todavía impregnados de filosofías sutiles, los tapices abigarrados del Asia Menor, las ricas sederías de la India, las telas de Damasco, las piedras preciosas de Rusia, los marfiles chinos, todo aquello que diariamente afluía a los mercados de Bizancio, y que familias opulentas se disputaban cada día, tenía que avivar la sobria imaginación disciplinada por Roma, con nuevas exigencias de líneas, materias y colores.

El arte de Bizancio se propagó por toda Europa; sus formas principales fueron los mosaicos, las tallas en marfiles, las miniaturas, los vasos preciosos cincelados; atendía más a la calidad del material y a la brillantez de la ornamentación que al libre juego creador de representaciones plásticas de la naturaleza insertas en los objetos elaborados; el oro llenaba los fondos y circundaba las líneas. Y en sus monumentos arquitectónicos, las cúpulas atrevidas de origen oriental parecían según Procopio, como suspendidas del cielo por una cadena de oro.

Descuidada, por la exigencia del material y del brillo, la variedad de las formas plásticas, el arte con el tiempo se volvió hierático, inmutable, inexpresivo; había pretendido despojar de toda sensualidad la imagen religiosa, que era la que casi exclusivamente reproducía, y a tal abstracción lineal fué reduciendo la forma humana con que necesariamente tenía que representar a Dios Padre, a Jesucristo y a la Virgen Santísima, que la creación plástica degeneró en mera repetición mecánica.

* * *

Este era el arte que moría en las manos gloriosas de Cimabue que, si ha quedado en los manuales como el último gran maestro del arte bizantino en Italia, es también el primero de los que rompieron las abstracciones lineales de Bizancio para introducir en frescos y en mosaicos el aliento vital de la naturaleza sensible.

Moría el arte bizantino como mueren todas las formas artísticas, sin morir del todo, por lenta transformación en nuevas formas. Ninguna forma vive aislada, ni puede por eso morir individualmente; el arte bizantino produjo formas, en su trasplante a Europa, en que las normas de Bizancio dominaban, pero en cada obra de la época podemos descubrir, fundidas con las abstracciones y las pedrerías del Imperio de Oriente, las sobrias reminiscencias del arte clásico de Roma y de Grecia y las atormentadas visiones de godos, galos, francos y longobardos. Mosaicos y frescos de artistas de Bizancio, y de los que en Europa occidental seguían su tendencia imperante transigieron muchas veces con la representación de la naturaleza objetiva, y quebrando el arabesco caligráfico de las líneas agruparon las figuras en composiciones de clásica ordenación horizontal. Mosaicos y frescos bizantinos tenían que adaptar su factura al espíritu de los monumentos que venían a decorar, y dentro de esos monumentos convivían con la escultura románica que pobló de figuras contorsionadas los capiteles clásicos, y con los vuelos atrevidos de las ojivas góticas.

Moría sin morir el arte bizantino en Cimabue, porque aun en Giotto, que se apartó muy lejos del maestro para representar lo que sus propios sentidos le hacían percibir del mundo, restos de tradición bizantina quedaron latentes todavía. Y al decir que el arte moderno nace en Giotto, hay que recordar que en Cimabue, y en Duccio di Boninsegna y en la maravillosa ingenuidad de los primitivos sieneses anteriores a Duccio y a Cimabue, hay ya la frescura de la aproximación a lo real.

El arte y la cultura toda no proceden por las bruscas revoluciones que vemos aflorar en una generación; en lo hondo de la revolución visible, pasa la lenta corriente de las evoluciones que la surten.

* * *

¿Cuál era el espectáculo que Italia y Europa ofrecían a la generación de Giotto?

El Imperio de Bizancio sufría largas crisis de agonía entre engañosos períodos de restablecimiento; las fracciones occidentales del antiguo Imperio de Roma se recomponían, y cada una de ellas, Francia y España en especial, agrupaban en soberanías siempre crecientes la anarquía feudal que por siglos desmenuzó los territorios;

Alemania galvanizaba todavía su unidad, tratando de restablecer y de imponer a Francia y a Italia el antiguo Imperio de Carlomagno, nacido del vasallaje impuesto a los dominios occidentales de Roma.

Italia, centro vital de la antigua soberanía latina destruída por las razas del norte, tenía que ser la última en reconstituirse; sobrevivía en Italia un solo centro de autoridad, y era la autoridad espiritual de la Iglesia de Roma, pero la teocracia fué siempre un marco estrecho para encerrar la vida compleja de las agrupaciones humanas. Italia seguía anarquizada; no existían otros organismos políticos más extensos que las ciudades, y la máxima expresión territorial de las soberanías eran Florencia, Pisa, Siena, Venecia, Verona, Génova, Padua y Milán; aislada cada una, sumándose en ligas de unas contra otras; puestas, cuando más, al servicio de causas totalizadoras ajenas, y unas tomaban entonces el partido güelfo de los Papas, contra otras que tomaban el partido gibelino del Emperador alemán.

En la Florencia ahora güelfa, siguió el joven pastor del Mugello las disciplinas de Cimabue, y allí trabó amistad ¿por qué no recordarlo de paso? con el violento gibelino que, envuelto en el manto rojo, habría de bajar muy pronto, en compañía de la sombra de Virgilio, a recorrer los círculos del Infierno y a aprisionar en tormentos de eternidad a los jerarcas extraviados que conducían la barca de Pedro.

Y Cimabue, acompañado de su aprendiz, trepaba por los andamios en Iglesias y monumentos públicos, adiestrando a éste en la técnica del fresco.

* * *

¡Cuánto no tendría que estudiar el pastor adolescente para igualar al maestro, el más alto maestro florentino! Tanto estudió, que el violento gibelino, andando los años, dejó estampada su alcurnia artística en un terceto del Purgatorio:

«Credette Cimabue nella pit-
(tura
« Tener lo campo, ed ora ha Giot-
to il grido,
« Si che la fama di colui é oscura».

Con ansias de peregrino enamorado, cada historiador del arte italiano ha estrujado las numerosas fuentes bibliográficas, para reconstruir, paso por paso, los años de la vida de Giotto posteriores a su encuentro con Cimabue, encuentro ocurrido hacia 1282, y así como la etapa anterior recurre forzadamente a leyendas y tradiciones, la etapa segunda y última puede afirmarse en cierta cronología histórica, pero ¡qué escasa cronología, y qué largos paréntesis de obscuridad!

Cinta Lapo del Pela era el nombre de su mujer, y se ignora la fecha del matrimonio. Cuatro hijos y cuatro hijas nacieron en el hogar; hasta en la procreación pareció guardar el artista ese perfecto equilibrio rítmico que sostiene sus grandes composiciones. Un hijo fué pintor; otro fué rector de San Martín en Vespignano; una hija llevó en su marido otro pintor a la familia; las ocho obras de la carne no alcanzan a ser siquiera bocetos en la memoria humana.

De 1298 a 1300, está Giotto en Roma, trabajando para un Cardenal y para Bonifacio VIII.

En 1305, está en Padua, ocupado en decorar la iglesia de la Arena, que Enrique Scrovegni levantó, en los terrenos del antiguo Circo romano, para expiación de los pecados de avaricia del padre, a quien Dante encontró en círculos profundos del Infierno. Allí en Padua marcó en sus frescos la cúspide de su creación artística, y allí recibió la visita de D nte, expatriado de Florencia.

En 1334, nombrado arquitecto de la ciudad que le formó, empezó el estupendo Campanile de Santa María del Fiore.

Fué después a Milán, llamado por Azzone Visconti.

Pasó sus últimos días en Florencia, en casa de su yerno Ricco di Lapo, y allí, en la misma ciudad de donde partió su gloria, falleció el 8 de enero de 1337; la población se conmovió en grandiosos funerales, y sus restos que daron sepultados en Santa Reparata.

Nada más puede decirse hoy día de setenta años de brillante tránsito terreno. Nada más, que no sea su obra.

* * *

La obra misma de Giotto suscita a los eruditos pocas menos discusiones que la cronología de su vida y el establecimiento de sus hechos; la fecundidad del artista, los largos años de su existencia, la febril actividad artística que encendía a las ciudades italianas y llevaba de una a otra a los maes-



Giotto, «La Virgen con el Niño y ángeles». (Galería Uffizzi)



Giotto, cabeza de la Virgen (detalle de «La Virgen con el Niño y ángeles», Galería Uffizzi)

tros consagrados, hicieron brotar nuevas leyendas y atribuir ligeramente a los artistas favoritos obras que fueron de discípulos o de imitadores. Las primeras fuentes de erudición las recogió Vasari cerca de dos siglos después, y la crítica misma de Vasari fué examinada y contradicha por los que le siguieron.

¿Qué queda de Giotto, que nadie discuta? Con ocasión de este sexto centenario de la muerte, Italia ha querido rendir homenaje solemne a esta enorme figura de su pasado, y en el palacio de los Uffizi ha abierto una exposición conmemorativa de Giotto; trescientas piezas constituyen la exposición; se ven allí crucifijos pintados, cuadros de altares, miniaturas, algunas esculturas también. Lo que nadie podrá admirar en los Uffiizi de Florencia es precisamente aquello que constituye la expresión máxima del genio del artista, sus frescos murales, los que la crítica no testimoniaba como suyos y los que tenaces tradiciones siguen imponiendo contra las dudas de la crítica.

Un solo gran cuadro de altar, de los que ahora se exhiben, está al amparo de toda duda de autenticidad: la Virgen de los Angeles, de la iglesia Ognissanti, y un solo Crucifijo, el de Padua, cuenta en su favor una atribución casi unánime.

De sus obras murales, los críticos discuten la paternidad de los grandes e innumerables frescos de Asís, y sólo se obtiene la unanimidad para las estupendas decoraciones de las capillas Peruzzi y Bardi, en Santa Croce de Florencia, y para las que llenan en todo su contorno los muros de la iglesia de la Arena en Padua.

Con eso basta para la gloria de un hombre, de una época y de una nación.

* * *

Y ahora consideremos lo que eran la vida del arte y la pintura al fresco en la Edad Media italiana.

Al ligarse con la de Cimabue la vida de Giotto, debemos suponer que fué como la de todos los jóvenes a quienes una imperiosa vocación artística llevada a los talleres de los grandes maestros de la época. Era entonces el arte un camino de rígidas disciplinas.

Los medios pictóricos no estaban en el comercio; cada maestro tenía que fabricar sus propios pinceles, utensilios y colores, y cada taller guardaba celosamente los secretos de la técnica artística. El muchacho aspirante a pintor entraba en calidad de criado al servicio del maestro de su elección, y trece años consecutivos eran un período normal de aprendizaje: un año para dibujar; seis para aprender los trabajos rudos del material; seis para colorear y hacer ornamentos de oro, y habituarse al trabajo directo en las murallas. La mayor parte de las materias primas con que los maestros fabricaban sus colores eran traídas del Oriente a Venecia por los atrevidos navegantes del Adriático, y los tonos variados salían muchas veces de misteriosas manipulaciones de alquimia en alambiques.

Si los colores y hasta los utensilios tenían sus secretos, la pintura sobre murallas añadía a esos secretos la lucha con el material de expresión. Desde la más remota antigüedad, los pintores habían subordinado su arte al de la arquitectura; no gustaban de expresarse en pequeños lienzos para mezquino adorno movible de hataciones; la más auténtica creación, la que quedaba fuera del tráfico mercantil, era la que completaba los grandes monumentos arquitectónicos, caros a los siglos clásicos y al final de la Edad Media, llenando con grandes composiciones coloreadas las vastas superficies de los muros interiores

Había que pintar al agua sobre una pasta fresca adherida al muro, y el espacio preparado era perdido si la pasta se endurecía antes de quedar terminada la pintura; la pasta colocada debía estar cubierta en el mismo día de su colocación, de aquí el nombre de fresco que tomó este género de trabajo; el agua era el vehículo de los colores en esa mezcla de cal y arena que entraba, secándose, a formar parte indestructible de la muralla que cubría. Era menester ser cada vez más rápido y seguro en el oficio, por la imposibilidad de retocar. Con razón pudo decir un día Miguel Angel, ya en pleno Renacimiento, pensando en la energía física y en la decisión de carácter que, para pintar al fresco se requerían: «El fresco es la pintura de los hombres, a las mujeres los otros medios».

De la pasta fresca se desprendía una materia cristalina que se fijaba sobre el color, y lo cubría de una especie de esmalte y, conservando el tono mate de la pintura, volvía brillante la composición. Quienes así pintaban pudieron decir que trabajaban para memoria eterna.

* * *

Los frescos de Padua y de Florencia enseñan lo que Giotto aportó a la pintura; cubren en conjunto una enorme superficie mural, y aunque nada más que esos frescos le atribuyamos, hay más que suficiente para justificar la afirmación que desde hace seis siglos se viene repitiendo: que si debe ponerse alguna fecha inicial a la pintura moderna, es que Giotto es el límite indiscutible de la antigüedad.

Primero, por la índole de sus representaciones: con él la pintura reproduce escenas. El arte bizantino, ya lo dijimos, figuraba conceptos, religiosos los más, paganos algunos, y si esos conceptos tuvieron que adoptar, para expresarse, la forma humana, cada obra era una sola figura aislada y hierática, en superficie, de la cual lo humano se extraía; si a veces se agrupaban figuras, el nexo no iba más allá de lograr el ritmo lineal o de colores de la composición, y nunca sugerían las figuras episodio viviente.

Giotto, espíritu objetivo y plástico a la vez, guardó del mejor arte bizantino las leyes del ritmo y de la composición, y sin salirse de los temas que la época pedía al arte, los que eran siempre temas religiosos, agregando cuando más nuevos temas de fuente religiosa que palpitaban en esos días, huyó de expresarlos en frígidos moldes seculares, y miró con pupilas limpias de convenciones lo que la naturaleza y la vida humana hervorosa a su alrededor le ofrecían; el arte se trasladó con él al terreno mismo de la vida.

Con Giotto empiezan en Italia los vastos relatos pictóricos: la vida de la Virgen, la vida y pasión de Cristo, visiones celestiales, el juicio final; con él empiezan a contarse en la plástica las prodigiosas jornadas del Pobrecillo de Asís, que el pueblo coreaba de boca en boca, como el reciente advenimiento de la belleza sobre la tierra.

El pueblo italiano bullía, y la cultura de las ricas ciudades estaba tocando una cúspide; pueblo vitalizado e imaginativo, necesitaba espectáculos, y el arte escénico se los ofrecía cada día; el pintor nacido del pueblo supo crearle una nueva y soberana forma de espectáculos, trazando en los muros las mismas escenas vivas que veía representadas en cuadros animados; con medios simples, rebelde siempre al efectismo, alcanzó a veces, por el solo juego de las líneas, sugerencias dramáticas.

Y esta fué la primera revolución pictórica que significó su arte.

* * *

Para trabar escenas en sus obras, los cuerpos antes rígidos se inclinaron, los brazos se tendieron, los rostros se volvieron expresivos de emociones humanas; el movimiento enriqueció la composición, y grupos de actitudes paralelas, y a veces ligeramente contrastadas, crearon un equilibrio total construído sobre el juego simple de las líneas.

Y fué más lejos en su audacia; vino más cerca, debiéramos decir al expresarnos en sensibilidad moderna: pidió a la naturaleza vegetal y animal motivos plásticos complementarios; el maestro glorioso se acordó del antiguo pastor del Mugello, de sus corderos retozantes, de los árboles bajo los cuales sombreaba, de las florecillas humildes que salpicaban sus lejanas praderas, y árboles y corderos y florecillas entrecortaron y enriquecieron más aun la composición.

Las telas, que antes caían macizas, se plegaron, y sus pliegues trazaron correspondencias lineales desconocidas y nuevas masas de color; las sombras sacaron el relieve ignorado por el arte de oriente.

Pintaba, y era también arquitecto, y como no podía satisfacer ambas distintas aspiraciones a la vez, y como la arquitectura poblaba su imaginación de inéditos elementos formales, vació esos elementos en el campo de la pintura; sus frescos ubican los personajes en pórticos de templos, o entre grandes arcadas, o en primer plano de un campo en cuya inmediación se levantan torres de mármol; a veces las figuras se distribuyen en dos salas contiguas que miramos por un frente común. Y en todas partes donde levanta construcciones, los sistemas arquitectónicos le sirven de agente ordenador.

Los colores alcanzaron también con él una renovación: desterró de la pintura la sensualidad del lujo en que se descompuso el arte bizantino; las imaginaciones moldeadas por lo antiguo se conmovían ya mecánicamente por los oros rutilantes y los colores violentos; Giotto introdujo la gama temperada y el juego del matiz. Dicen críticos competentes que sus cabezas nacen de capas blancas o de tonos pardos, que eran mo-

deladas generalmente sobre dos tonos, y anotan que las sombras son siempre dulces; advierten otros el acentuado contorno exterior de los volúmenes; la fuerza del total, agregan, arranca de los fondos o de las ropas, y era libre y variada su manera de expresión.

* * *

Se le han hecho reparos; se ha hablado, por quienes no supieron encontrar un placer acabado en la ingenua visión de los hombres de entonces, de una incapacidad formal; se ha dicho también que son pobres las perspectivas, creyendo erradamente que sin perspectivas hondas no hay plástica lograda; olvidando que la perspectiva fué gusto y exigencia posterior, y que puede abandonarse cualquier día para volver al ritmo en superficie plena.

A despecho de críticas, los siglos subsiguientes se unieron al coro de alabanzas, cuyas primeras voces fueron Dante, Petrarca, Bocacio, Leonardo de Vinci, Miguel Angel. Las normas de Giotto se propagaron por Italia, y tal fué su influencia, que la exposición con que Italia hoy día le conmemora agrupa bajo su nombre las obras maestras de toda su época.

De Giotto parte, diversificándose, la pintura italiana; los pintores excelsos del Renacimiento fueron gradualmente alejándose de la ingenuidad, complicaron con líneas más atrevidas la composición, soltaron las figuras y les infundieron una gracia sensual, hallaron nuevos ritmos; de los puños hercúleos de Miguel Angel brotó la tragedia de los torsos contorsionados. Pero no se trataba de enmendar las formas anteriores; era otra humanidad.

En Giotto, y en los maestros geniales que le siguieron, fué a inspirarse la pintura europea toda, y si artes típicos como el flamenco y el español guardaron sus expresiones particulares, la influencia artística italiana fué germen revolucionador en la pintura europea.

* * *

Cuando en sus últimos años alzaba, junto a la catedral de Florencia, su atrevido y sereno Campanile, debió de aportar a la obra las silenciosas meditaciones arquitectónicas que antes se introducían en sus labores de pintor; ahora el edificio no estaba simulado sobre la superficie de un muro; ahora era arquitecto y no pintor. El hombre sano, travieso y mordaz que había en él no podía alentar satisfacciones hinchadas, ni se habría permitido suponer que el Campanile estaba alzando por encima de los techos y las cúpulas de Florencia la gloria, visible materialmente desde la lejanía, del máximo creador de formas de su patria.

* * *

Al caer el crepúsculo sobre las serranías, los rebaños se acogen al aprisco con la confiada despreocupación que obedece al llamado del descanso; las sombras de los montes cubren toda la tierra, y otras sombras proyectadas por esferas inmensas cubren también las cimas de los montes. Sabe entonces el rebaño, sabe el pastor, sabéis también vosotros, si el camino os lleva por el faldeo, que bajo ese silencio está la vida, la vida que duerme, la vida que suspende el ritmo cotidiano para latir de nuevo al asomar el sol sobre las cumbres. Y la débil claridad de los astros os permite ubicar las formas que poblaron el día.

Pero el mundo que nosotros acabamos de recorrer está hundido en sombras más densas que las que bajan en el diario crepúsculo, y aunque hemos gozado la ilusión de palpar formas vivas, ni la más leve claridad de astros nos permitiría ubicar relieves subsistentes. La vida del hombre es un destello, y las edades de hombre y los siglos simulan duración. ¿Es verdad que todo eso vivió?, podemos con justicia decir, ahora que llegados al término de esta rememoración, no logremos encontrar en punto alguno del espacio las formas humanas evocadas. ¿Es verdad que todo eso vivió?, dirán un día de nosotros los hombres que pretendan pensar en estas vidas nuestras que nos parecen dueñas del infinito. El hombre es un destello, y si ilusión nos parecen las vidas que pasaron, ilusión tienen que ser las vidas que ahora vivimos.

De aquel mundo sumergido en abismos desconocidos, que acabamos de perfilar, y del cual las formas altas de la vida—hombres, plantas, animales—desaparecieron, sólo queda la naturaleza que los seres vivientes contemplaron: los montes donde pacía el rebaño y en cuyas pizarras laminadas dibujaba el pastor; el valle ondulado por donde el Arno iba hacia el mar; el sol que diariamente transponía los Apeninos, y el aire azul en que se remontaban las alondras.



GIOTTO. Detalle de «La muerte de San Francisco», (Santa Croce, Florencia).



Giotto. Detalle de «La Virgen con el niño y ángeles», (Galería Uffizzi)

Sólo la naturaleza, y las obras que los hombres crearon. Podemos afirmar que ellos vivieron, porque allá en la Toscana hay monumentos que no surgieron del relieve geográfico; hay piedras talladas por manos de hombres, que nadie ha visto alzar ni esculpir; hay grandes concepciones plásticas, coloreadas en telas, en tablas y en murallas; porque en esas formas, que llamamos el Arte, en que alienta una chispa divina creadora, reconocemos nuestro atributo de hombres.

Y esa ilusión de vida que en esta tarde hemos venido a buscar, sabemos que fué un día realidad, porque en Florencia, en las naves magníficas de Santa María del Fiore, bajo un busto de Giotto que esculpió Benedetto da Maiano, podemos leer estremecidos el más alto epigrama de hombre que conozcan las generaciones. Lo redactó la pluma ilustre de Angelo Poliziano, y dice así:

«Yo soy aquél por virtud de
« quien la pintura extinta re-
« vivió; aquél que tuvo mano
« igualmente impecable y obedien-
« te. Faltaba en la naturaleza lo
« que faltó en mi arte: a ninguno
« le fué concedido pintar más o
« mejor. ¿Contemplas admirado la
« torre egregia que resuena con el
« sagrado bronce? Ella también se
« levantó a las estrellas según mo-
« delo mío. Soy Giotto, en suma
« ¡qué necesidad había de decir
« todo esto! este nombre reempla-
« za a un largo poema».

ALFONSO BULNES

GIOTTO, CREADOR DE LA PINTURA ITALIANA

LA EXPOSICION DE FLORENCIA QUE LO CELEBRO

En Florencia, con una solemne ceremonia en el Palazzo Vecchio y la inauguración de una Exposición que reunió en los Uffizi alrededor del Maestro a sus precursores y continuadores inmediatos, se ha celebrado y celébrase el sexto centenario de la muerte de Giotto, creador del arte italiano, que equivale a decir fundador del lenguaje pictórico moderno. Se trata de un acontecimiento de grandes proporciones, ya sea por la grandeza del hombre, ya sea por el número de obras que galerías públicas y privadas de difícil acceso han prestado para esta Exposición, ya sea por lo que ese insuperado genio toscano representa ante los ojos de las nuevas generaciones de artistas. Después de Florencia, será la vez de Padua, donde el arte de Giotto refulge en el ciclo de frescos de la Capilla de los Scrovegni, cerca de la Arena; y luego será el turno de Asís, que se gloría con los afrescos de la Basílica de San Francisco.

Con Giotto, con sus obras, parece que se abre de par en par una ventana sobre la más clara y ventilada mañana de primavera, y sentimos un latir de ensoñadora y fresca juventud. Al cabo de años y años, al volver a hallarnos ante ese seguro numen, cada vez más radiante de fuerza y de gracia, experimentamos algo así como un estremecimiento de amorosa osadía, un impulso de purificado e irresistible optimismo. Sentimos que allí, fijada por sus formas y por su sentimiento, hay verdadera certeza; más aun, una de las certidumbres ideales más profundas y vitales de la raza italiana.

Resulta comprensible, pues, que los hombres hayan podido redescubrir en sus imágenes el milagro griego adaptado por un genio al milagro cristiano, una fuerza elemental capaz de presentar—como escribió Goethe, con sobrehumana intuición—«lo más abstruso y bizarro como si la naturaleza misma lo hubiese dibujado». Resulta comprensible, también, que desde el siglo XIV hasta nuestros días,

poetas, artistas y críticos hayan venido atormentándose tratando de definir la esencia de ese estupendo creador de realidades plásticas; al punto de que actualmente, sobre todo a raíz del furor exegético del siglo pasado y del presente, es cosa sobremanera difícil orientarse entre las diversas interpretaciones más o menos ingeniosas (y a veces, por exasperado afán de originalidad, desatinadas) que italianos y extranjeros han venido formulando con frenética y divertida emulación.

Esta confusión que reina en el campo crítico, esta manía de atribuciones, han sido favorecidas, desgraciadamente, por la incertidumbre de las fechas documentarias de la vida de Giotto; fechas que, por lo general, se refieren a la compra de inmuebles, poderes o mutuos, o bien a la actividad del pintor en sitios donde no ha quedado ni una sola de sus pinturas. Incierta es la fecha de su nacimiento, incierta es su patria (según algunos, ha nacido en Vespignano, en Mugello, y según otros en Florencia, unos afirman que en 1265, o en 1266, y otros, como Vasari, en 1276), incierta es la anécdota del pastorcillo dibujante a quien Cimabue tomó consigo para enseñarle a pintar; muy incierto es también todo lo que se refiere a la formación inicial del artista, a la que, sin embargo, parecen haber contribuído tanto el mismo Cimabue como la escuela pictórica romana, así como la escultura de la época, especialmente la del gótico Juan Pisano. Sólo sabemos que bien pronto Giotto fué célebre en toda Italia; que estuvo en Padua, en Verona, en Milán, en Ferrara, en Rávena, con los Polentanos, que daban hospitalidad a Dante; que dejó huellas de su arte en Urbino, en Arezzo, en



Giotto, Detalle de «La Virgen con el Niño y Angeles. (Galería Uffizzi)

Pisa, en Luca, Rímini, Asís y Roma; que también tuvo originalidad como arquitecto, como prueba el Campanario de Santa María del Fiore, de Florencia, tan hermoso que Carlos V hubiera querido guardarlo en un estuche; y que murió el 8 de enero de 1337.

En medio de tantas discusiones que arrecian, creemos que lo mejor es atenernos a la tradición que, sobre todo en un centro religioso como Asís, está alimentada por la atestiguación incesante de aquellos que en el gran Santuario de San Francisco vivieron y meditaron en paz, así como por las aseveraciones de serios y fidedignos escritores locales. La mayoría de los estudiosos concuerda en situar los frescos de Asís hacia fines del siglo XIII, los de Padua entre 1303 y 1305, y los de las capillas Bardi y Peruzzi, en la iglesia de Santa Croce, de Florencia, hoy oportunamente restaurados, después de 1317. La mayor parte de los críticos admiten finalmente que Giotto fué, por lo menos, el «inspirador soberano» de las obras capitales más discutidas que se le atribuyen; todos reconocen también que no existe fragmento auténtico de ese Grande que no revele sus cualidades giottescas a un grado tal que no ha podido gastarlas, como no podría hacerlo tampoco ahora, ni siquiera el peor tratamiento. En cuanto al hecho de que se habla de Giotto como reformador de temas sagrados, o como iniciador del estudio o de la observación de la realidad, o como poeta de los afectos humanos, o como precursor de algunas formas del arte contemporáneo, es cosa que demuestra la multiplicidad de facetas que brillan, como purísimo diamante, en el genio inmenso de este artista toscano.

La Exposición de Florencia, instalada y sabiamente ordenada en los locales de la vieja Biblioteca Magliabechiana, debajo de los Uffizi, permite completar, con algunas de las poquísimas tablas originales de Giotto (como la Madonna in gloria, o la Croce dipinta de Santa María Novella, o como la Dormitio Virginis del Museo de Berlín), y con muchas obras que están muy cerca de él y que a él son atribuídas por más de un estudioso, el juicio sobre el arte del Maestro, asentado en los tres famosos ciclos de frescos; arte que, como se sabe, está estrechamente vinculado al movimiento franciscano, pues que acerca a la tierra y a nosotros mismos la divinidad, e interpreta con humanidad muy íntima la vida del hombre y los ensueños y leyendas que lo van encantando en su lento viaje hacia la muerte.

Un pintor ilustre escribió que Giotto se impone lo mismo que un griego por su don de síntesis y de poesía. Con mayor razón, podría decirse que, siendo toscano, se impone como un etrusco. Hay en su obra la dramaticidad, el vigor plástico, el sentido naturalista de Vulca y del Apolo Veiense, que fermentan y se manifiestan desde sus comienzos debajo de lo que su personalidad ha asimilado de la cultura bizantino-románica y del misticismo franciscano. Más procede, más se renueva, y tanto más ese arcaico acento parece colocarse natural y misteriosamente en el foco mismo de su originalidad.

En Giotto, hombre del pueblo, celebrado por todos, especialmente después de los frescos de la capilla Peruzzi, por la unidad, la concisión, la esencialidad poderosa de las masas y del relieve, renace el amor de lo corpóreo, de la energía en el movimiento, de la expresión en la figura humana, que es característico de las figuras yacentes que se ven en las tapas de las urnas cinerarias, en el lecho

convivial de los sarcófagos etruscos de Caere. Su grandiosa lógica estructural, que más tarde Masaccio sabrá aprovechar, es de esas—rarísimas en la historia del arte—que tienen el poder de imprimir lo orgánico y el movimiento de la vida en el mundo creado por un artista. Giotto tiene realmente la plenitud, la solemnidad, la brevedad de expresión de un clásico; y, en efecto, nadie lo ha superado en la infalibilidad de escoger con experta conciencia entre los esparcidos elementos naturales aquéllos que, afinados en el espíritu, logran dar la idea de un cosmos donde todo es puro, cierto, sin turbias melancolías, y donde cada movimiento tiende a una afirmación llena de abstractas equivalencias de eternidad. Y es este conjunto de lo absoluto formal, del equilibrio entre el instinto y la razón, entre la claridad y lo inescrutable; de proporción, de simetría en el orden de las figuras en el espacio, de monumentalidad, lo que ha impedido que los escritores más inteligentes lo juzgaran primitivo e imperfecto. Su gracia en la fe, su sensualidad en el mismo rigor solemne de la ideación, su joven imaginación de creador y de inventor, justamente indujeron al italianizante Denis a decir que Giotto, en sus obras capitales, es una especie de Santo Tomás de Aquino de la pintura.

Pero ¿qué es lo que no se ha dicho de Giotto? Si hojeàmos el último libro italiano que agudamente estudia su arte, veremos que el repertorio crítico por sí solo ocupa alrededor de cuarenta páginas. Y todo deja creer que aumentará indefinidamente, en razón de los constantes retornos del gusto a posiciones que, desde Bocacio hasta el más reciente de los intérpretes, nunca han cesado de ser válidas.

Carlos Tridenti.

LA EDUCACION ARTISTICA DE GIOTTO

LA leyenda de Giotto, pastorcillo del Valle de Mugello, sorprendido por Cimabue, al diseñar una de las ovejas confiadas a su custodia, si bien está desmentida por las más seguras noticias acerca del origen urbano de la familia del pintor, tiene, sin embargo, plenitud de significado, ya que, evidentemente, da un mayor relieve a su gloria, es decir, al estudio directo de lo natural, con el cual Giotto, imprimiendo al arte nuevas orientaciones, contribuyó poderosamente a su gran renovación.

No es dado precisar el año que el tierno joven, abandonando la tienda del lanero, fué acogido por Cimabue, pero si recordamos que el viejo maestro fué llamado a Asís para decorar la Iglesia Superior de San Francisco, inmediatamente después de la elección del Papa Nicolás III, o sea de Juan Gaetani Orsini, protector de la Orden de los Menores (1277), y que aquella decoración se limitó al ápside y al transepto, dejando que los maestros romanos lo prosiguieran en la nave mayor, el regreso de Cimabue a Florencia se puede fijar con algunas probalidades poco después del año 1280.

En el estudio de Cimabue, Giotto aprendió los principios del arte, y no tan sólo de la pintura. Si no es de poner en duda, que entre los primeros trabajos de Giotto en Roma, está el mosaico de la Navicella, de-

bemos concluir que con Cimabue, el joven fuera encaminado también hacia esta más difícil técnica de la representación figurada, la que no se aprende en el estudio, sino más bien asistiendo al maestro en su puesto. Y ya que Cimabue fué llamado a Pisa para suplir al maestro de mosaico, Francisco (el mismo a quién los Cónsules del arte de Calimala, en mayo de 1298, prohibieron trabajar en la «Opera di San Giovanni», por todo su consulado), oportunamente se induce que los mosaiquistas del Bautisterio florentino fueron escogidos en Pisa, donde Cimabue había dejado testimonio de su persona con la Virgen para la Iglesia de San Francisco, ahora en el Louvre, y con otras obras hoy perdidas.

Excluyendo, entonces, que Giotto siguiese a su maestro a Asís, como otros habían pensado, y que en los andamios de aquella Iglesia, se iniciase la colaboración entre los dos, parece más probable la hipótesis—pensando en las fechas y noticias arriba referidas—que en Florencia, Cimabue, acogiese en su estudio, al tierno joven de poco más de quince años de edad.

Al espíritu despierto de Giotto, no fueron, ciertamente, sin eficacia, además de los modelos de Cimabue, las pinturas de la escuela senés (de Siena); pero en la línea que será propiamente «giottesca», se refleja sobre todo aquel sentido realístico y esbelto, que distingue y caracteriza al pueblo florentino: aquella precisión y franqueza de forma que en la pintura es luz y substancia prima.

Giotto, conservando el contorno cual medio eficaz y práctico para afirmar y dominar la imagen, a los signos casi caligráficos de Cimabue, contrapone la verdad y solidez de los cuerpos, expresadas por medio de conjuntos amplios y compactos, de manera que llega a hacerse mucho más plástico el total de sus figuras, más sólido y firme su carácter. Por esta vía lleva rápidamente a mayor simplicidad y perfección sus modelos desentendiéndose de viejas fórmulas convencionales. Y he aquí como las figuras del nuevo arte florentino toman relieve con un procedimiento más franco y más libre; los rostros adquieren vida de colores más naturales, aunque al principio los tipos no se diferencian demasiado entre ellos, y en la nueva tonalidad, clara y transparente, se avivan agradablemente las escenas, y se acrecienta la impresión y relieve de los cuerpos.

Los fondos menos convencionales, cada vez responden mejor a la necesidad del sujeto, los vestidos no más plegados a la bizantina, como si fueran metálicos, sino con una cierta soltura en que se procura descubrir movimientos atrevidos, y a menudo consigue con toques sabios, hacer vivo al cuerpo que recubren.

Naturalmente, Giotto no alcanzó en un solo lapso todas estas preciosas expresiones; pero la tentativa de libertarse de una tradición que no respondía más a los nuevos ideales se advierte desde sus primeras obras, o sea aquéllas que consideramos fruto de la libre e independiente actividad pictórica del joven maestro. Y la necesidad de armonizar el sentido plástico con el arquitectónico, donde sus figuras dominan como fuerzas vivas y expresivas de una potente realidad, deriva principalmente de la eficacia que sobre él ejerció Arnolfo, el gran discípulo de Niccola Pisano. Y a la protección de Arnolfo, Giotto debió muy probablemente la invitación a la corte pontificia, ante la cual el escultor florentino gozaba de particulares consideraciones por los trabajos realizados en las Iglesias de Roma.

* * *

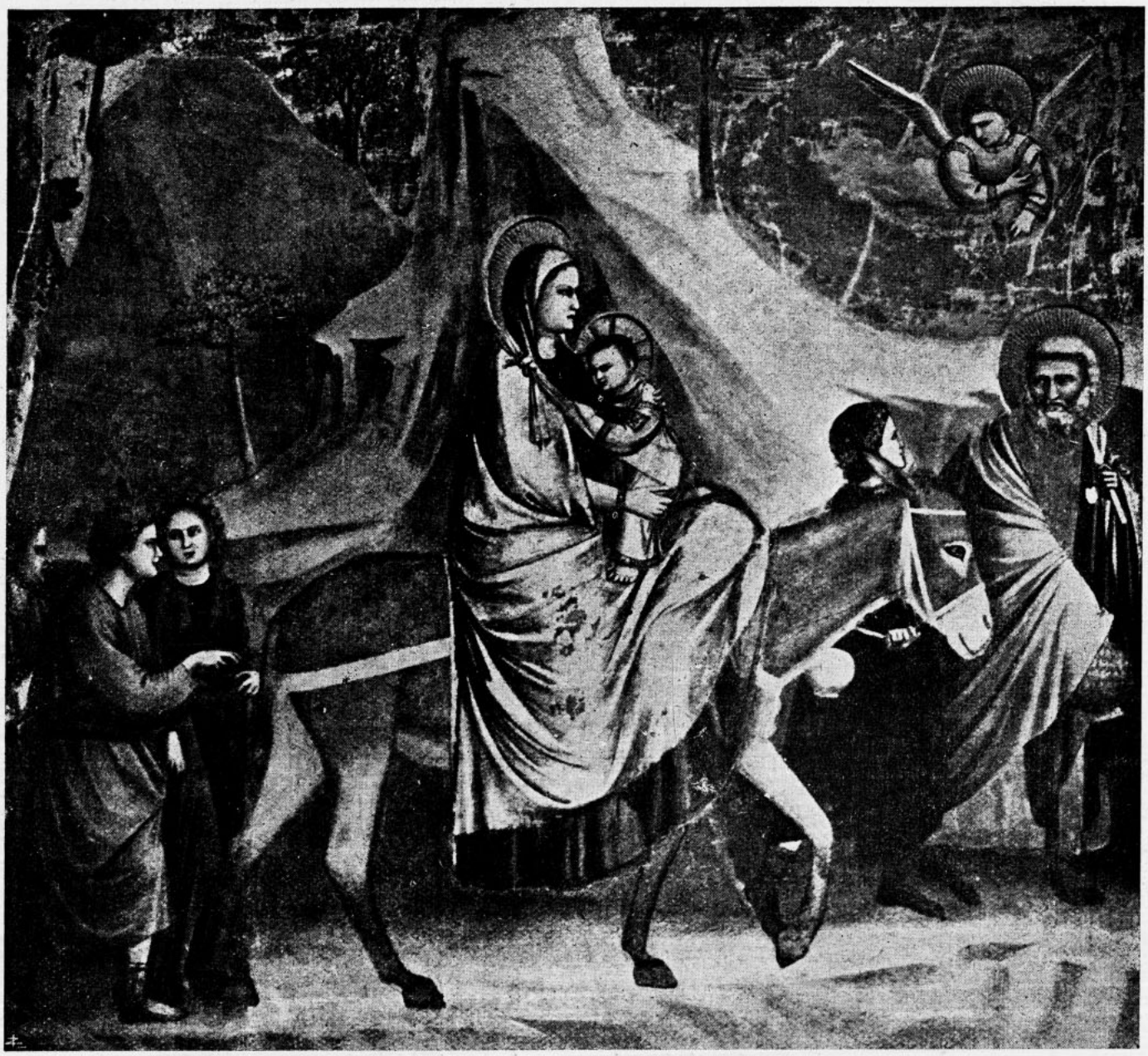
Al progreso de la pintura, vemos en todo período, contribuir profusamente a la escultura, que aproximándose mejor a la realidad de las formas, facilita grandemente el estudio a los pintores. Así también a Giotto, ayudaron ciertamente los nuevos modelos plásticos de los pisanos, en los púlpitos de Siena, de Pistoia y de Pisa, donde el arte de clásico se hace cristiano y de frío y afectado, potentemente dramático. Pero cuando Giotto fué por primera vez a Roma, a fines del siglo XIII, además de las obras de Arnolfo, vió los mosaicos y las pinturas de Torriti, de Rusuti y de Cavallini, los cuales, con maneras más libres y nuevas, que aquellas del Bautisterio de Florencia o de los pintores toscanos contemporáneos, habían decorado Santa María Mayor, Santa María en Trastévere, Santa Cecilia, San Pablo fuori le Mura, San Juan de Letrán. Cavallini, llamado «nobilísimo maestro» y «doctísimo entre todos los otros», como lo juzgó Ghiberti, debió atraer sobre todos el ojo agudo del joven florentino, capaz ahora ya de estimar todo el valor de aquellas figuras, que en el aspecto grandioso y severo, en el dibujo amplio y robusto en la técnica franca, aunque sujeta todavía a formas que tendían al arte bizantino, mostraban casi un reflejo de la grandeza de Roma antigua. Era demasiado natural, aun necesario, que en los primeros ensayos, como puede verse en el cuadro hecho por él, para el Cardenal Steffaneschi; Giotto, aun estando preparado para realizar su nueva expresión de verdad, y maduro ya en la técnica, permaneciera aún un poco en el viejo estilo. Pero apoyándose todavía sobre estas formas que tendían al arte bizantino, templado y agraciado por la influencia senés de Duccio, impulsado por las nuevas expresiones que los pisanos han encontrado en el mármol, y Cavallini en los colores; Giotto perfecciona el propio estilo y con agilidad y sobriedad, toda florentina, en breve supera los modelos, agregando a la conquista técnica de sus maestros y suyas «aquello que los otros no alcanzaron», como bien dice Ghiberti, esto es, el sentimiento profundamente humano de las figuras, percibido con segura psicología, expresado y armonizado con altísima forma poética.

II

El estrecho vínculo entre la gloria del Santo y el arte dedicado a él en Asís, llevó, naturalmente, a aproximar a menudo el renacimiento pictórico que se personifica en Giotto, con el movimiento religioso que partió de San Francisco. Y este concepto últimamente ha tenido siempre mayor desarrollo tal vez fuera de sus justos límites.

Se ha dicho que el evangelio de vida, de libertad y de poesía que «El Poverello», (San Francisco de Asís), habia opuesto a la rígida organización de la Iglesia Romana, y que se propagaba por el mundo, ofreció al alma italiana una fuente nueva de inspiración; que por mérito de él los ojos se abrieron a la vida y a la belleza del mundo, que el Renacimiento italiano en su iniciación, se ilumina, y se enciende a los rayos del pensamiento franciscano y en fin que el Santo y su leyenda fueron los educadores del nuevo arte pictórico, empujándolo fuera de las viejas mezquindades a la observación de todas las bellezas naturales; como en su «Cántico», las había exaltado el santo poeta.

Pero aquí, para no correr el riesgo de equivocarse es necesario entenderse.



Giotto. «La huída a Egipto». (Santa María Dell'Arena, Padua).



Giotto. «Apresamiento de Cristo». (Detalle del fresco de la Capilla de los Scrovegni, Padua).

Entre la poesía de las criaturas de Dios evocadas por el Santo y las nuevas visiones de bondad y belleza florecidas del arte de Giotto nadie puede por cierto desconocer una altísima relación ideal; pero iríamos fuera de la verdad si de aquí se quisiera argumentar como de muchas partes se siente repetir, un enlace directo, necesario, casi de causa a efecto en el movimiento franciscano y la renovación artística que se personifica en el pintor. Ya este movimiento religioso, operando desde casi un siglo antes que Giotto, algunas trazas de sí habría debido dejar a los precursores de él, y sobre todo en Asís: los vemos en cambio también en Asís, vengan éstos de Florencia o de Roma, allegados siempre fielmente a sus tradiciones. Alguna cosa nueva habría debido también llevar en el espíritu de la arquitectura la cual en cambio permanece ahora en las bien fijas líneas del gótico que venía de Francia. Ni a esta tradición estilística del otro lado de los Alpes queda naturalmente extraño el mismo Giotto; y no tanto con toda la parte exterior de sus figuraciones, sino también con el espíritu que rige sus grandes alegorías glorificadoras del Santo en la basílica inferior, alegorías dictadas por cierto en sus trazos fundamentales de aquéllos que precedieron en el embellecimiento del templo, y genialmente interpretadas por el maestro; pero en las cuales vemos a él y a sus «dictadores» siempre dentro de la órbita de un pensamiento no renovador, pero sí tradicional.

La gran novedad entonces no debida a otros, sino al maestro fué propiamente la de abandonar la órbita tradicional, de salir de aquellos límites en el trato de la figura humana; y aquí ya hemos dicho, él se ayuda por cierto de algunos predecedores: de los pisanos con sus esculturas, con recuerdos del clasicismo, pero animadas de un nuevo espíritu, de los modelos de los maestros romanos Sobre todo ayuda a él, su fresca, popular y atrevida florentinidad con la cual trae este suyo «dolce stil novo».

Y la novedad de este estilo que desata el viejo nudo en que habían estado ligadas las generaciones procedentes, era en suma para la pintura como para el arte poético, según el testimonio de Dante, haber sabido traducir idealmente la inspiración del artista, siguiendo con el pincel los signos naturales del sentimiento humano. La verdad, no las reglas escolásticas siempre enemigas de aquélla, no la tradición litúrgica interpretada como anulación de toda expresión de los sentidos; pero (se debe a la fuerza volver a la simbólica fábula del pastorcillo), la humanidad que vive verdaderamente adaptada con espíritu genial a aquella tradición religiosa, aquella iconografía, más allá de la cual los predecesores no habían sabido o muy poco habían osado levantar la mirada.

Para hacer capaz al arte de fijar así la vida verdadera, era necesario antes que todo un ambiente de acción, de sociedad variada, un centro de civilización férvido y rico, donde lo humano con todos sus contrastes ofreciese suficientes modelos al genio del artista: condición esencial en todo tiempo, y sobre todo en los momentos de una evolución así decisiva como aquella señalada por Giotto.

Este centro en aquellos momentos es Florencia, que con el predominio sobre las otras ciudades de Toscane, en sí transfunde todos los desarrollos precedentes de cultura de los centros menores de la región. Y aquel momento tan particular y de afortunado clima material y espiritual lo sienten también los contemporáneos, y los mismos florentinos: el

mercader Giovani Villani que con el Jubileo del año 1300 y con la visita a Roma inicia su Crónica; el Poeta (Dante) que de aquel año data la visión. Y el pintor también afirma, bien se puede decir su primera, grande actividad haciendo el retrato en Roma del Papa Bonifacio VIII en el acto de dar el anuncio de la iniciación del «Año Santo».

De la potencia mercantil y política de aquellos ciudadanos que se jactan hijos de Roma, pero que son tan modernos y activos, y por lo tanto, susceptibles de ser llamados con buen derecho «quinto elemento» en el mundo; del bienestar que prevalece sobre todos los partidos e intrigas internas, prorrumpe con juveniles altiveces una primavera entre sensual y espiritual que no es idilio histórico, sino que verdaderamente es el carácter de aquella generación, la generación de Dante, Cavalcanti y de los otros fieles al «dulce estilo»; aquélla que el cronista reproduce algunos años más tarde, con pesar, reunida en grata compañía en la gran Corte de Amor, que se festejó por dos meses en 1283, aquella que sabía disfrazar las interminables alegorías «francesche» (francesas), del Romance de la Rosa en sonetos, que no eran, por cierto, espirituales, pero que tienen tantos acentos, tantos motivos, de las poesías líricas más nobles; aquéllas que por esta y otras vías, dió también el hálito vital al arte del Maestro, glorificador de los más altos misterios y símbolos del espíritu, pero siempre con la sonrisa, eternamente joven, de la belleza.

J. B. Supino.

LA TECNICA DEL FRESCO Y EL GIOTTO

ANTES de iniciar algunos comentarios sobre la técnica empleada por el Giotto en sus pinturas murales, no he resistido al deseo de insistir una vez más sobre una explicación, aunque somera, sobre lo que es la técnica del fresco, dado el poco conocimiento que hay en nuestro ambiente sobre dicha técnica. Hablar sobre pintura al fresco causa aquí cierta extrañeza; muchas personas preguntan en qué consiste; otras denominan de ese modo a toda pintura, de índole artística, naturalmente, ejecutada en un muro, y en cierta ocasión un crítico de arte importante escribió sobre los frescos al óleo de Puvis de Chavannes.

Por lo demás, esta explicación previa ayudará a la comprensión sobre lo que exponga respecto al modo de pintar empleado por el Giotto.

Es interesante también resaltar e insistir sobre las cualidades inherentes a la pintura al fresco. Obligan a ello, por una parte, la expresión «Método anticuado» aplicada por algunos pintores y arquitectos, a mi entender poco informados, a la pintura sobre mortero fresco y por otra, el ancho campo que para este modo de pintura parece abrirse en nuestro país.

Un mortero de dos partes de arena y una de cal apagada, bien mezclado colocado sobre un muro a la manera de un estuco, es el aparejo sobre el cual se pinta. Tierras y óxidos de color pulverizados y diluídos en

agua pura son el medio. El estuco sobre el cual se fija el color necesita estar «fresco», es decir, recién colocado. El artista tiene el plazo perentorio de un día para terminar completamente su trabajo. Pasado ese día el color no se fija, es decir, no se produce el proceso por el cual el hidrato de calcio del estuco húmedo absorbe el ácido carbónico del aire y hace endurecer los colores. Por consiguiente, es un error creer que el color penetra en la mezcla o mortero, la combinación se produce absolutamente en la superficie.

Se comprende que una vasta decoración no puede ser ejecutada en un día. Se ha recurrido entonces a la ejecución por trozos, que se van uniendo cuidadosamente y procurando establecer las junturas o uniones de esos trozos en los contornos de las formas poco visibles. He ahí uno de los medios seguros para reconocer si una pintura ha sido ejecutada al fresco: examinar esas junturas, que además establecen el tiempo en que el artista ejecutó su obra: tantos trozos, tantos días.

Respecto a si ciertas pinturas murales han sido o no ejecutadas al fresco es interesante referirse a ese punto. Desde antiguo se han suscitado discusiones en este sentido. Especialmente personas muy sabias y eruditas, pero que no habían practicado, ni conocido la técnica del fresco, negaban o ponían en duda que ciertas pinturas de un acabado perfecto hubieran sido hechas sobre mortero fresco. Especialmente, han sido objeto de grandes discusiones las pinturas pompeyanas. El arte de pintar al fresco de los pompeyanos exige un estudio aparte, pero respecto a las uniones de los trozos conviene indicar que eran cuidadosamente ocultadas, generalmente entre la ornamentación o en los bordes o marcos y también que en muchos casos las figuras eran pintadas aparte de los fondos, es decir, ejecutaban primero los fondos y después las figuras, para lo cual raspaban el sitio del fondo en que iban a colocar la figura y cuidadosamente colocaban en él un estuco para pintar esa figura. Aun las pinturas del Giotto han sido puestas en duda sobre si estaban o no ejecutadas al fresco, pero en esas pinturas, aun en sus reproducciones fotográficas, pueden verse las uniones que no siempre el Giotto se cuidaba de establecer en la línea de contorno de las formas.

Cualidades del fresco.— Sobre la durabilidad del fresco, bastaría señalar que en Creta se han encontrado pinturas ejecutadas en ese modo que remontan a 2000 años antes de J. C. Ninguna otra manera de pintar puede dar pruebas de una resistencia tan marcada a la acción del tiempo. En Pompeya hay frescos que parecen haber sido ejecutados ayer; igual cosa puede decirse de muchos frescos de la época primitiva y renacentista italiana. Indudablemente, muchos están destruídos, pero se debe a causas fortuitas, a descuidos o ignorancia de los hombres, o a que no fueron ejecutadas en el fresco verdadero.

Las pinturas al fresco resisten perfectamente la acción de la lluvia y del sol, lo que las hace aptas para ser ejecutadas al exterior, cualidad de que difícilmente pueden dar puebas otros géneros de pintura.

Una pintura al fresco puede ser lavada con jabón y agua caliente si se quiere, sin que sus colores pierdan lo más mínimo.

Los colores al fresco muestran un aspecto muy especial y característico: son luminosos, transparentes y mates a la vez; también adquieren una mayor intensidad, si se los contempla de más lejos. M. Paul Baudoüin

hizo a este respecto una experiencia convincente, que describe en su tratado sobre el fresco y que no cito aquí por no alargar este estudio.

Una pintura al fresco tiene un aspecto general tranquilo, los colores no brillan y el muro aparece perfectamente nivelado y liso; además, parece emerger de él. Lo que no ocurre con una pintura al óleo ejecutada en tela y pegada al muro, que aparece postiza, brilla en partes y hace notar las salientes del muro por pequeñas que sean.

El aspecto de la materia de un fresco bien logrado es incomparable: puede ser el del granito o el del mármol pulimentado, según como se haya tratado el estuco.

En fin, las mil posibilidades que encierra la técnica moderna que puede aplicarse al fresco, como el empleo de diferentes calidades de estuco en una misma decoración; la brocha automática o pistolete en determinados casos; el empleo de cementos y arenas especiales, etc.

* * *

Para terminar estas consideraciones sobre la «Técnica del Fresco» es de interés señalar un aspecto muy importante en la ejecución de las pinturas murales y es el que se refiere a asegurar su éxito, tanto desde el punto de vista artístico como material: desde luego, se impone que el arquitecto proyecte juntamente con el edificio los espacios murales a decorar. El pintor debe agotar los estudios preliminares de composición, dibujo, color, etc., antes de ejecutar su cartón definitivo, que será el que traslade al muro. Nada puede ser dejado al azar y todo debe ayudar a la realización exacta de lo que el artista ha madurado en su conciencia. Desde el punto de vista material, es necesario que los muros estén debidamente secos o impermeabilizados contra la humedad, que viniendo de dentro a afuera destruye irremediablemente el fresco; asimismo debe ser expurgado del salitre que puedan contener los ladrillos. La cama o «terrasso» que soporta el «intonaco», como llaman los italianos al estuco en que se pinta el fresco, debe ser ejecutado con la debida anticipación, para que esté completamente fraguado en el momento de colocar el «intonaco» y no tenga acción sobre éste. Las arenas serán debidamente lavadas; las cales convenientemente cernidas y apagadas; los colores pulverizados y tratados según la característica de cada cual y muchos otros detalles que no me es dado señalar aquí. Voy a hacer referencia a un hecho que demuestra la gran conciencia, importancia y seriedad que se da en otros países a esta clase de trabajos: en una sala del Hotel de Ville, de la ciudad de Copenhague, se ejecutaba una pintura mural. La sala media más o menos 10×15 mts. y el espacio mural a decorar era un friso de 2 mts. de ancho alrededor de la sala. Los artistas tenían un plazo de 4 años para terminar su obra. La decoración estaba siendo primeramente pintada sobre una tela adosada al muro. La tela estaba preparada a la caseína y los colores empleados eran disueltos en caseína, procedimiento que da el aspecto del fresco. Era una especie de ensayo general antes de ejecutar el propio fresco.

El Giotto.—Podemos formarnos una idea e imaginarnos como el Giotto procedía para ejecutar una pintura al fresco si leemos en el libro de Cenino Cennini—«El libro del arte o tratado de la pintura»—los capítulos que Cenino dedica a la pintura al fresco. En una parte, cuando explica la manera de colorear un rostro joven, se expresa en los



Giotto. «Descendimiento». (Fresco de Santa María Dell'Arena, Padua)



Giotto. «El Sueño de San Joaquín». (Fresco de Santa María Dell'Arena, Padua).

términos siguientes: «Debes persuadirte que lo que te voy a demostrar sobre el arte de colorear, es la verdadera manera, la que el Giotto, el gran maestro, tenía por buena. El tuvo por discípulo a Tadeo Gaddi, florentino, durante veinticuatro años. Era su ahijado. Tadeo tuvo por descendiente a Agnolo, el cual Agnolo me tuvo por discípulo durante doce años, el que me enseñó esta manera más vaga y fresca aun que lo hizo Tadeo, su padre».

Se desprende de esto que en la época de Cenino la manera de pintar al fresco y que éste consigna en su libro, era la misma que usó el Giotto. En consecuencia, podemos seguir y describir, aproximadamente, el método que usó el gran maestro florentino.

En la creación de sus frescos, es indudable que el Giotto usó de un método riguroso y pleno del espíritu cientista que fué siempre característico de la pintura florentina.

Proyectos y numerosos estudios debieron haber precedido a la ejecución de una pintura mural. Indudablemente que la naturaleza fué estudiada aún en sus detalles, pero no copiada, sino puesta al servicio de un sentido plástico avanzado.

La conservación misma de los frescos debe de haber sido estudiada y prevista, solidez, sequedad y nivelación de los muros; buena adherencia de los morteros y elección de los colores propios al fresco, sin recurrir a los retoques a la tempera, de que abundan mucho pinturas murales de épocas posteriores. Se comprende que no pocas de las pinturas al fresco del Giotto se conserven en buen estado y las que no lo están se debe más a la incuria de generaciones posteriores y a las restauraciones, que a negligencia del Giotto.

Sobre el muro bien nivelado y cubierto de un mortero un poco áspero y bien seco, (áspero para que adhiriera bien el segundo mortero en el cual pintaba definitivamente) comenzaba el Giotto a componer. «Tomaba sus medidas, dividía sus espacios» y empezaba a desarrollar «la historia» que quería pintar. Componía «Sur place», es decir, sin el cartón definitivo que se empleó más tarde. Dibujaba al carbón con su trazo simple y firme. Repasaba en seguida el dibujo con un poco de tierra ocre mezclada de bastante agua; tomaba su paquete de plumas, sacudía el carbón y quedaba en el muro una especie de acuarela en un solo tono, acentuaba después aquí y allá y aun coloreaba ligeramente.

Sobre el muro tenía ya el Giotto lo que podemos llamar una pre-decoración. Sobre esta composición definida ya en sus líneas generales y bien observada en su aspecto mural, colocaba el segundo mortero (intonaco) liso, sin serlo demasiado y de un espesor de 5 a 8 milímetros. Consideraba el trabajo que podía hacer en un día y sobre este trozo de mortero «fresco» comenzaba a colorear. Calcaba su dibujo con la ayuda de un punzón, haciendo coincidir este dibujo con el ejecutado en el mortero de abajo y con un poco de verdaccio (1) bien líquido esbozaba, digamos, por ejemplo, «un rostro joven».

(1) El verdaccio era una mezcla de un poco de ocre, negro, blanco de San Juan (cal bien depurada) y sinopia (tal vez un óxido de hierro obscuro o tierra roja obscura—color que no se conoce actualmente—por lo menos con ese nombre).

Sombreaba en seguida con tierra verde bien líquida y con el mismo verdaccio acentuaba las formas de las facciones. El verdadero trabajo de colorear comenzaba entonces: primeramente acentuaba de rojo (cinabrese) (1) las facciones que lo han menester: los labios, las mejillas, la extremidad de las orejas, etc. En seguida tomaba tres entonaciones de carne: obscura, media y clara y las colocaba sin pasar una sobre otra, sino uniéndolas «gentilmente», al decir de Cenino. Acentuaciones vigorosas de claros y de obscuros terminaban la coloración de un rostro. El cabello era tratado por el procedimiento de glacis, cubriendo de un tono general, ocre, por ejemplo, el claroscuro ejecutado debajo que se transparentaba a través de ese tono general, volviendo a insistir en seguida con tonos más luminosos y más obscuros.

Expresado así, escuetamente, parecerá quizá un poco sistemático el procedimiento de pintar para achacarlo al Giotto. Es posible que en la época de Cenino hubiera ya una manera «giottesca» de pintar. Naturalmente que el Giotto usó de mayor variedad y libertad, pero en el fondo el modo de colorear debe haber tenido esos principios.

El Giotto estableció diferencia entre la composición de los tonos de luz y los tonos de sombra; observó la descoloración de los tonos por la luz, lo que no hicieron los bizantinos, que usaba sistemáticamente el color local más o menos obscuro para establecer el modelado.

El azul ultramar verdadero, color de gran belleza y muy escaso, no tenía bien al fresco, era usado a la tempera por el Giotto (en las vestiduras de la Virgen, por ejemplo) sobre una preparación de rojo hecha al fresco.

Este azul ultramar ha caído en parte de las pinturas murales, dejando ver la preparación roja de debajo.

La paleta del Giotto era sobria. Los colores dominantes empleados por él son: tierra verde, tierra sombra, tierra roja, ocre amarillo, blanco de San Juan, cobalto y verde esmeralda.

Los frescos del Giotto son extraordinariamente luminosos.

En algunos casos, los frescos son de gran sobriedad empleando uno o dos tonos, como en un camafeo. En otros, un color dominante, un rojo, por ejemplo, usado en una vestidura y debidamente contrastado, exalta toda una decoración.

Víctor Mottez, en sus «aclaraciones sobre la técnica y la historia del fresco», afirma que el aspecto general de la pintura del Giotto es completamente la misma del Ticiano. Igual cosa anota Ruskin.

Mottez y Baudoüin coinciden en afirmar que las decoraciones del Giotto en la iglesia de San Francisco en Asís tienen el aspecto de ricos tapices de Oriente.

(1) Un compuesto de la sinopia aludida en la nota anterior.

Laureano Guevara,
Prof. de pintura mural de la Escuela de Bellas Artes.



EL II CENTENARIO DE A. ESTRADIVARIO

DE mayo a octubre, Cremona celebró el segundo centenario de la muerte de Antonio Stradivari, o Estradivario, el mago del violín, con una serie de manifestaciones de importancia mundial. La noble y antigua ciudad lombarda se prodigó generosamente en esta celebración que exalta la memoria de uno de sus hijos más gloriosos, a la vez que valoriza y subraya una tradición típica y gloriosa. Cremona, en efecto, es, junto a Brescia, el centro más antiguo del arte de la fabricación de laúdes, violas y violines.

En Cremona, el genio de Estradivario se halló en su ambiente propio. La ciudad le dió la base de una insuperada tradición, de una industria floreciente y afamada, de una gran escuela. Estradivario aprendió el arte en el taller de los Amati, insignes maestros, que serían, según opinan algunos, los verdaderos creadores del violín. Se formó allí, del mismo modo que Cellini aprendió el oficio haciendo de aprendiz orfebre y que Rafael aprendió a pintar haciendo de aprendiz al Perugino; y después, como ellos, supo superar a sus maestros.

Pero es el carácter artesano de su formación lo que sobre todo hace de Stradivario una típica figura de la tradición italiana más genuina y normal. Tuvo vida larga; fabricó su último violín a los 92 años; se casó dos veces; de la primera esposa tuvo seis hijos y cinco de la segunda; y los colocó a todos razonablemente. Se ha conservado la cuenta de los funerales de la primera esposa, que debieron ser imponentes, pues que figuraron en ellos no menos de sesenta sacerdotes y frailes; en la cuenta aparece un descuento hecho de su puño y letra, que es buena prueba de su parsimonia. Y lo es también la adquisición de una tumba ajena—la de los Villani, que se habían extinguido—para tumba de familia; en la vieja piedra sepulcral quedó visible el antiguo nombre Villani, apenas borrado, debajo del nombre Stradivari. La fortuna y la fama no lo desviaron de su camino, de su taller, de su familia, de su sentido sano y previsor de la vida, típico del pequeño burgués.

Tal fué el Estradivario real, según las pocas noticias seguras que de él poseemos. Falta la fecha exacta de su nacimiento (entre 1644 y 1650); faltan noticias seguras acerca de sus padres (durante mucho tiempo se le creyó hijo de Alejandro Stradivari «quondam Julii Cesaris» y de Ana Moroni; pero en 1929 se descubrió que Alejandro había muerto en 1630, y, por lo tanto, no pudo ser padre de Antonio, nacido catorce o veinte años después). Se sabe que Antonio fué hombre alto y de cara insignificante; pero los retratos que se suponen suyos son dudosos (algunos, sin embargo, juzgan auténtico el retrato que posee el fabricante de pianos Anelli, de Cremona). Sus mismos restos mortales se han perdido; su tumba quedó destruída al derribarse, en 1869, la iglesia de Santo Domingo en que se hallaba, y los huesos de Estradivario se confundieron en la fosa común.

Obscuro destino de hombre cualquiera, tan contrastante con la fabulosa suerte del instrumento a que su genio diera vida: el violín. Ultimo vástago de la gran familia de las violas, el violín—el violín de Estradivario—es un tipo perfecto, definitivo, en que culmina y se resuelve toda una tradición. Puede decirse que las posibilidades de expresión traídas por el nuevo y prodigioso instrumento revolucionaron el arte del campo musical. En él cantó la música serena y límpida de la gran escuela italiana de los siglos XVII y XVIII, con los Corelli, los Tartini, los Viotti, que dieron la forma-tipo de la música para violín. Pero fué Paganini quien reveló, algo más tarde, todas las virtudes del violín. Rompiendo la tradición de la escuela clásica, creó el nuevo concierto de violín. Paganini, que suscitaba en el delicado instrumento la voz cascada de las viejas y de las brujas, el silbido del viento y el fragor de la tormenta, fué el padre de los grandes concertistas que vinieron después, el padre del «virtuosismo». Y como él, éstos usaron estradivarios o violines de la escuela cremonesa: «Alard, Sivori, Baillot, Dancla, Kreutzer, Vieuxtemps, Sarasate, Ysaye—escribe un especialista en la materia—fijaron en los estradivarios y en los violines de la escuela cremonesa los grandiosos confines del nuevo arte, de la nueva música de concierto».

En el genio de Paganini, que el mundo juzgó diabólico, resurgió el alma de Estradivario, y ella está presente y habla con acentos eternos al mundo a través de las notas de todos los grandes concertistas de violín. Y junto a la leyenda que envolvió en vida a Paganini en un halo de misterio, nació la que ha transfigurado en mil modos exaltados y románticos la figura de Antonio Estradivario. La aventura de aquel inglés que persiguió a Paganini durante seis meses, de una ciudad a otra, de un hotel a otro, espiando al «mago», cuando podía, hasta por el agujero de la cerradura, para descubrir su «secreto», es repetida infinitas veces por todos los apasionados del mundo entero que se dieron a buscar ansiosamente, rayando a menudo en la locura, el «secreto» de la fabricación de los estradivarios. Como si hubiera más secreto, en uno y en otro caso, que el genio mismo de Paganini y de Estradivario. Y es un secreto que todo el mundo puede descubrir sin ansiosas búsquedas y, sobre todo, sin vano afán de apropiación, porque el genio tiene por característica el manifestarse a todos y el no ser una fórmula o receta.

Hay toda una literatura entre alquimista y fantástica, acerca del misterioso «barniz» que se dice empleaba Estradivario y a cuya virtud muchos se empeñaron en atribuir la magia canora, la resonancia maravillosa, e

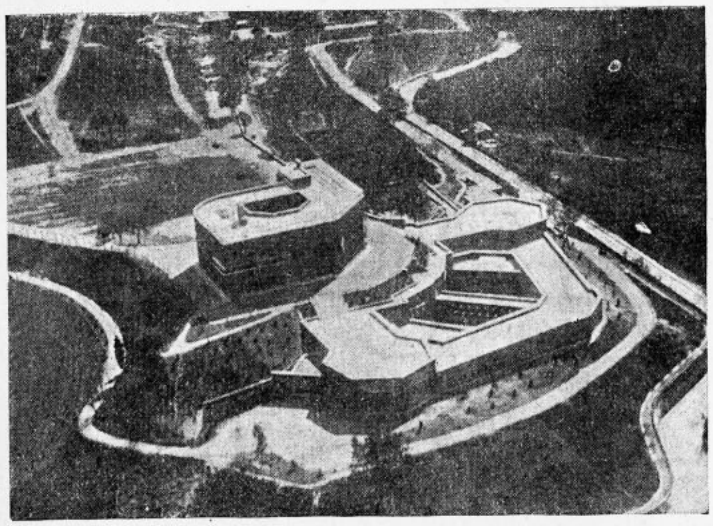
mundo de sonidos dulces y terribles encerrados en la leve caja de sus violines. Sin embargo, análisis químicos científicamente atendibles, prueban que el famoso barniz de Estradivario no era sino el que se usaba y se usa para lustrar muebles. Y hay también toda una literatura sobre las prácticas arcanas con que se dice que el artífice escogía la madera para construir sus violines. Pero la madera que Estradivario usaba no era sino el abeto de los Alpes y el álamo del Po. También el mármol que esculpieron Donatello o Miguel Angel era el mismo que usaban los demás. La diferencia no está en la materia, sino en el trabajo, en la sensibilidad, en la pasión, en una palabra, en el hombre que la doblega y la transforma.

El romanticismo se apoderó del recuerdo de Estradivario y lo pintó, ora como un enamorado desdichado, ora como un exaltado, un inspirado, un llorón, un supersticioso, un brujo, un alquimista que había vendido su alma al diablo en cambio de un líquido infernal con que impregnaba la madera de sus violines. Y la especulación corrió pareja a la leyenda. Así como se falsificaron los estradivarios, cuando los originales comenzaron a ser raros y a costar sumas fabulosas, así también se comerciaron botellitas más o menos misteriosas, que se decía contenían preparaciones químicas del propio Estradivario. Pero la leyenda más curiosa entre las que se refieren a la persona misma de Estradivario, es, probablemente, la que lo identificó con un tal Antonio Nihil, Antonio Nada, en quien se pretendió ver al genio que, llegado a la cumbre de la fama, se humilla, proclamando no ser nadie ante la majestad divina.

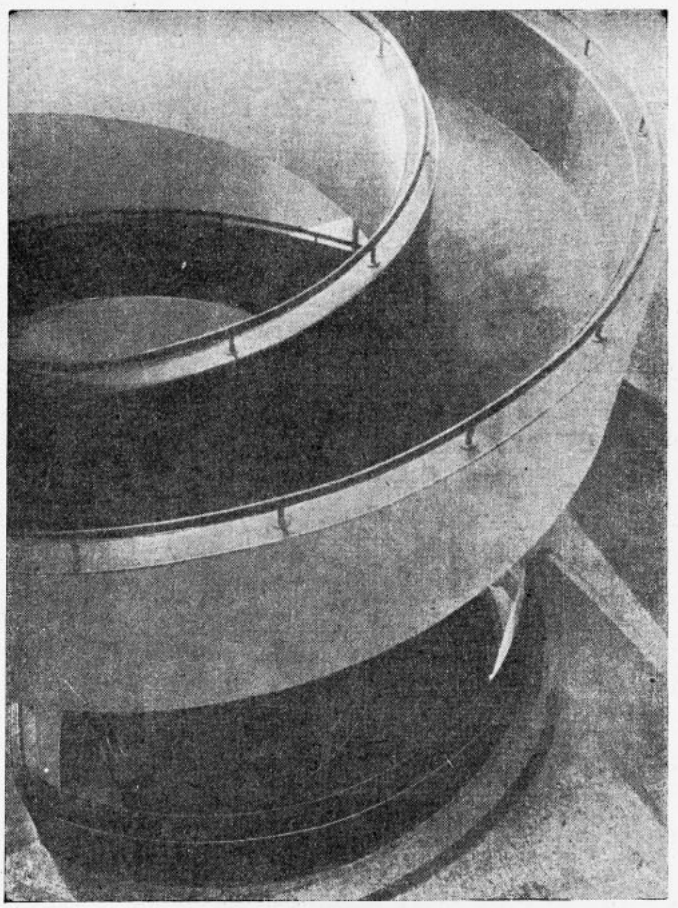
La leyenda, el mito y también las suposiciones erradas, en el caso específico de Estradivario, fueron facilitadas, indudablemente, por su misma vida sin romantiquerías y poco conocida y sobre todo por el instrumento que él dió a los hombres y que hizo su grandeza: el violín, engendrador de las voces más recónditas y sublimes, alma canora capaz de expresar todos los tormentos, todas las felicidades y todos los sentimientos del ser humano, y que siendo una creación en sí no es definible como tal, como lo son, en cambio, una estatua o un cuadro, pues que la manifestación de sus virtudes depende de la mano y de la fantasía de otros artistas. Imponderable es la creación de Estradivario, que consiste en haber dado a estos artistas un medio y una voz sublimes para expresarse. Es una creación—si se quiere—incompleta (salvo en sentido estrechamente técnico), pero que se renueva indefinidamente gracias a la colaboración ilimitada del compositor y del intérprete. Por esto, bien puede decirse que Estradivario contribuyó en medida incalculable al desarrollo de la música, como actividad creadora, que, lógicamente, corre pareja a la evolución de los instrumentos de que dispone. Pero, prescindiendo de este lado imponderable de la influencia de Estradivario, lo cierto es que a él se deben las leyes supremas de una de las industrias más delicadas. Leyes nada misteriosas, que pueden enseñarse y aprenderse y que son patrimonio universal del arte de la fabricación de violines. Esta es la herencia artesana que deja Estradivario y que su ciudad natal, Cremona, se propone ahora recoger y continuar dignamente mediante la fundación de una Escuela Moderna del arte.

A. Dabini

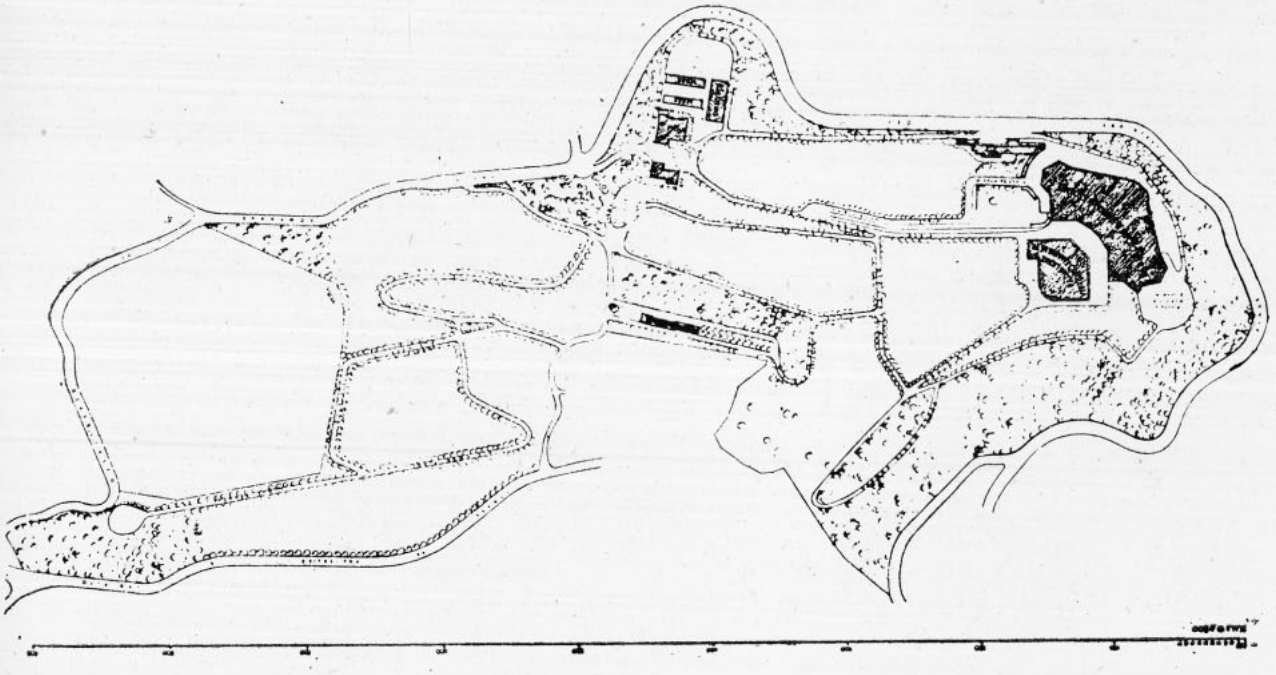
COLONIA HELIOTERAPICA (Torino)



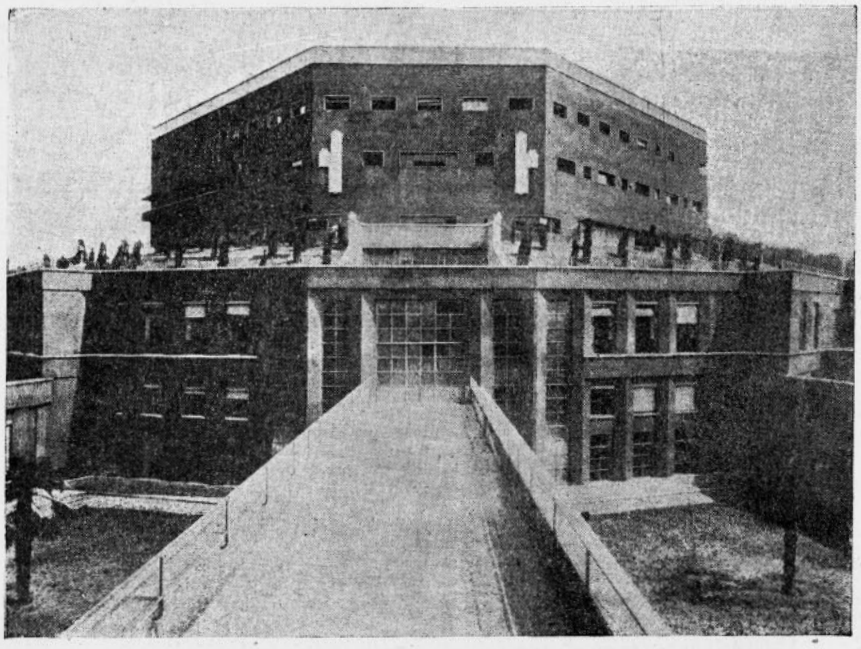
Vista general de la
Colonia Helioterápica
de Torino.



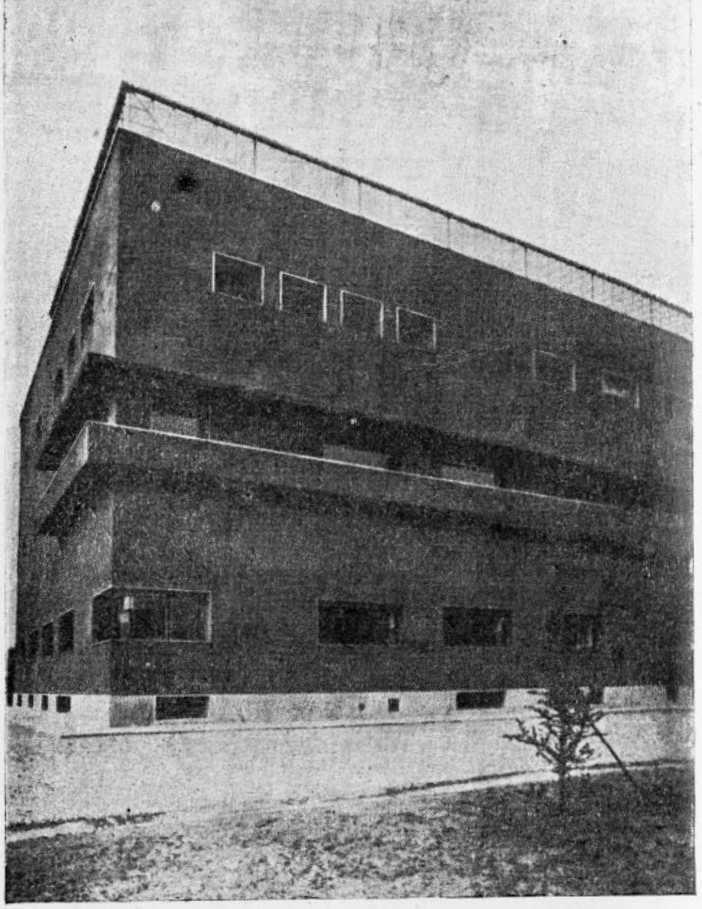
Rampa elicoidal para subir
a los pisos superiores.



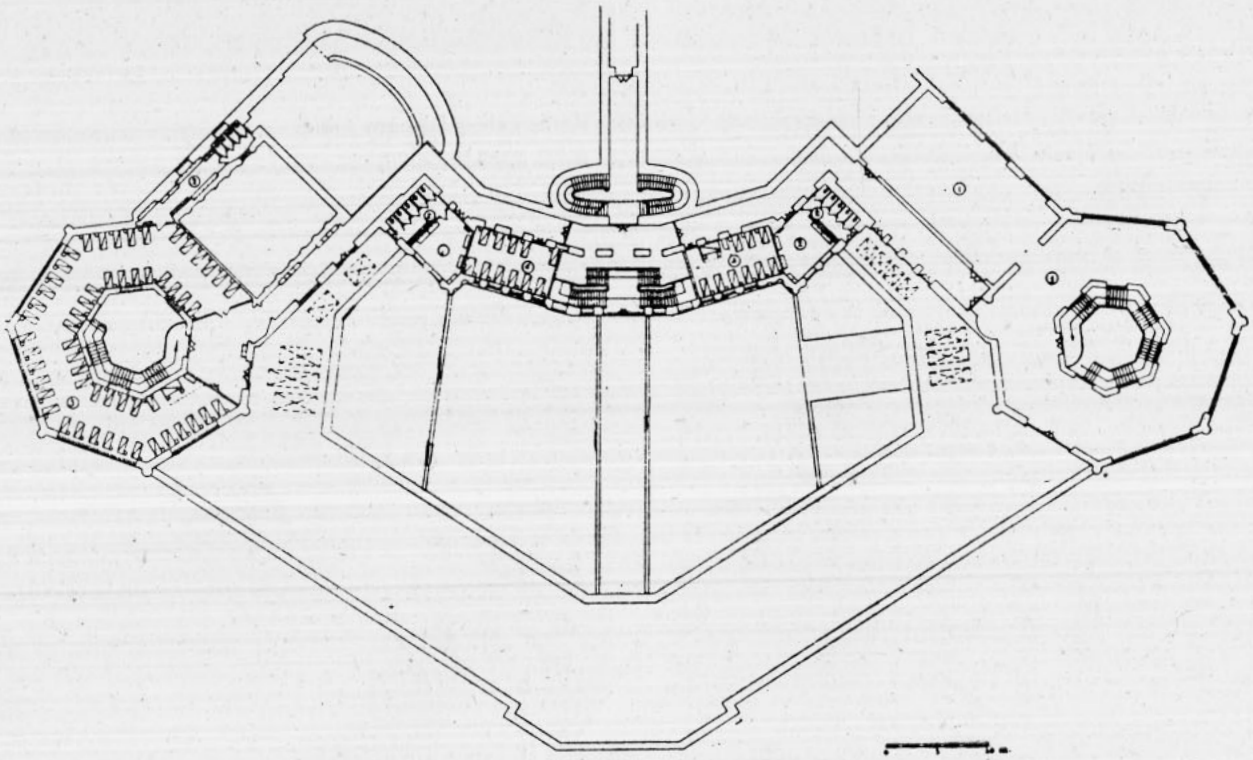
Planimetría general
de la colonia.



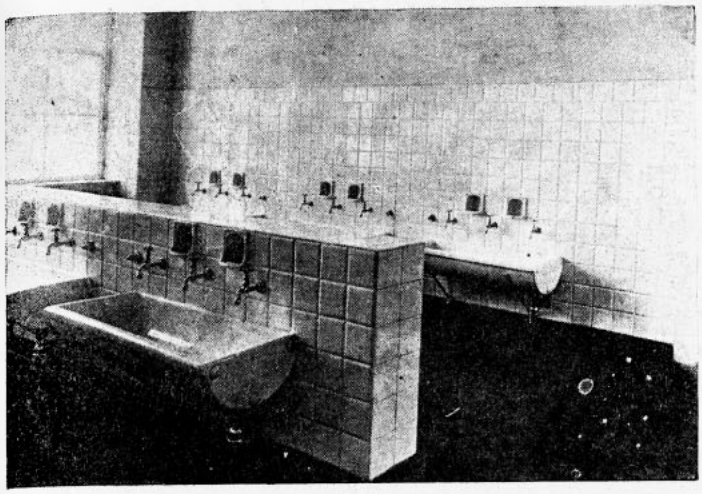
Pabellón Víctor Manuel III,
visto desde el pabellón Benito Mussolini.



Pabellón Víctor Manuel III

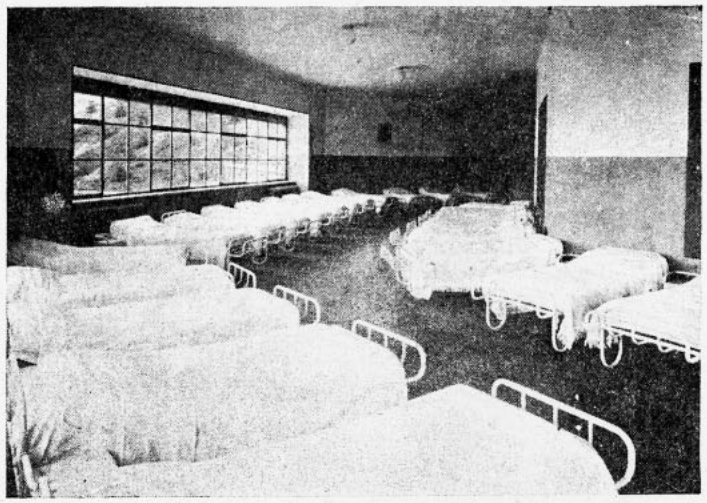


Pabellón Benito Mussolini.—Piso 1.º: Gimnasio.—Toilette.—Salas.—Aula de observación.

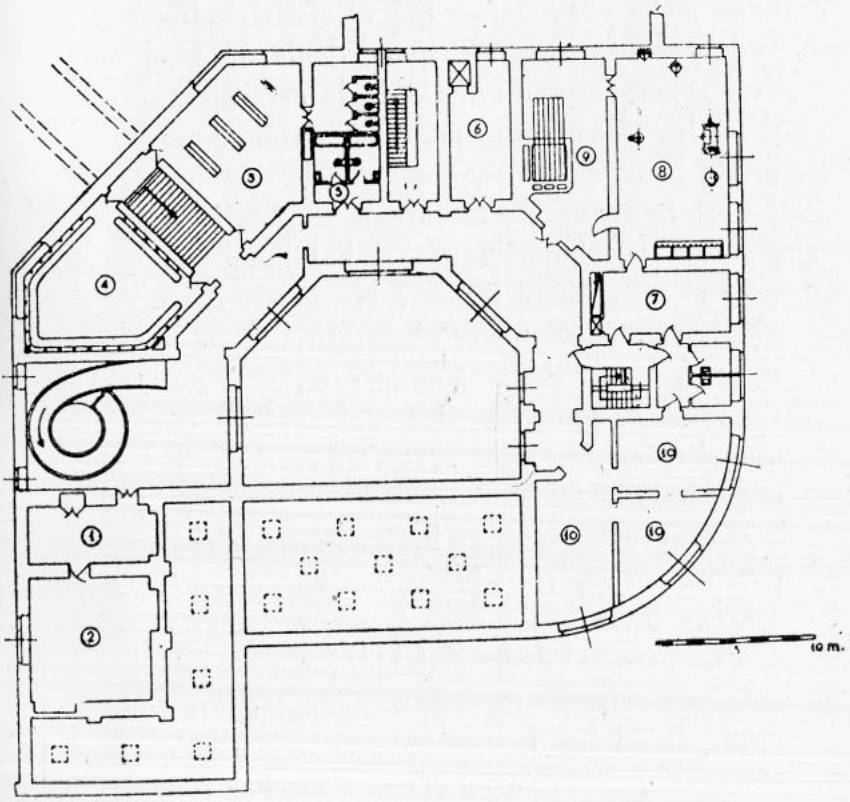


Local de lavatorios

Colonia Helioterápica



Dormitorio de la Colonia Helioterápica

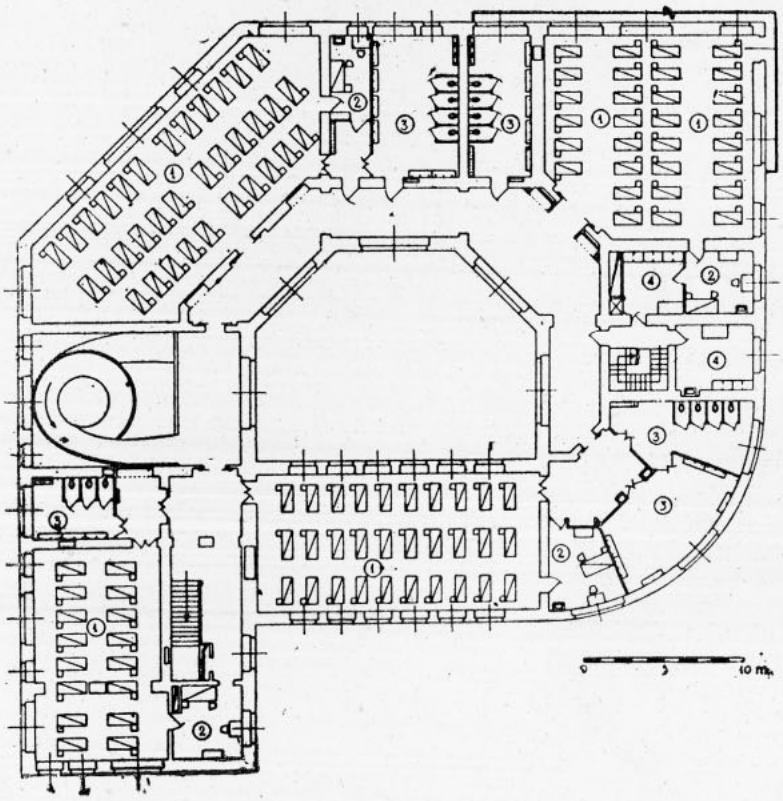


Pabellón Víctor Manuel III.—Planta del subsuelo.

1 Sala de espera.
2 Ambulancia,
3 Recepción de enfermos.
4 Duchas.
5 Baños.
6 Almacenes.
7 Ropería.
8 Sala de máquinas.
9 Secadores.
10 Aplanchado y remiendo.

Pabellón Víctor Manuel III

1 Salas dormitorio.
2 Salas de asistencia.
3 Toilette.
4 Sala de servicio.



LA EXPOSICION RETROSPECTIVA



Pablo Burchard.—Oleo

LA gran exhibición retrospectiva de las obras de Pablo Burchard que organizó la Facultad de Bellas Artes ofreció un conjunto muy completo del esfuerzo de una noble existencia, consagrada por entero al cultivo de un arte y a un ideal de belleza. Es una labor que glorifica a un hombre al mismo tiempo que escribe una página en la historia de la civilización en nuestro país.

Contenía la exposición desde los primeros ensayos del artista adolescente hasta las obras de la plena maestría, en que el artista, cultivado por una asombrosa autodidania, ha podido separar, en su estudio de la naturaleza, todos los elementos ajenos o ineficientes a expresar la imagen interna del mundo exterior. Es esa la virtud de un artista llegado a su pleno desenvolvimiento; no es habilidad manual ni virtuosidad técnica. No quiero decir que le falte a Burchard algún virtuosismo, lo tiene, pero no en el sentido exterior y manual sino la mano invisible del espíritu con que el colorista, sabe encontrar sus relaciones maravillosas.

Ensayemos seguir en breves líneas, la evoción de este espíritu. No encontraremos en él ninguna de esas evoluciones desconcertantes con que las personalidades endebles procuran asimilarse a otros temperamentos, adaptándose a ellos. Burchard habría primero renunciado a todo—y renunció en efecto a muchos éxitos y bienestar transitorio—antes que claudicar, sirviendo las modas, a los dictados imperiosos de su conciencia y de su probidad de artista. Todos los que le admiramos sabemos que él es el único que no ha viajado por Europa, pero sabemos también que nos ha superado en el sentido mismo de nuestras

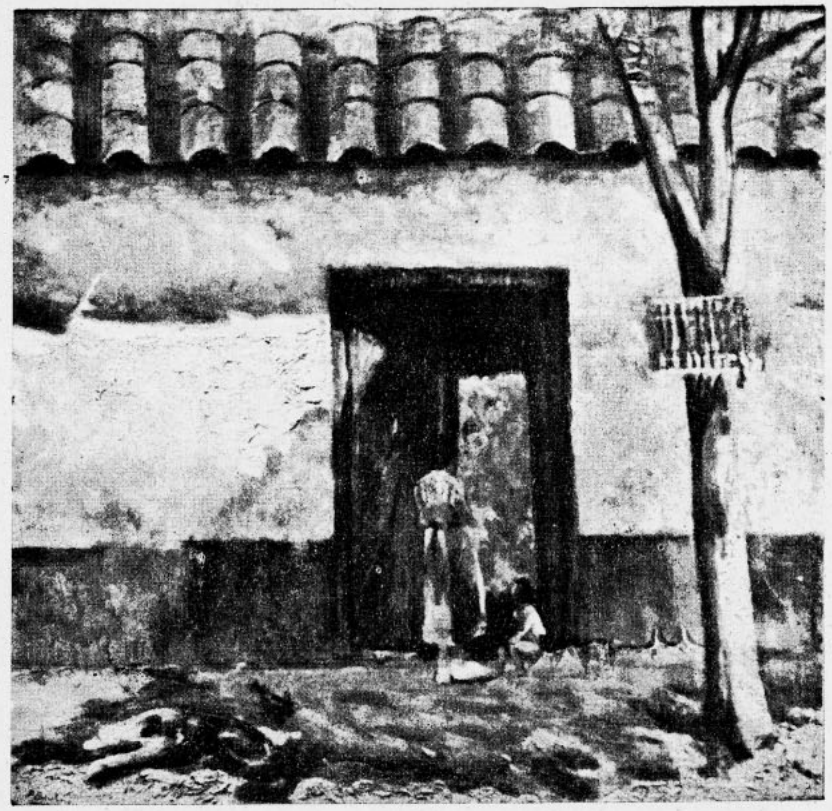
DE PABLO BURCHARD

preocupaciones coloristicas y en cuanto hemos estimado como más precioso en las adquisiciones del arte moderno.

Sus primeros ensayos señalaban ya al artista probo, al observador sutil y delicado, al hombre que sabe plasmar en el espíritu la sensación óptica. Ved si no el cuadrito «Nocturno». Mucho mejor, no hay duda, que el cuadro que posee el Museo y que ha debido sufrir de los rigores con que el tiempo trata a las pinturas realizadas en malas condiciones técnicas. Pero si el cuadro en pequeño era ya una obra en definitiva ¿por qué el artista se creyó en el deber de ampliarlo? Por esos tiempos, el público y la crítica rugían de admiración por uno de los cuadros más atrozmente vulgares que se hayan pintado y premiado con más magnificencia. Me refiero a los «Fundidores» de Agustín Araya. Es fácil compararle con el «Nocturno» de Burchard, medir las diferencias y figurarse en seguida lo que debía significar para un artista joven, el medio artístico de esa época, que todavía se empeñan en llamar clasicismo, tradicionalismo, y por la cual suspiran algunos artistas, disimulando malamente la insatisfacción de la concupiscencia. Yo sé que desde esos días empieza para Burchard una suerte de amargo renunciamiento, una resignación a ceder el paso a todas las vulgaridades que, so pretexto de cuadros de composición, se han premiado con grandes medallas y recreativos viajes. En tanto, el instinto irresistible del color, de la atmósfera, de la distinción, imposibilitaban a nuestro artista para rendir la figura en «trompe l'oeil», hinchada, en la regla seca del virtuosismo sin contenido caro a los admiradores de «La perla del mercader». Si por



Pablo Burchard.—Oleo



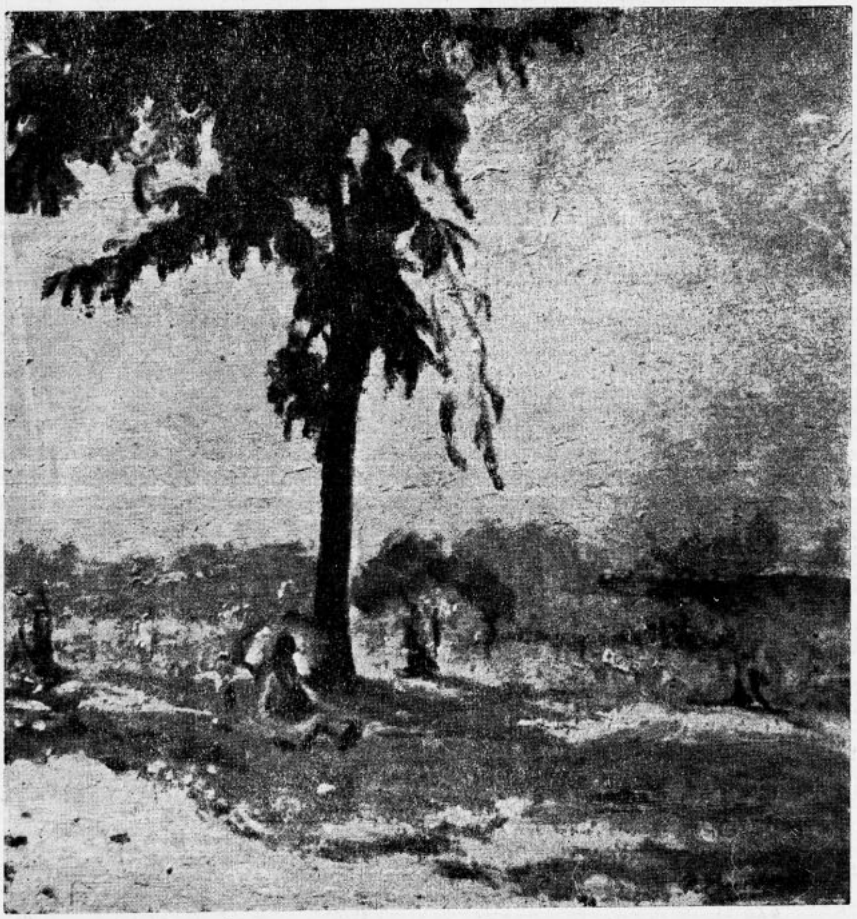
Pablo
Burchard.

Oleo



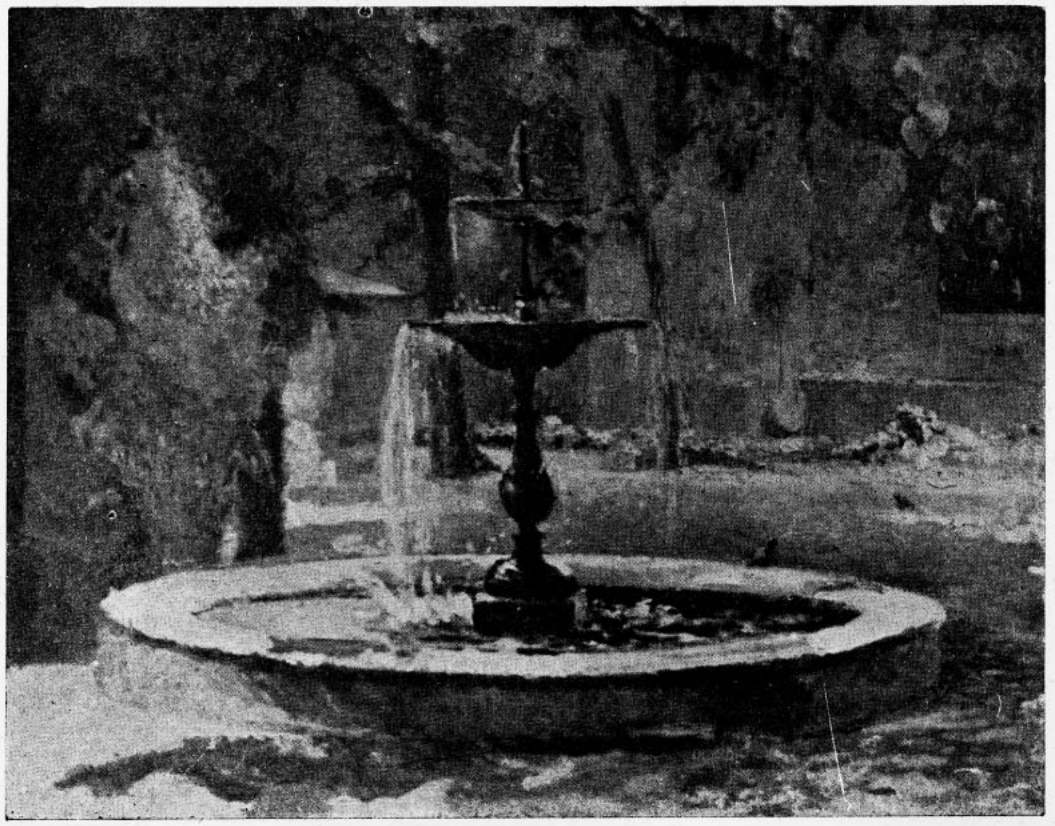
Pablo
Burchard.

Oleo



Oleo

Pablo Burchard



Oleo
Pablo Burchard

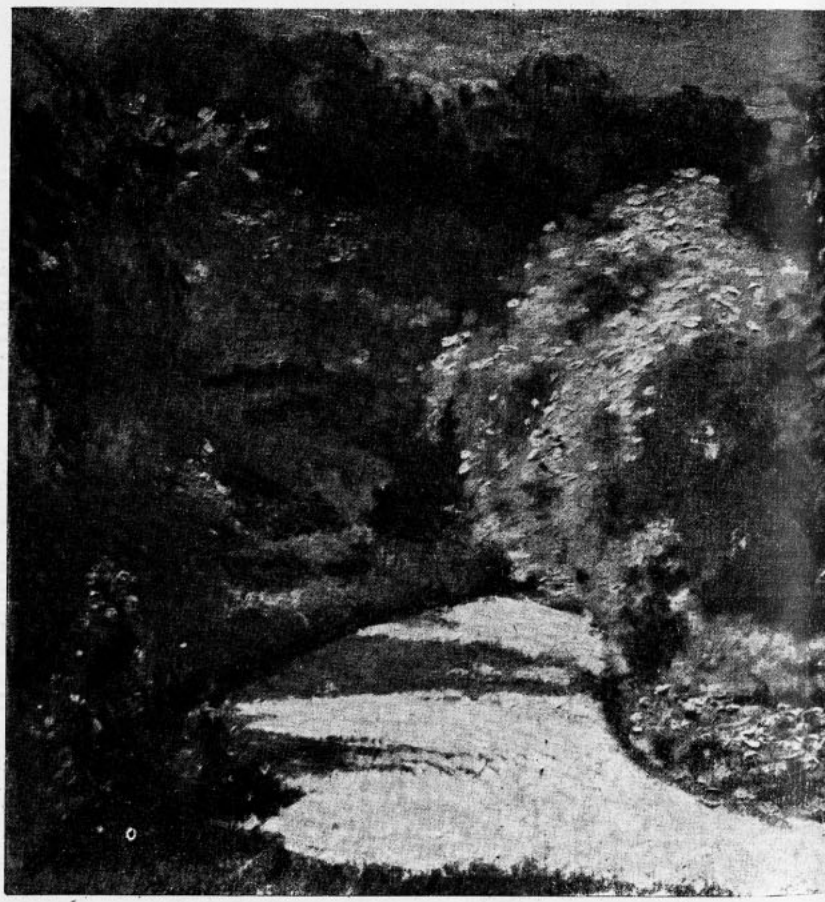


Oleo
Pablo Burchard



Oleo. Pablo Burchard

Es en esta tendencia que pintó su paisaje Plaza de Pedro de Valdivia, que le valió su primera medalla en el Salón Oficial de aquellos días. No se pasó todo sin reticencias de parte del jurado. Aquella pintura de atmósfera luminosa, más vecina de Raffaeli que de Manet, no podía satisfacer el apetito de espectáculo de los gustos de entonces; y naturalmente no se pensó en procurar a Burchar del viaje a Europa que tan útil es a las naturalezas capacitadas y fuertes como ineficaz a las otras. Pertenecen a este mismo estado de su evolución artística otros bellísimos paisajes. El pintor se desenvuelve ya con seguridad, pero dista todavía del florecimiento a que ha llegado en estos últimos años. Si su colorido es delicado y transparente su visión casualidad, algunas de sus figuras es admitida en los salones es bajo condición de no pintar sino el paisaje. Debe, en consecuencia, consagrarse al aire libre y es así como su sensibilidad le conduce al impresionismo en una época en que se pensaba de esta escuela, que consistía en ejecutar rápidamente una mancha, las más veces con pardos, violetas y otros colores de convención. Pero de disciplina, de la sumisión a las sutilezas atmosféricas era Burchard el único que se preocupaba. Acaso ignorándolo él mismo mantuvo, junto con Valenzuela Llanos, una fe constante al ideal del impresionismo; pero, eso sí, sin caer en las preocupaciones sistemáticas de la escuela. Al impresionismo llegó saliendo de las influencias de la escuela romántica de Barbizon, que tan saludable le fué a él y a otros artistas como Arturo Gordon, Jerónimo Costa y Agustín Abarca.



Oleo. Pablo Burchard.

no se realiza todavía en las orquestaciones admirablemente afinadas de los últimos tiempos. Poco a poco, algunas telas admirables de justeza van adquiriendo un total tan perfeccionado y concordante en todos sus matices que, no obstante estar trabajadas sus secciones repetidas, rinden con extremada sutileza la impresión de un momento. Allí el artista deja de lado todo contraste de luz y sombra y consigue realizar en una tonalidad gris un juego de matización tan rico como amable y suave. Yo no puedo negar que en algún momento la bella templanza de Burchard pareció perturbarse, posiblemente con la algarada de coloretes discordantes de cierto desgraciado modernismo y sus tonalidades cayeron ligeramente en la tinta. No tarda en salir airoso de la prueba y su pintura alcanza la naturalidad armoniosa en que le encontramos hoy en día, en que parece haber abandonado deliberadamente toda descripción topográfica en su paisaje para dejar, como principalísimo motivo de sus telas, las afinaciones del color luminoso. Pero no se piense que se trata aquí de orgías de color, ni de colores del tubo. Nada es más opuesto al temperamento de Burchard que la incontinencia. Como todo artista que se renueva cada vez que trabaja, se diría que investiga y tiembla de emoción en cada nueva tentativa. Es que su actitud delante de la naturaleza y el arte es, a la manera del gran Cézanne, la del eterno estudiante. Por eso es que no le vemos detenerse en fórmulas, ni se le siente virtuoso de malabarismos insulsos.

En líneas generales, es así como puedo apreciar la labor de un artista, a quien debo muy buenos consejos y mejores ejemplos y con quien me ha ligado durante largos años fraternal amistad. No sin pesar renuncio a extenderme en consideraciones sobre la condición de sus dibujos que me han parecido siempre de la mejor calidad. Aquí Burchard, con la voluntad del artista, se esfuerza en buscar el carácter de su modelo al mismo tiempo que un sentido de austera elegancia. Sus acuarelas son otro aspecto de su obra que merecería capítulo aparte. Yo me resigno a dejar a otros o a otra ocasión lo que no puedo realizar hoy día, pero no será sin ofrecer, desde estas columnas, que, honrándome mucho, me ofrece la Facultad de Bellas Artes, el homenaje de mi admiración al maestro que es honra de la Facultad.

Jorge Letelier.

GEORG WALTER RÖSSNER

EL profesor Rössner, de la Escuela de Artes de Berlín llegó hasta nosotros en virtud del intercambio de profesores y de alumnos ofrecido a Chile por el Gobierno alemán. Para nosotros el convenio significa un doble beneficio: primero, la presencia aquí de una personalidad, cuya experiencia y capacidad podrán ser útiles en la proporción misma de la inteligencia que demuestren los chilenos para aprovecharla; segundo, merced a este intercambio tres artistas chilenos residen, en este momento en Alemania, de donde traerán un valioso aporte de ideas que renovará una vez más a nuestro ambiente, que en razón de su distanciamiento de los centros culturales y

«De paseo»

Georg Walter Rössner

Oleo





«La ballestera»

Georg Walter Rösster

Oleo



«En traje antiguo»

Georg Walter Rösster

Oleo



«Jóvenes alumnos de pintura». Georg Walter Rössner.—Oleo.

del aislamiento consiguiente tiende constantemente a estagnarse.

Hizo el señor Rössner sus humanidades en Leipzig, las cuales terminadas abandonó la ciudad para iniciar en Berlín sus estudios artísticos, bajo la dirección del maestro alemán Luis Corinth. Fué premio de Roma y más tarde, concluído su pensionado, pasó a Francia. Allí trabajó en contacto con el célebre retratista Marcel Baschet. En su patria fué nombrado profesor de retrato en la Academia de Bellas Artes de Berlín.

Llegó hasta nosotros sin ruido y ha continuado en silencio entregado al cumplimiento de su deber; le ha faltado la marejada de loas con que suelen deificar, cuando así les place, las plumas sudamericanas; no ha habido té, ni cocktail, ni intelectuales invitados. Teniendo una situación en su patria y una representación oficial entre nosotros, no viene el señor Rössner a hacer la América como acostúmbrase decir.

No me ocuparé en esta ocasión de la importante y excelente obra del profesor, que, por otra parte, Mr. Richont Brunet estudió en un artículo publicado en «El Mercurio» durante los días en que la exposición del maestro permaneció abierta en la Escuela de Bellas Artes. En ese artículo Mr. Richon Brunet hizo el justo elogio de las cualidades de dibujante del señor Rössner, del talento con que sabe penetrar en el carácter de sus modelos y del mérito de las condiciones plásticas de su pintura. Son las ideas estéticas, más valdría decir las pedagógicas, del profesor las que yo quisiera, harto temeroso de traicionarlas, señalar a la consideración de quienes, en Chile, tengan alguna razón para ocuparse de las artes.



«Reflexión». Georg Walter Rössner.—Oleo.



«Tomás el cazador». Georg Welter Rössner.—Oleo.

Estas ideas no son las nuestras, no son las que sostienen los de avanzada, los que llevan en la mano y en la inteligencia clarividente la antorcha con cuyos destellos alumbran y penetran en lo futuro. No son ésas, no. El profesor Rössner sabe que si en alguna forma conocemos el pasado, busca la humanidad el porvenir en las tinieblas; cree el señor Rössner que es necesario al pintor el conocimiento del oficio, que la anatomía y la perspectiva ¡figurarse! son nociones necesarias a la formación de un artista; cree ¡demonios! que el dibujo ha de ser entendido con precisión. Mejor sería entenderlo con inteligencia, pero en defecto de ésta, dice, la exactitud es mucho. Piensa, además, que la enseñanza no ha de hacerse a base de ismos ni de modas. El maestro que nos envía Alemania desea, en suma, que le detestemos. Manifiesta, por otra parte, muchísimo desdén por las teorías, y en esto le acompaño gustoso. Las teorías llegan a hacer estéril el mundo del arte. Nosotros conocemos muchísimas. Hay que ir a la naturaleza sujetándose a ella, dicen unos; hay que interpretarla, piensan otros, el arte es la conjugación de planos o de volúmenes en el espacio, argumentan aquéllos; es la plástica pura, dicen éstos, y no tiene por qué ser representativa. Son los partidarios de eso que llaman el arte abstracto. ¿Les entendéis vosotros? Como yo, más o menos. Lo que suele costarnos más penetrar es el misterio de sus obras. Ellos mismos, los iniciados, se entienden mal sobre este capítulo. Es porque en nuestros tiempos las teorías preceden con mucho a las obras. No siempre ha ocurrido la misma cosa. Manet, por ejemplo, que fué sostenido por la dialéctica de algunos escritores, hizo su aparición con el «Déjeuner sur l'herbe», obra que tenía una fuerte aspiración clasicista. Monet mismo se inicia con cuadros que señalan su educación tradicional y que críticos autorizados estiman como las más bellas de sus producciones. Entre nosotros, el imberbe que no ha intentado nunca construir una academia, ni siquiera una cabeza, es ya un manantial de dialéctica. No intentéis criticarle, diciéndole que sus figuras se dislocan atrozmente, que sus paisajes carecen de perspectiva lineal y aérea, porque responderá que a él no le interesan esas cosas, que sus preocupaciones son otras, que él no es ese espejo en que se reflejan las formas y los colores de que hablaba Leonardo. El es creador, él es viden-



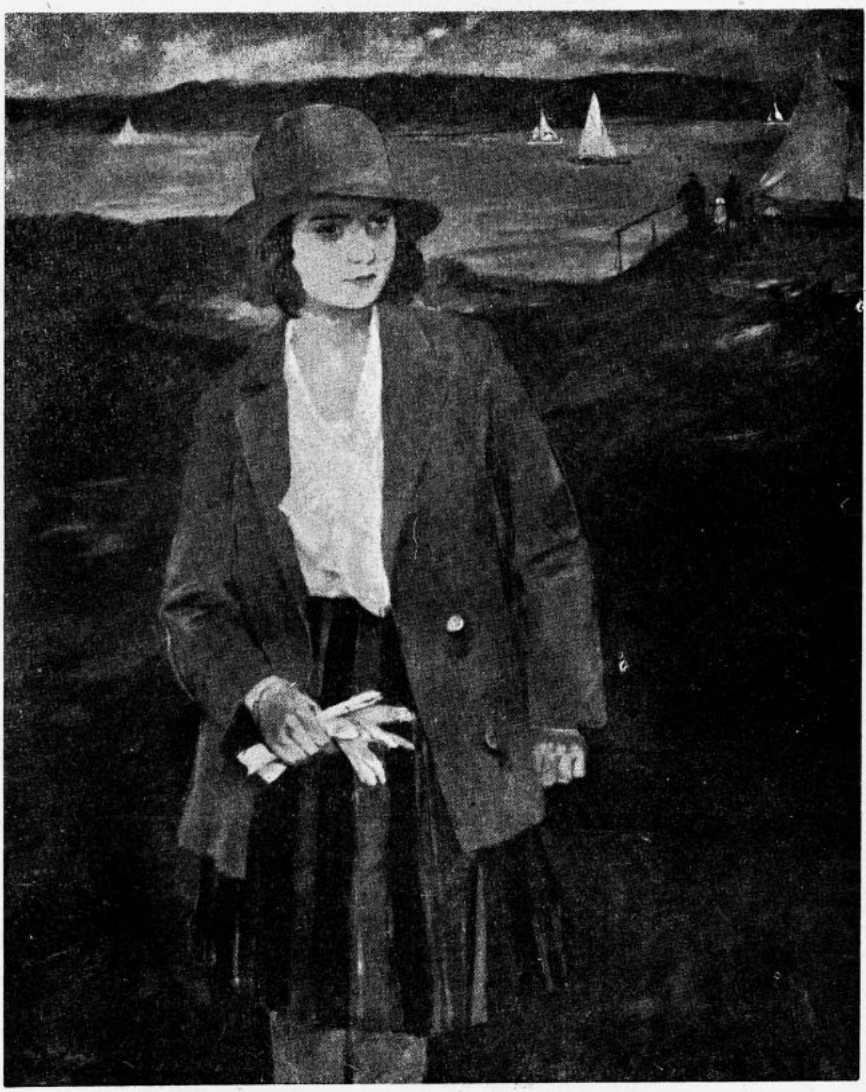
«El tambor». Georg Walter Rössner.—Oleo

te, él procede por una inspiración desatada y sin control. Si queréis criticarle, demostradle primero que no está en la teoría y acaso entonces habréis dado en el tendón de Aquiles. Pero cuidado que las teorías son escurridizas y tan invulnerables como los fantasmas y los espejismos y así pareceríais más loco que don Quijote, quien, a lo menos, se las había con odres de vino y molinos de viento.

Todo esto no me lo ha dicho el profesor Rössner, pero me lo ha hecho pensar. El guarda para las cosas una comprensión indulgente y sabe que no se remedia fácilmente a todo, que el fenómeno ha sido universal y que no faltan signos precursores de una reacción.

No pretendo aquí llegar a conclusiones, ni pronunciarme sobre materias cuya resolución no me concierne; pero, eso sí, señalar este problema a la atención de quienes dirigen y enseñan me parece del mayor interés, como asimismo me interesa proponer a la juventud que se forma, produciendo obras que el candor y la pasión de la adolescencia le hacen creer magistrales, en vez de estudiar una duda, aunque pequeñita, de tanta genialidad aparente.

Jorge Letelier.



«Joven en Azul». Georg Walter Rössner.—Oleo.



Retrato. Oleo por Marco Bontá.

SALON OFICIAL DE ARTES PLASTICAS

Mientras estaba cavilando sobre la misión que el señor Decano de la Facultad de Bellas Artes me hizo el honor de encomendarme de escribir sobre el Salón Oficial de Bellas Artes de 1937 y preguntándome si no había sido algo imprudente al aceptar esta misión, encontré en mi escritorio un libro que, providencialmente, había venido a parar ahí; lo abrí y lo hojeé maquinalmente como se suele hacer, cuando una preocupación embarga el espíritu. En este libro había un extracto de los «Recuerdos» del genial escritor francés Henri Duvernois, que desgraciadamente para las letras francesas y mundiales acaba de morir prematuramente; y mis ojos tropezaron en la frase siguiente que traduzco: «...No hay que proceder como ciertas personas que recorren a galope las salas de una exposición de pintura y salen a la calle declarando: ¡No hay nada que ver!» «Pues bien—dice Duvernois—siempre hay algo que ver, pero lo que hace falta muy a menudo es «saber ver». Al leer estas líneas pense inmediatamente en los juicios severos, despectivos y en muchos casos, perfectamente injustos que han sido emitidos sobre este Salón Oficial por ciertas personas que han abierto cátedra de críticos de arte. Como tengo que creer en la buena fe de estas personas, porque no tengo el derecho de dudar de ella, debo atenerme a lo que dijo Duvernois: no han visto, por ceguera o miopía, o con mayor probabilidad, porque no han «sabido» ver, ya que rechazo la idea que no han «querido» ver. ¿Cómo, de otro modo, sería posible que se trate con tanto desprecio una exposición de bellas artes que, aun prescindiendo de las secciones tradicionales del llamado «arte puro»: pintura y escultura, presentó—interesantísima novedad en Chile—secciones de Grabado en medallas, xilografía. cerámica, frescos, tapices y fotografía artística. Estas solas secciones deberían bastar para asegurar el interés y el éxito de una exposición de arte....

Acabo de escribir: «aun prescindiendo de las secciones de «arte puro», pero es el caso que, preci-

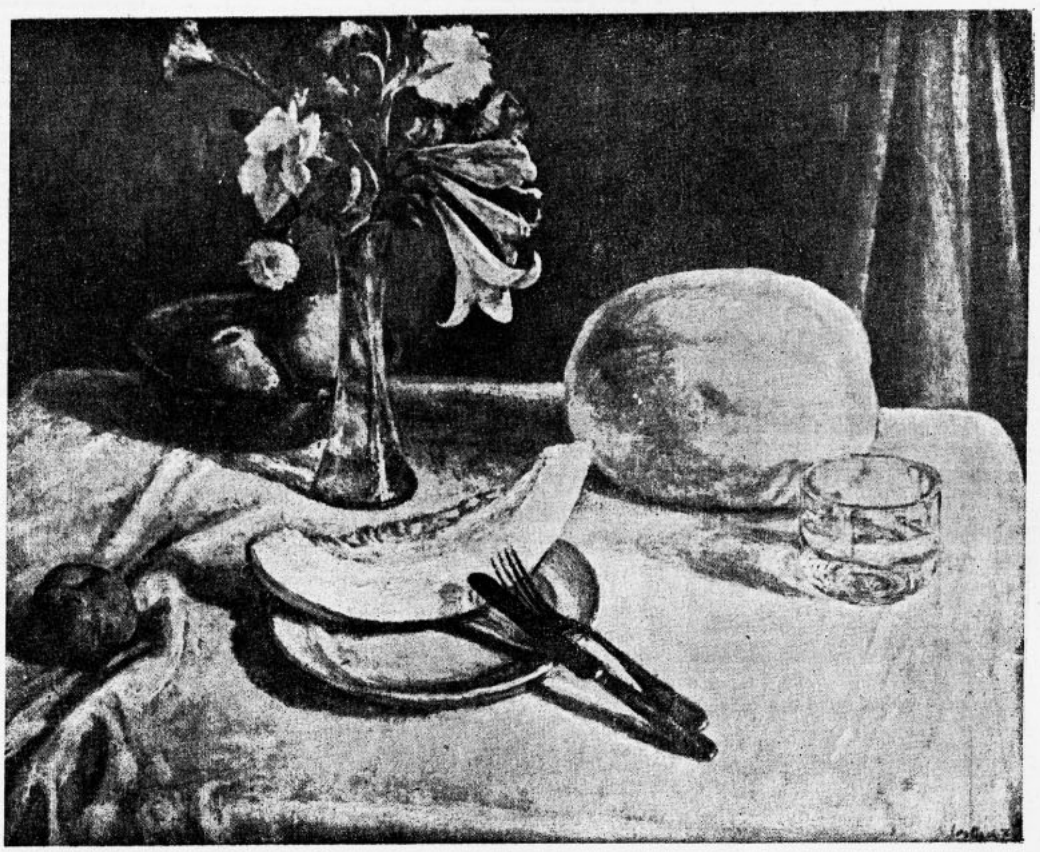


Autoretrato. Oleo por Augusto Eguiluz.

grados. La sola enumeración de estos expositores basta para mostrar, además del valor de las obras presentadas, la gran variedad de los estilos y de las maneras, condición primordial—cualesquiera que sean los gustos y las ideas de los visitantes de una exposición—para evitar la monotonía y por ende el aburrimiento.

Al pasar en revista todas las salas del Salón de 1937, no «a galope»—como decía Duvernois—sino con calma e interés *benévolo*, pues no entiendo como se podrían juzgar con otro criterio, obras de arte ejecutadas con sinceridad y honradez a condición, naturalmente, que existan estas condiciones, me ocuparé con mayor detenimiento de las obras de los expositores que acabo de señalar y también de sus compañeros y compañeras, pero lo haré en forma general, estudiando las tendencias, la evolución y los progresos, más

samente, este año, estas secciones ofrecieron un interés muy grande, pues en esta forma merece ser juzgada una exposición que presenta «panneaux» enteros de don Pablo Burchard, don Julio Ortiz de Zárate, don Marco Bontá, don Jorge Rössner, don Luis Strozzi, don Laureano Guevara, doña Rebeca Mayanz, don Jorge Caballero, don Jorge Madge, don Jorge Letelier y en la sección de escultura don Lorenzo Domínguez, don Julio Antonio Vásquez y don René Román Rojas, artistas todos definitivamente y con justicia consa-



Naturaleza muerta.

Oleo por Julio Ortiz de Zárate.

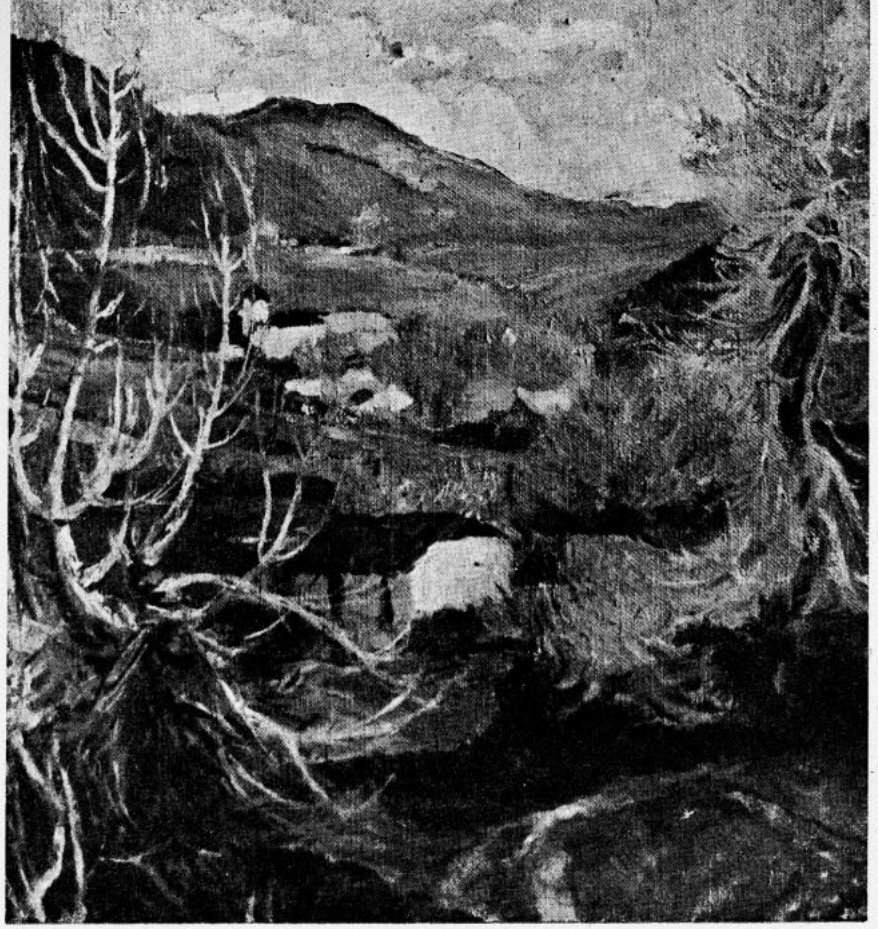


Proyecto para fresco por Gregorio de la Fuente.

que los detalles de las obras presentadas por ellos, ya que, debido a la circunstancia de que, cuando aparezca este artículo, el Salón Oficial habrá cerrado sus puertas y que, por consiguiente, no habrá posibilidad para los lectores de ir a ver las obras especialmente señaladas y de juzgar, a su turno, los juicios y las opiniones del crítico. Pero antes de empezar esta revista no debo olvidar el compromiso contraído para conmigo mismo y todos los lectores de mis artículos, de nunca más escribir sobre cuestiones artísticas sin repetir con tenacidad y porfía mi «Delenda est Cartago» que no es sino insistir sobre la necesidad, que cada vez aparece más imprescindible, de edificar un pabellón especial para exposiciones, ya que, cada vez también, se puede ver hasta que punto son fatales para las obras exhibidas, las salas que, anualmente son puestas a la disposición de los organizadores de los salones, por ser las únicas que existen en Santiago para este objeto. La comisión del IV Centenario de Santiago, de la cual tengo el honor de formar parte y a la cual presenté la idea de la edificación de un pabellón de exposiciones, adoptó esta idea por unanimidad y con entusiasmo, pero, desgraciadamente pasado el primer momento, no se habló más del asunto. ¿No sería tiempo de resucitarlo?

Este año más que nunca, la luz de día, cambiante según las horas, y, en todo caso, muy desigual entre las cuatro paredes de las salas, siendo en unas muy brutal y en otras, apagada y muerta, ha sido fatal, como acabo de decirlo, para la mayor parte de las obras exhibidas, siendo especialmente víctimas de ella los admirables retratos del eminente pintor alemán don Jorge Rossner, que cuando recibían sólo la luz del día, es decir, durante casi toda la tarde, desaparecían para volver a aparecer únicamente, cuando se daba la luz eléctrica.

Esta desagradable circunstancia me servirá, sin embargo, de transición para empezar el recorrido a las salas del Salón, ya que el más elemental deber de cortesía me obligaría—si no hubiera otro motivo—a dirigir un saludo de bienvenida a dos distinguidísimos artistas extranjeros que, desde algunos meses, prestan sus valiosos servicios en diversas reparticiones del Estado: el señor Rössner que

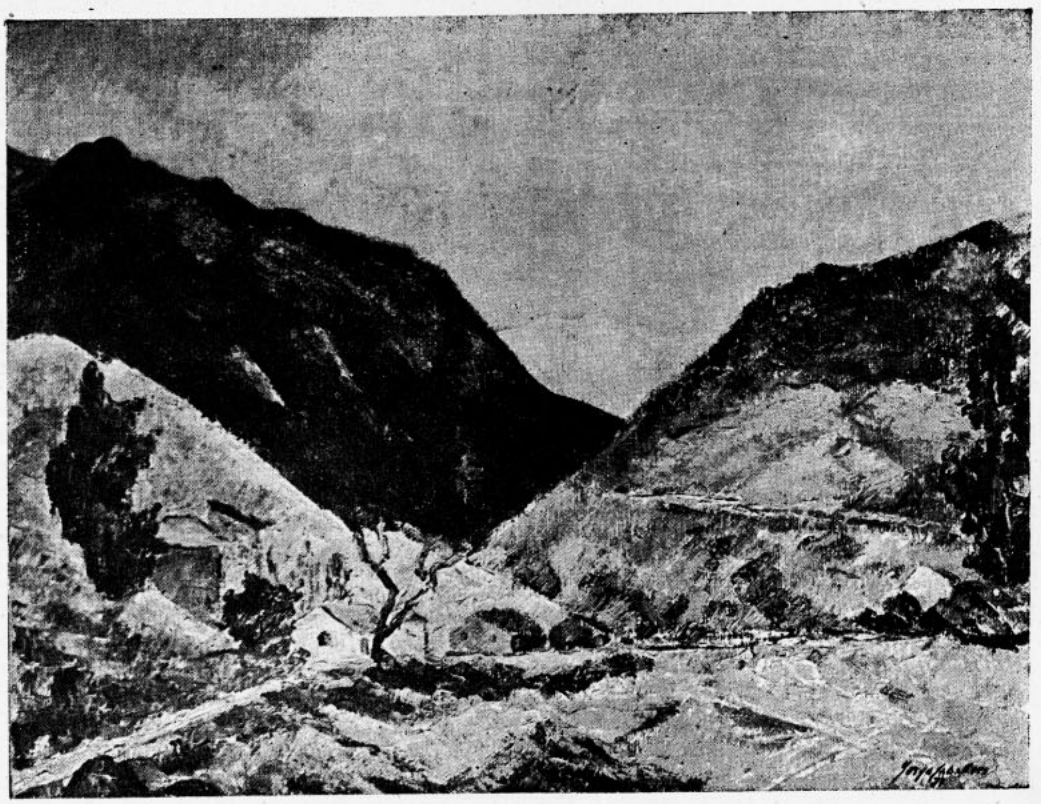


Paisaje. Oleo por Antonio Valenzuela.

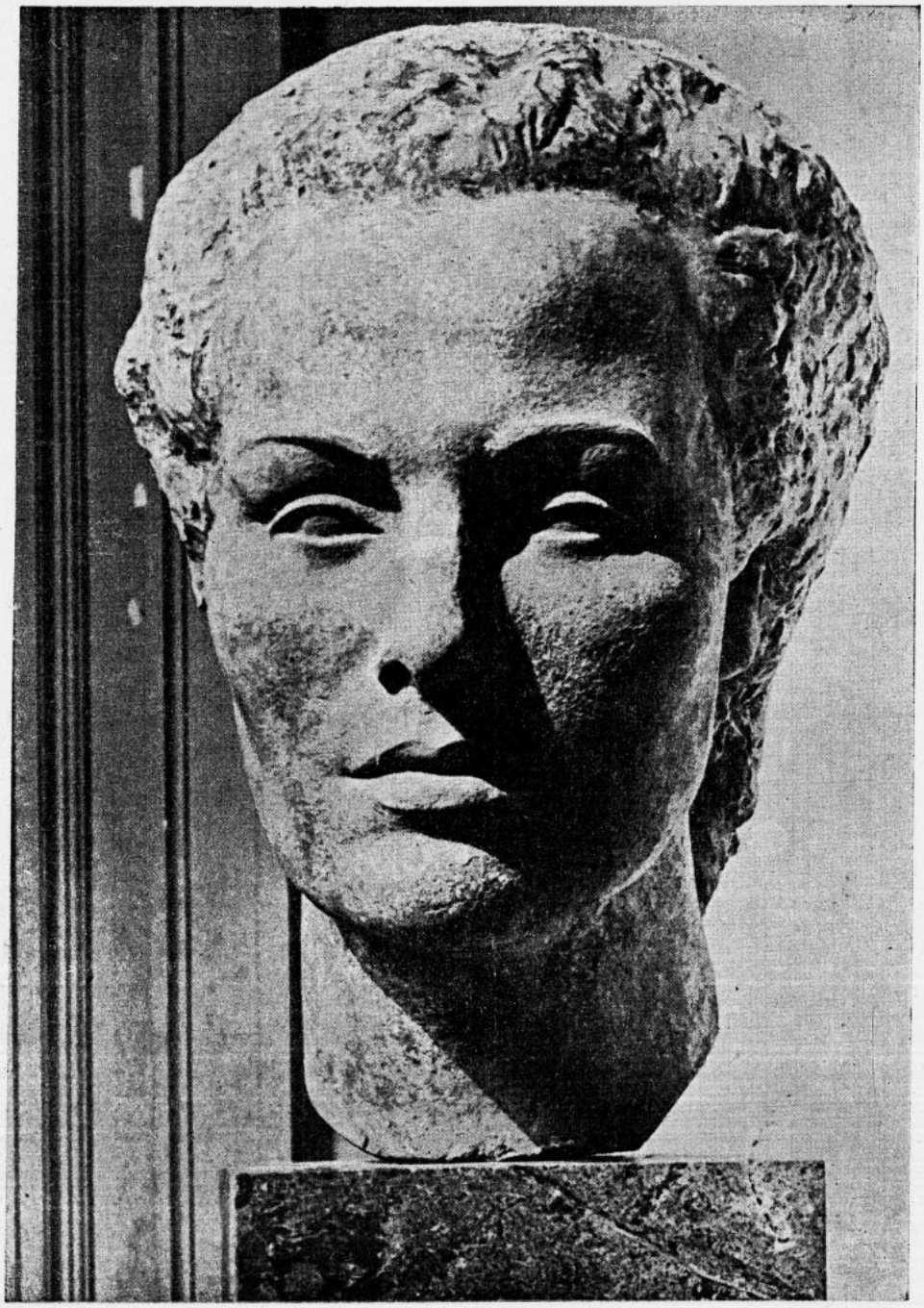
como obra nueva, nos ofreció un retrato de la distinguida pintora, señora Raquel González, de igual estilo que el anterior y en que supo sacar espléndido partido de la belleza y de la gracia del modelo.

En cuanto al señor René Thenot, cuyo talento sobresaliente de grabador en medallas ha sido reconocido y consagrado en París, por la obtención entre otras distinciones de uno de los tradicionales premios de Roma, magnífica coronación de los estudios superiores de la Escuela de Bellas Artes de París, estuvo representado en el Salón Oficial por una serie de medallas, presentadas en un solo marco, que, sin vacilación, pueden ser calificadas de pequeñas obras maestras. Casi todas estas medallas son interpretaciones maravillosas de fieras africanas, leones, panteras, rinocerontes, elefantes, gacelas, serpientes y otras que el señor Thenot acabo de nombrar y el grabador en medallas, francés, señor René Thenot, contratado en la Casa de Moneda chilena.

El señor Rössner, actualmente profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, como lo es de la de Berlín, se ha dado a conocer en forma esp'éndida, en una exposición de sus obras, organizada hace poco, en la Escuela de Bellas Artes, en la que se reveló como un retratista de gran estilo; en el Salón recién clausurado, volvió a presentar varias de las telas exhibidas en dicha exposición y particularmente el admirable retrato de don Carlos Humeres Solar y



Paisaje. Oleo por Jorge Caballero.



Escultura por Lily Garafulic.

conoce a fondo, ya que, al terminar sus estudios artísticos en París, pasó, por motivos particulares, varios años en Africa, en la región de la Zambezia. Este solo grupo de medallas del señor Thenot bastaría para afirmar la superioridad del Salón y darle un carácter especial por su novedad, siendo muestras de primer orden de un arte que, hasta ahora se puede decir que casi no ha sido practicado en Chile. Del mismo modo, que el «panneau» del señor Rossner, la presentación del señor Thenot adoleció del defecto de la mala luz de la sala en que se encontraba, defecto que, por otra parte, no fué de ningún modo, imputable a los organizadores del Salón, sino a las malas condiciones de las salas.

Ya que, contrariamente a la costumbre, es con una de las secciones de artes aplicadas, la del grabado de medallas que principié este artículo sobre el Salón, seguiré con las otras secciones de estas artes antes de ocuparme de la pintura y de la escultura; por lo demás, no sé por qué tendrían que pasar siempre adelante las llamadas Artes «puras»,—como si todas las artes no lo fueran o no debieran serlo por definición— seguiré, pues, con ellas antes de ocuparme de la pintura y de la escultura e invitaré a mis lectores a acompañarme en una visita retrospectiva a las salas situadas a los dos lados de la sala central del fondo, denominada, durante mucho tiempo, «Sala del Crimen», lo que da una idea de la opinión que tenían los artistas sobre las condiciones que tenía como sala de exposición. En una de estas salas, junto con ejemplares de cerámica y de tapices había varios grupos de fotografías con mucha razón llamadas artísticas, entre las cuales era difícil escoger y declarar cuales eran las mejores; sin embargo, en mis notas había apuntado en el grupo del señor Abel Castañer Fradera unos vigorosos e impresionantes «Troncos de boldo» y un hermoso «Crepúsculo»; en el del señor Cori, ya muy conocido, por los demás, casi todo, pero principalmente, «Cielo y mar», «Reflejos» y varios rincones de puertos; en el del señor Dana, muy distinto de los anteriores por su estilo y su inspiración, una «Cabeza de niño» y una «Serenidad» que justifica su título; y

llegando ante lo presentado por el señor Hochhausler, habría que señalar todo, como, por cierto en el grupo de los señores Mitrovich, Sutil Prieto, Jorge Opazo y Salvador Reyes. En la presentación del señor Quintana llamaron mi atención dos interpretaciones de «Deportes de invierno», el «Embarcadero» y especialmente «Trabajo» que daba la impresión de un hermoso bajo relieve.

Estos grupos de fotografías comprueban cuán justificada es la admisión de fotografías en los Salones de Bellas Artes, ya que, a pesar de su lado mecánico, la fotografía resulta ser un admirable modo de expresión artística, cuando es manejado por un verdadero artista.

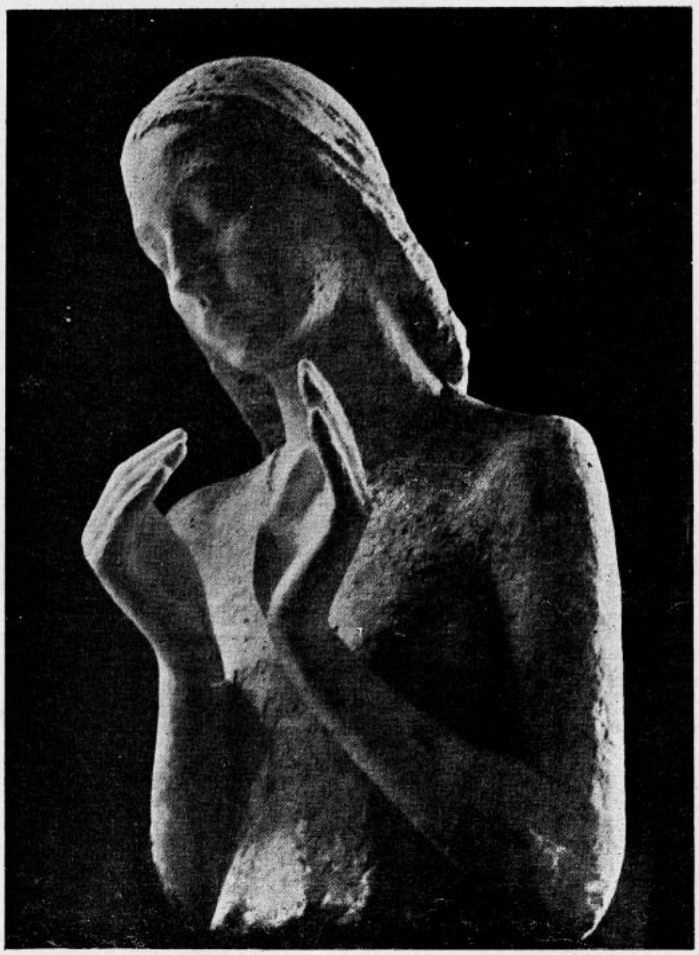
En esta misma sala de las fotografías ha sido colocado en muy buen sitio la valiosa colección de «potiches» y jarrones esmaltados ejecutados y presentados por el señor René Mesa Campbell, cuyos progresos en este arte todavía nuevo en Chile, son maravillosos. Avecindándose materialmente y artísticamente con las obras del señor Mesa Campbell, dos vitrinas, encierran las cerámicas populares del señor Hassmann, ya por demás conocidas y los «monos» de estilo de Talagante que los hermanos Román Rojas perfeccionaron hasta el punto de hacer de ellas hermosas y ricas obras de arte, no ya sencillamente populares sino muy conscientemente concebidas y ejecutadas y de verdadero estilo.

Aquí, una pequeña interrupción. ¿Merecían o no, las obras que acabo de señalar ser tratadas con interés y respeto, y no como cosas sin mayor importancia?

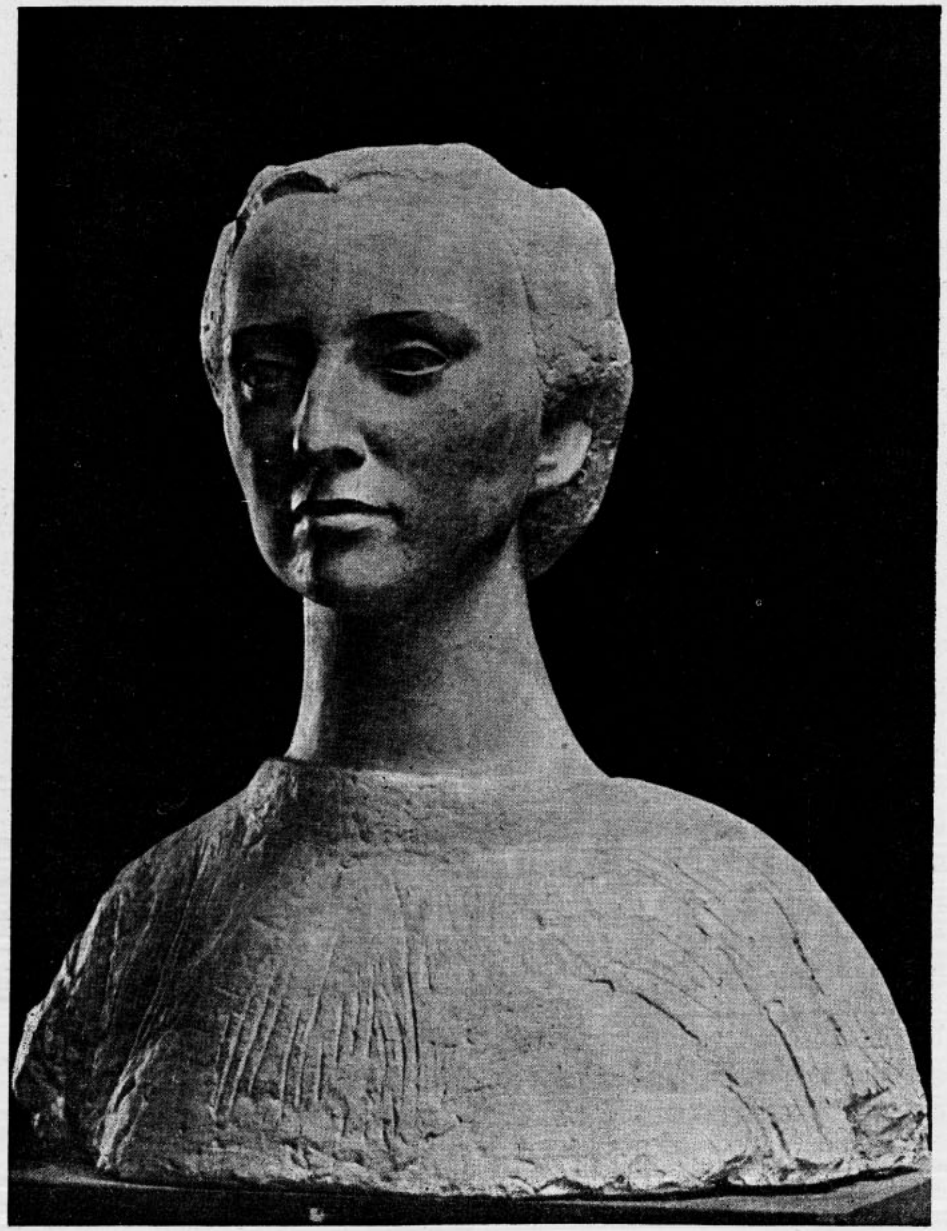
Antes de dejar estas salas, reservadas a las artes aplicadas señalaré los tapices de la señorita Valencia, cuya exposición recién celebrada en la Galería de Artes «Horizon», obtuvo el mayor éxito y el de gran tamaño y de un estilo muy original y «*nacional*» de la señorita Schilling Matthey.

En las mismas salas y a modo de transición entre el arte llamado aplicado, y el arte calificado con el honroso título de «puro», habían sido colocados algunos frescos, dibujos y acuarelas. Los frescos eran pocos, pero los que fueron presentados bastaron para demostrar que esta fórmula de arte tan nueva aquí, y de indudable porvenir en las tendencias actuales de la arquitectura, de eliminación de todos los adornos superfluos colgados en las paredes en favor de los grandes planos sencillos, que esta fórmula—decía—tiene ante ella un luminoso porvenir. El señor Laureano Guevara que hizo en Europa, el aprendizaje de la técnica del fresco en la forma más seria y severa y que, en su cátedra de la Escuela de Bellas Artes está formando discípulos, cuyos progresos son notables presentó, este año un gran trozo «Los estucadores» que apunté en mis anotaciones con estas sencillas palabras: «verdadero fresco» que resume bien lo que quería expresar, es decir, que el autor está ya en completa posesión de su arte y preparado, por con siguiente, para ejecutar en los edificios públicos y privados las grandes decoraciones que es de desear que le sean confiadas, tanto más cuanto que las obras al fresco que presentan este año los señores Echenique, Donoso, de la Fuente y Fajardo demuestran que don Laureano hace ya escuela y puede encontrar en ellos, para la ejecución de grandes trabajos, auxiliares preciosos antes de ser competidores y émulos, lo que, para el desarrollo de todo arte tiene que ser la finalidad de maestros y discípulos.

Por fin, siempre en estas salas de artes aplicadas, tuvimos el gusto de constatar los grandes progresos que están haciendo en Chile los «acuarelistas», pues entre otras, me encantaron por su ejecución suelta, liviana y transparente las del señor Abarca, de una evidente superioridad, de la señorita Fresia Morales López, Roberto Echenique, Nangari Simón y Federico Oehrens. En cuanto a las acuarelas de don Ramón Miranda y



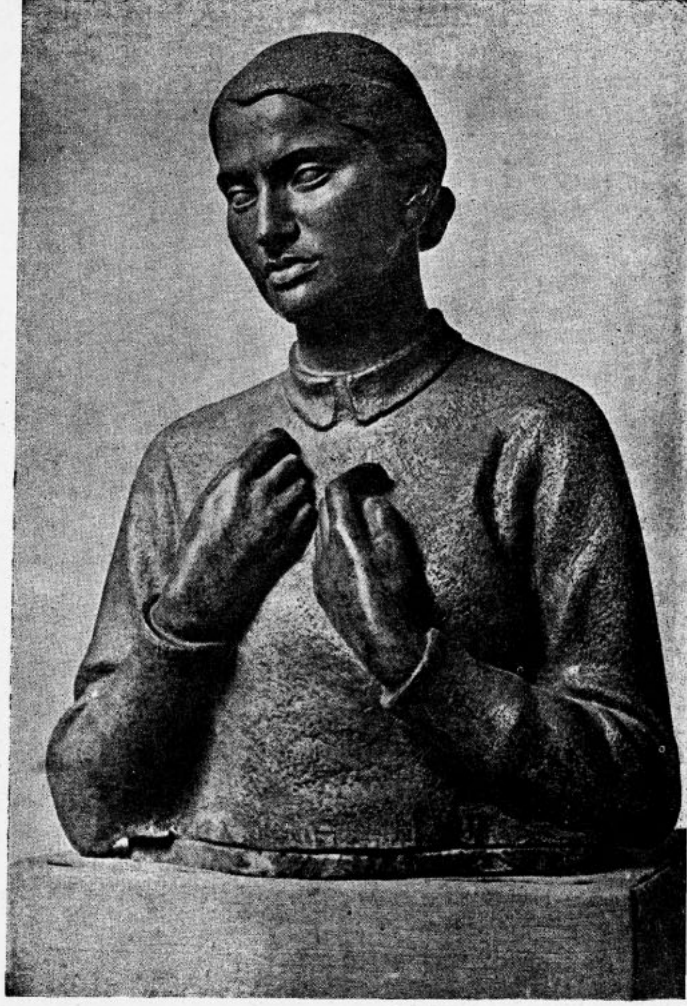
Busto por Hänsi Müller.



Busto por Lorenzo Domínguez.

Víctor Carvacho H., al mismo tiempo que reconociendo en ellas grandes condiciones tengo que hacerles un serio reparo: parecen verdaderos pastiches de las «gouaches» del señor Grigoriev, lo que desgraciadamente es el peligro de las influencias avasalladoras de los maestros absorbentes. Colocados entre las acuarelas, he anotado como particularmente dignos de atención y de alabanzas, los dibujos de don Ricardo Gilbert, muy fuertes y de mucho efecto y carácter; una serie de croquis callejeros, realzados con toques de acuarela de don Albino Quevedo, los grabados al agua fuerte y al agua tinta de don Francisco Parada, las ilustraciones del señor Hermosilla Alvarez y los dibujos de la señorita Graciela Fuenzalida, todas estas obras ejecutadas por procedimientos al margen de la pintura al óleo dieron mucha variedad al Salón, como lo están haciendo en el desarrollo del arte chileno, considerado en general. Al hablar de los maestros extranjeros señores Thenot y Rossner, creí deber dirigirles un saludo de bienvenida, porque han sido llamados por el Gobierno chileno para prestar servicios al Estado; tengo que extender este saludo a otro artista extranjero, el belga señor Delhez, cuyos grabados, ejecutados en madera, destinados a ilustrar numerosos capítulos de la Biblia, habían producido una impresión profunda a los visitantes de la exposición organizada, hace poco, en la sala del Banco de Chile. La misma maestría y profundidad en el concepto hemos vuelto a encontrar—lo que era inevitable tratándose de un artista de esta clase—en los ochos grabados exhibidos en el Salón Oficial...

Y ahora hemos llegado—terminando por lo que, generalmente se coloca al principio—a las salas de pintura propiamente dicha. Como lo dije más arriba, lo que en la sección pintura, dió una innegable superioridad al Salón de 1937, es que estuvieron brillantemente representados en él, con obras numerosas y valiosas, pintores ya consagrados por indiscutibles éxitos y cuya personalidad desde hace varios años ha quedado tan bien establecida, que a primera vista, se conoce su estilo y su manera, sin que, por otra parte, se puedan notar en ellos nuevas evoluciones, sino el perfeccionamiento de las fórmulas adoptadas por ellos y que les permiten expresar sus ideas y su sensibilidad en la forma más adecuada para cada uno de ellos, a sus temperamentos muy diversos, y por consiguiente, muy personales y originales; por lo demás, se debe observar que, en este grupo, hay poco interés, o mejor dicho, ningún interés por los cuadros anecdóticos, las escenas que constituyen lo que se llama la «pintura de género»; lo que los atrae es la exteriorización de sensaciones muy fuertes o muy delicadas, pero en todo caso vividas, las ricas armonías de colores, las finuras de la valorización y el carácter de los objetos con los cuales se componen las naturalezas muertas o de los paisajes y de ahí viene el gran malentendido que existe entre los que entienden el arte en esta forma y los—artistas profesionales o público en general—que prefieren las escenas de composición dramáticas, sentimentales o históricas, dando mucho más importancia al tema, en primer lugar y a la «limpieza» de la ejecución, en seguida, que a la riqueza del colorido, al carácter de los tipos y al vigor de la ejecución. Es para las personas que entienden el arte de esta manera que las naturalezas muertas de Chardin, —pongo por ejemplo—son mil veces más interesantes que cualquier escena, por bien compuesta que sea según los ritos llamados clásicos. Pues bien, como le dije, al empezar este artículo que temo que a pesar de esta palabra, me resultó bastante desarticulado, los «panneau» de un Burchard, de un Ortiz de Zárate, un Bontá, un Strozzi, un Letelier, una señora Mayanz, un Albino Quevedo, tan distintos entre sí por el estilo y la factura, dieron al Salón que acaba de cerrar sus puertas, un carácter de seriedad y de firmeza, tanto mayor cuanto que a las obras de los artistas chilenos que he nombrado, hay que agregar las de los señores Rossner, Thenot y Delhez que obedecen a las mismas directivas artísticas. Del «panneau» de don Pablo Burchard, no se puede decir más de lo que, en varias ocasiones se ha dicho, en otras ocasiones y de don Julio Ortiz de Zárate se debe decir que se impone este año de una manera definitiva. En cuanto al señor Bontá, sería preciso ser ciego para negar que, con sus obras presentadas este año, está afirmando una personalidad, a la cual falta únimente algo de «souplesse», de soltura, y el poder desprenderse de la influencia todavía demasiado marcada de los cuatrocentistas italianos, para llegar a ser un «maestro» en toda la fuerza del término. Y siempre hablando de los que han presentado un número de obras suficientes para formar «panneau» que más se podría decir de lo que se ha dicho y repetido del señor Strozzi, por ejemplo, de don Jorge Caballero que presentó unos paisajes que, dentro de su personalidad revelaban un progreso inmenso sobre sus obras anteriores; de la señora de Mayanz, que representa aquí en una forma asombrosa al arte ruso típico, sin imitar a ningún maestro conocido de esta nación; de don Jorge Madge, que inicia una interesante evolución; de don Jorge Letelier cuya visión se está afinando cada vez más al mismo tiempo que la construcción y la valorización se perfeccionan. En gran progreso tam-



Busto por Julio A. Vásquez.



Busto por Lorenzo Domínguez

bién, bajo este punto de vista, los señores Eguiluz y Cáceres ¿A qué seguir?...

Sin embargo, hay que señalar la reaparición en el Salón Oficial, despues de varios años en que se abstuvo de concurrir de don Carlos Isamitt, que, durante ese período se dedicó a otras manifectaciones artísticas y entre otras a la música... El señor Isamitt, como pintor nos ha acostumbrado a constatar en sus obras grandes cambios de manera, de intenciones y de estilo: es a una nueva evolución que nos hace asistir ahora sin que se pueda saber a donde lo llevará, ya que en ésta nueva manera se matan muchas vacilaciones... esperemos.

Del mismo modo que don Carlos Isamitt, don Ignacio del Pedregal había dejado a un lado la pintura para consagrarse —y en forma brillante, hay que proclamarlo— a otro arte, el de la coreografía. Su presentación de este año al Salón demuestra que no ha perdido nada de las grandes cualidades de personalidad y de franqueza que revelaban sus obras anteriores.

Pero, al lado de estos artistas consagrados, cuya presentación contribuyó tanto a la seriedad y al éxito—para todas las personas de educación artística superior—del Salón Oficial de 1937, sería injusto—aunque, como lo dije, el hecho de que esté clausurado el Salón, no permita ver las obras exhibidas por ellos, haciendo ilusorio el presente artículo de crítica—sería injusto no hacer siquiera una alusión a otros pintores, en pleno desarrollo de su arte y de sus facultades artísticas, como la señorita Ana Cortés que después de ciertas vacilaciones debidas a unas inquietudes artísticas muy respetables y aun muy nobles, parece volver a un equilibrio que le permitirá volver a poner en todo su valor, las notables condiciones que había revelado en la época de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes y en sus primeras obras originales; exactamente lo mismo se puede decir de la señorita Inés Puyó, de temperamento tan delicado y de sensibilidad tan afinada y que, en su próximo viaje a Europa conquistara lo que todavía le hace falta: más firmeza en la construcción y la valorización.

El espacio me va haciendo falta y por otro lado, el objeto de este artículo habiendo sido únicamente el de hacer reflexiones y consideraciones de orden general, a que podía dar lugar el Salón de 1937, podría considerar terminada mi tarea, pero yo encuentro al revisar mis notas varias cosas que deseo no dejar en silencio y aunque tenga sólo el carácter de una enumeración, quiero dejar constancia, que señale como dignas de interés las obras presentadas por don Albino Quevedo, en gran progreso y con un autoretrato de primer orden; don Carlos Pedraza que hace un debut muy brillante, don Carlos de Santiago; don Renato García Pica, don Rafael Rousseau, un pasaje notable; don Danor Salinas, don Eduardo Videla, don Arturo Valenzuela, en plena evolución, sin saber todavía a donde le llevará; don Enrique Saavedra, don Humberto Martínez y por las señoras y señoritas Victoria Cox de F., un retrato de niño que hace pensar en Renoir; Rebeca Castro, Berta Molinari, Adelaida Shanklin, Lucía Simpson de R. y Berta Smith, y en la escultura la señorita Lily Garafulic.

No puedo poner mi firma al pie de este artículo sin dirigir al viejo y querido maestro español, pintor y escultor don Antonio Coll y Pi, un gran saludo en ocasión de su presentación de este año al Salón Oficial.

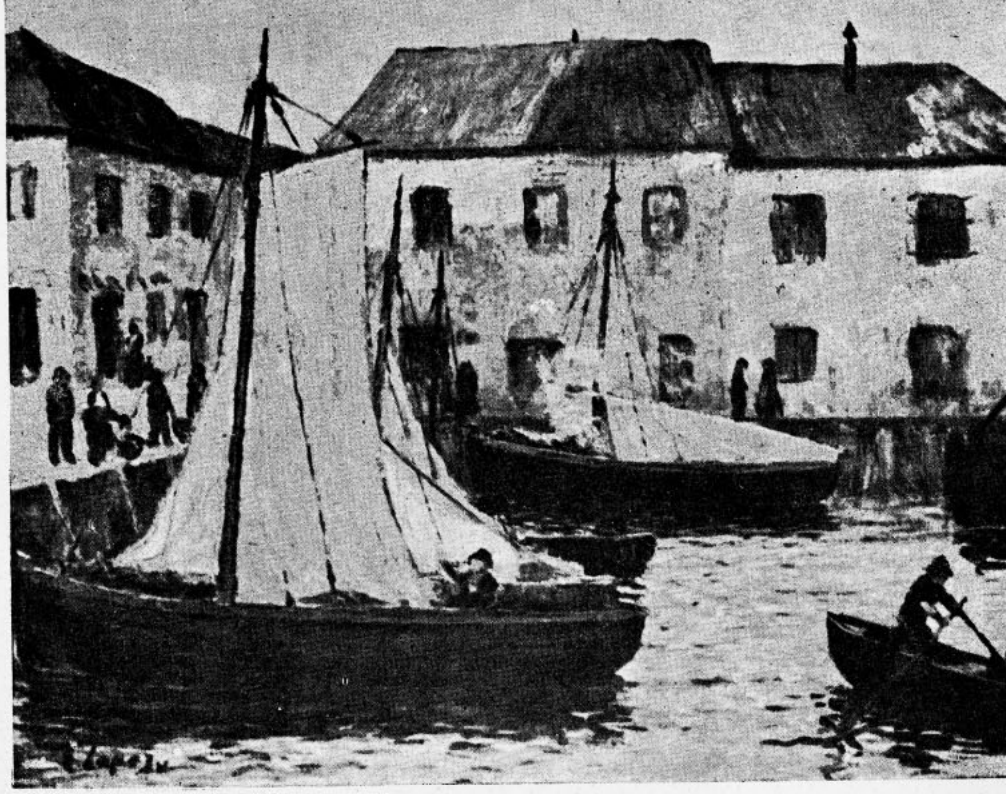
Y por cierto desorden que, desgraciadamente, es resultado de un rasgo de mi idiosincrasia (¡qué hermosa palabra!) noto al volver a leer este artículo que había quedado sin señalar el hermoso grupo de telas del señor Czeney, por el talento del cual tuve ocasión, en otra oportunidad de manifestar mi alta estimación y que, en

este Salón se presentó con varios cuadros, entre los cuales se destacaban un retrato de señora, con una preciosa armonía en blanco y un boceto lleno de carácter que me hizo recordar composiciones de Daumier. También por la misma razón apuntada más arriba había dejado de señalar los paisajes de un vigor extraordinario y aun algo exagerado quizas de don Augusto Izquierdo y los del mismo estilo de su esposa la señora Fontecilla de Izquierdo...

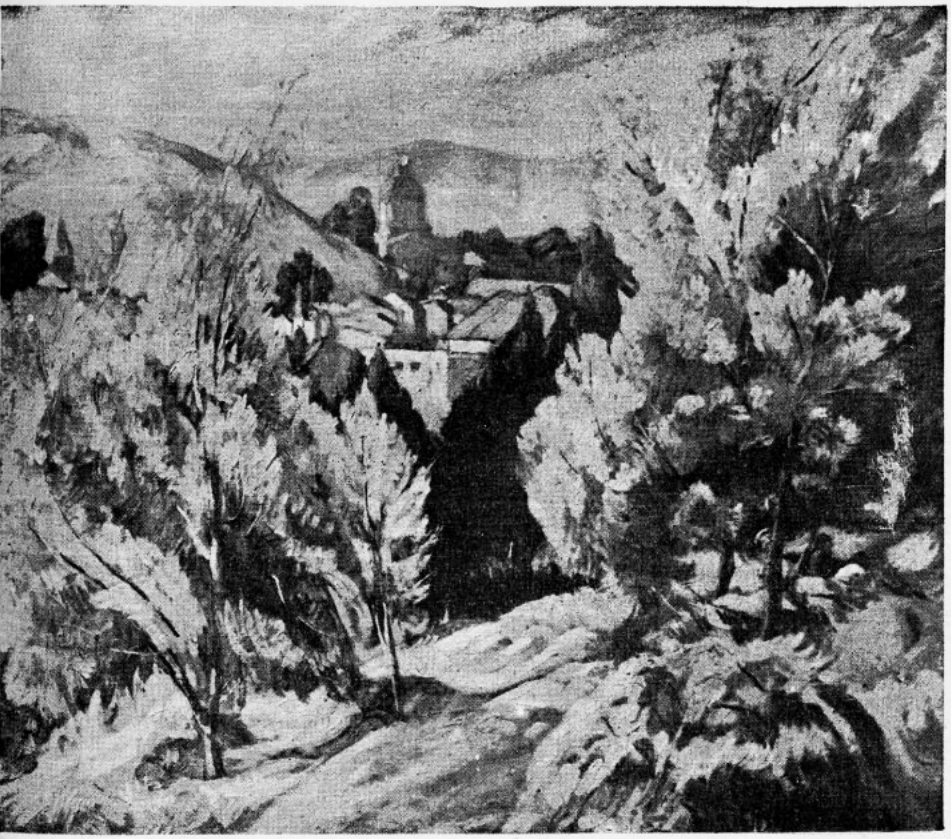
RICHON-BRUNET.

PREMIOS DE CATEGORÍA DEL SALÓN OFICIAL DE ARTES PLÁSTICAS

1.ª Categoría: Sr. Augusto Eguiluz y Sr. Marco Bontá.
2.ª Categoría: Srta. Hansi Müller, Srta. Inés Puyó y Sr. Héctor Cáceres.
3.ª Categoría: Sr. Carlos Pedraza, Sr. Francisco Parada y Sra. Berta Molinari,



«Puerto». Oleo por Enrique López.



Paisaje. Oleo por Carlos Isamitt.

PREMIO ESPECIAL DEL H. CONSEJO UNIVERSITARIO

Sr. Julio Ortiz de Zárate.

PREMIOS DE CERTÁMENES

Certamen Edwards

Premio A. Sr. Héctor Cáceres.
Premio B. Sr. Lorenzo Domínguez.
Premio C. Sr. Laureano Guevara.
Premio D. Sr. Julio Ortiz de Zárate.

Certamen Van Buren

Premio Sr. René Mesa Campbell

PREMIO DE LA I. MUNICIPALIDAD

Sres. Lorenzo Domínguez, Laureano Guevara y Gregorio de la Fuente.

PREMIO DE LA SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Srta. Graciela Fuenzalida y Sr. Luis Nangari.

PREMIOS DE FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA

1.ª Categoría: Sr. Luis Mitrovich.
2.ª Categoría: Sr. Ignacio Hochhausler.
3.ª Categoría: Sr. Jorge Opazo.



Naturaleza muerta. Olco por Inés Puyó.

CRONICA NACIONAL

LOS NIÑOS PINTORES

La exposición que bajo este título abrió Laura Rodig, durante la segunda quincena de septiembre, en la Escuela de Bellas Artes, añadía a su indiscutible valor artístico un interés de orden pedagógico de grande importancia. ¿Es necesaria una enseñanza del dibujo para el niño y cuándo debe empezar? El conjunto de los trabajos de los niños pintores dejaba ver claramente que el mayor interés y el más grande vigor espiritual de la mente infantil se manifiesta casi siempre en aquellos trabajos en que la fantasía ha sido abandonada a su entera libertad, en aquellos dibujos que sirven de ilustración a las lecturas, o en los que se reproducen los recuerdos o las observaciones del infante artista. Parece indudable que, en una primera edad que puede llegar hasta los doce o catorce años es imposible dar a los niños una noción objetiva del mundo exterior. El interés de sus creaciones, como en las de los pueblos primitivos, no puede encontrarse en el canon de proporción a que, más o menos, nos habitúa nuestra calidad de hombres de raza blanca y descendientes, con matices diferenciales, de esta cultura extendida de norte a sur de la Europa occidental y que llamamos grecolatina, sino en el humor y, muchas veces, en la expresión del movimiento. Dejando a un lado el arte negro y el de la América pre-colombina podemos observar que en pueblos de cuya civilización superior no podemos dudar, el código proporcional y de estructura que atribuímos a la realidad resulta no ser valedero. Los célebres miniaturistas y pintores de la Persia, Riza Abbasi entre otros maravillosos creadores de belleza, no se someten ni con mucho a las leyes que nos ha legado el Renacimiento italiano. Del mismo modo, los góticos de quienes se ha dicho que ignoraban el cuerpo humano y la belleza de sus proporciones, que menospreciaban la belleza física a la que preferían la dramaticidad de la expresión mística, se separan del concepto clásico de armonía. Para comprenderlos bien precisa abandonar la serenidad y plenitud del concepto griego, penetrando en un mundo en que la imaginación es más tumultuosa, donde lo pasional toma la delantera a una razón más nutrida de la Leyenda Dorada que de Aristóteles. La plástica de los góticos, hasta los Van Eyck y Memling, por sabia que sea, lleva siempre el sello de una ingenuidad que no desmienten ni la malicia de Cranach, ni la fantasía de Brenghel.

En la obra frágil de un niño, que no podemos comparar, desde el punto de vista de la técnica, ni del carácter, a la producción de un artista adulto, se advierten, no obstante, una frescura espiritual, que es atributo de su edad, y una capacidad de expresarse de que carecen, por desgracia, incontables pintores de ceño adusto y muy aguerridos en el oficio. Si esas virtudes del niño fuesen perdurables, habría que declarar atentadora toda enseñanza. Pero crece el infante y con la pubertad

aparece el espíritu de crítica. Nuestras ideas, las ideas del medio ambiente comienzan para él a ser importantes, porque empieza a asimilárselas. Es entonces cuando un guía es necesario. Si éste le faltase, su capacidad artística se perdería, poco a poco, estropeada por su mismo espíritu de imitación, su técnica no haría progresos y no le bastaría a expresar sus nuevas ideas. La infancia ha terminado, y las pasiones y el pudor de las pasiones germinan y turban la conciencia. Cuando menos ha menester de soledad empieza el hombre a buscarla. Es tal vez en ese momento, cuando el profesor es necesario, en que el guía espiritual puede cooperar con su experiencia.

Sobre el objeto y los métodos de esta cooperación en materia artística, se ha discutido largamente y no sería yo quien se aventurase a decir la última palabra. En materia de enseñanza creo más en la capacidad y diligencia del profesor que en los programas y los métodos.

INES PUYO

Sala Horizon

La señorita Inés Puyó exhibió durante los primeros días de octubre un grupo no muy numeroso de sus trabajos de arte. Algunos cuadros de figuras; flores y naturalezas muertas, bastaron para dar a la artista un tono de distinción que no es común a nuestro medio artístico. Tanto por la sencillez de sus procedimientos y medios plásticos de expresión, alejados de las banalidades del pintoresco ordinario y de las truculencias de la materia, la señorita Puyó se caracteriza como una artista de sensibilidad y gusto. Sus tonalidades son suaves, de una sonoridad grave y en tono de amable confidencia.

Aunque muy joven su situación en el mundo del arte es de las mejores y su marcha envidiable.—J. L.

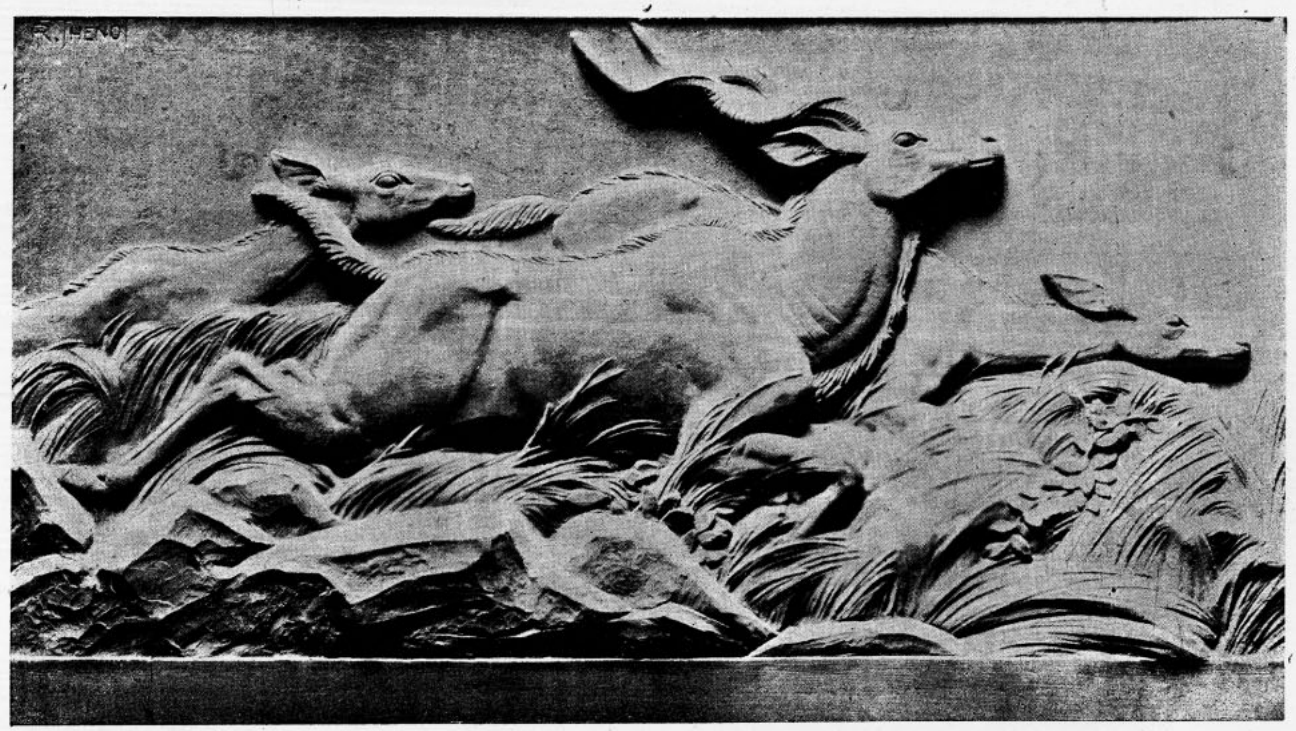
———

VICTOR DEHLEZ

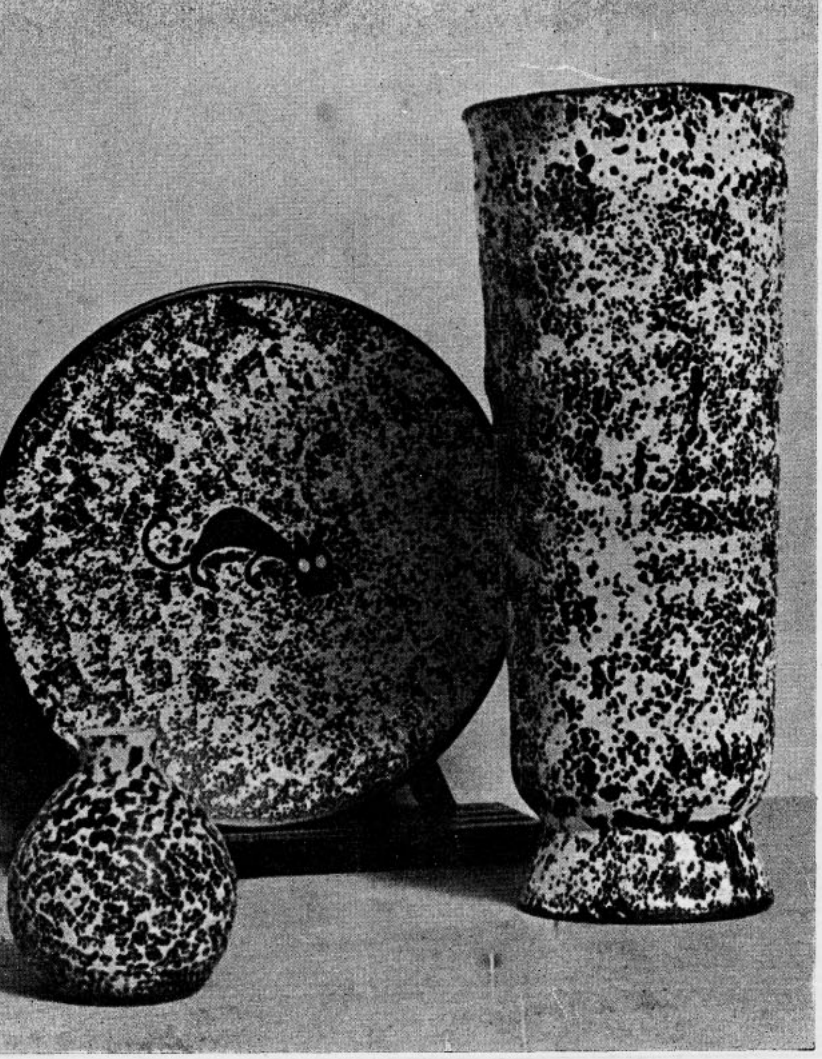
Sala Banco de Chile

No tengo gran cosa de competencia para juzgar de la técnica del grabado. No obstante estoy cierto de que el gran artista que es Víctor Dehlez no ha de prestar importancia a esta deficiencia, porque para él, que es por sobre todo un creador de formas, mejor dicho, un forjador de ensueños, un poeta que se expresa mediante el buril, la técnica no es más que un instrumento. No práctica, Dehlez la teoría del arte por el arte, ni el orgullo de las formas abstractas, ni menosprecia la idea literaria, ni aspira a la hermética torre de los no comprendidos. Es artista sin pedantería. De sus palabras se desprende el deseo de expresarse para todos y un anhelo de comunión humana. Es el artista que ama al hombre porque ama la gloria.

No tuvo, sin embargo, fortuna entre nosotros. Su exposición fué,



Bajo relieve del medallista M. Thenot, (francés). Salón Oficial de Artes Plásticas.



Cerámicas de René Mesa C.—Salón Oficial de Artes Plásticas.

desde el punto de vista económico, un fracaso completo. Es inútil buscar al suceso una explicación que no vaya en mengua de nuestro amor propio de pueblo que ama las artes. Es sencillamente que nos falta algo, nos falta más de lo que, con cierto optimismo, se hubiera podido esperar. También hubo desidia por parte de ciertas instituciones que hubieran podido hacer un esfuerzo para disimular la falencia de nuestra cultura en la materia. Somos chilenos, lo cual equivale a decir que somos apáticos. Como ciudadanos vivimos reprochando, con los brazos cruzados, a los gobiernos porque no hacen nada, por esto o por aquello. Como artistas esperamos demasiado del público. Así, que yo sepa, ninguno de los grabados de Dehlez fué adquirido por esas instituciones que velan por el arte o por las personas que las representan ni el Museo. Sin embargo, todos deploramos lo ocurrido, declamamos que no hay interés por las cosas del espíritu y nos quejamos de una esperanza defraudada. ¿Esperamos de quién? Que el público no entiende otra cosa, si es nacional nos encogemos de hombros. Individualmente nos quejamos de las instituciones que debían velar por las artes, pero formamos parte de ellas sin proponer nada. ¡Somos chilenos! Lo criticamos todo sin capacitarnos para corregirlo y sin proponer una solución desinteresada a las dificultades.

Yo también hago aquí como buen chileno: me quejo, pero ignoro hasta que punto mi cooperación pueda ser entusiasta.

Vuelvo sobre el arte de Víctor Dehlez. Recuerdo particularmente dos de sus láminas. La una ilustraba, si no me equivoco, la parábola del sembrador. Era un paisaje que representaba uno de esos valles estrechos entre altas cordilleras. En el cielo una apoteosis de nubes y un foco de luz que descendía acariciando todas las aristas, produciendo reflejos, despertando por doquier la vida, creando, una vez más, el mundo de las formas. Esa luz la había visto yo en otra ocasión y no podré olvidarla nunca. Es la luz del cuadro de Poussin «La inspiración del poeta», es la luz de los clásicos. No es la del impresionismo, mero fenómeno, simple anotación de lo transitorio; es la luz del poeta, la del santo, la luz en que Homero ciego, bañaba los paisajes de sus islas de heroísmo y de amor. La otra lámina representaba la huída a Egipto. La silueta de la familia santa se veía a contraluz, caminando al borde del desierto, océano de arena. También aquí, la luz daba vida a las formas.

Dehlez no copia. Eso se evidencia considerando que no se puede ubicar al artista con respecto a su paisaje o a su escena. Nunca sabemos bastante si está colocado alto o bajo. Verdadero creador, está situado fuera de su obra.

Poussin consideraba necedad copiar a la naturaleza en lugar de observarla. Yo creo que estaba en lo cierto, pues así se coloca el artista fuera de la contingencia de lo fenomenal.—J. L.

CUEVAS PAVÓN

Sala Banco de Chile

El señor Cuevas Pavón es un artista boliviano que ha permanecido entre nosotros hace ya cerca de un año. Exhibió en el último Salón de Viña del Mar, donde ganó una medalla de honor. Ha tenido desde entonces un éxito singular en nuestro país que, a pesar de lo que se dice, no hace siempre gran justicia a los extranjeros.

CARLOS DORLIAC

Sala Banco de Chile

Dorliac representa una virtud rara, la conciencia. Es una conciencia escrupulosa la suya, severa, poco amiga de fantasías, pero sin reproche. Me ocurre a mí fati-

garme con sus dibujos de paisaje, que persiguen demasiado la realización de los detalles, olvidándose de las líneas generales del motivo, del carácter y con los cuales consigue, no obstante, darnos una impresión de la claridad y de la atmósfera. Confieso que la luz por ella misma no me interesa. Para que la luz sea elemento de belleza en el arte es menester que pase a través del tamiz del alma del artista. Acaso lo que digo sea un tantico literario y un poco presuntuoso, pero no puedo negar que insisto en creerlo. Me gusta la luz de Matisse, porque no brutaliza la belleza de los colores, ni las posibilidades de la materia en que se trabaja. También me agrada la de Rembrandt y esto, porque penetra en las sombras y porque está dosificada de tal modo que no rompe el cuadro en negros y blancos. Pero confieso que me incomodan los pintores de asoleado, de efectos y más todavía aquéllos de sombras rutinariamente violetas y de luces amarillas. ¡Cuestión de gustos!

Vuelvo a Dorliac. La cuestión de la luz es larga, discutible y mi pobre metafísica no penetra con mucha claridad en el problema. En cambio, el arte de Dorliac no es complicado. La gran sinceridad conduce a la sencillez y a la elocuencia de la expresión. No es una condición a la moda, ni muy corriente en el campo de las artes. Las ideas retorcidas parecen gran cosa y le colocan a uno en el plano de los escogidos. Yo lo encontraría gracioso y hasta justo si no estuviese convencido de que las más de las veces nos sofistican con necedades mayúsculas. De allí que Dorliac, trabajando para todos, no resulta, en realidad, para muchos. Me refiero aquí a sus dibujos de figuras en los cuales manifiesta una superioridad incontestable. Esos dibujos son de buena ley y de buena raza. Son de raza francesa, lo que significa precisión al mismo tiempo que gusto y sobriedad. A mí me basta eso. Si hay más, como en el caso de Dorliac que caracteriza admirablemente sus personajes, tanto mejor, pero es eso precisamente, lo que más suelo echar de menos en un mundo donde hay tanta exuberancia enmarañada y sin fruto sabroso y tanta voluntad en lo de ser ramplón.—J. L.

FERNANDO GARRAUD

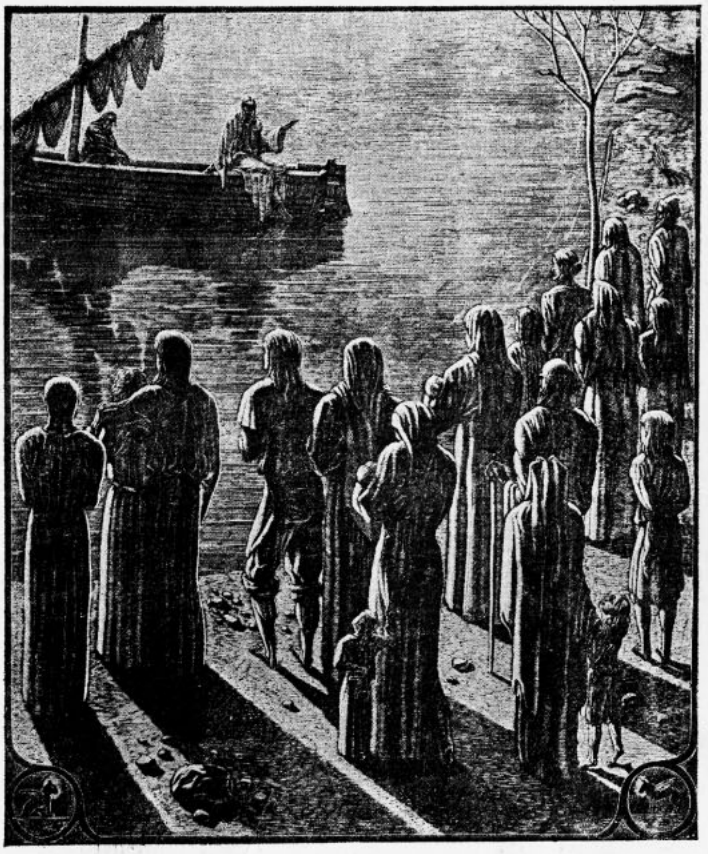
Sala Banco de Chile

No es un estreno brillante. Flaquea el dibujo en un artista que lo necesita, porque no se escuda en lo de *yo lo siento así.*

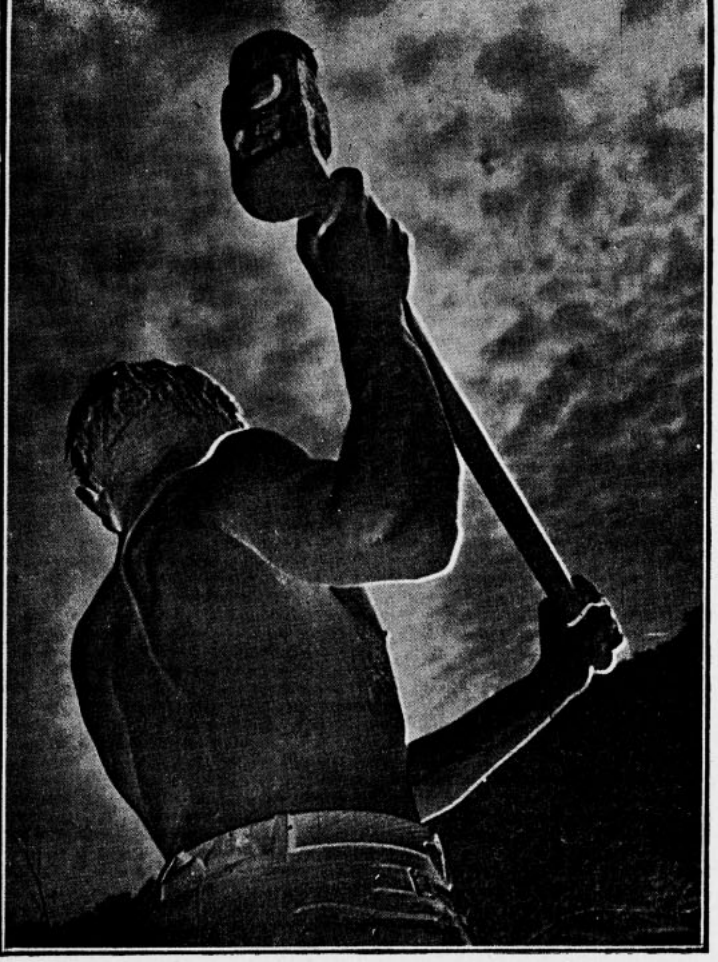
Si él siente quiere que nosotros también sintamos. Hay que buscar en él color. Le falta mucho todavía a Garraud, y él lo sabe, pero no me extrañaría que hiciese pronto—no es mucho pedir—mejores cosas que muchas estrellas de la Sala Banco de Chile.

EN PROVINCIAS

Con motivo de la celebración de las Fiestas Patrias, Chillán ha visto durante breves días del mes de septiembre, una exposición de cuadros reunidos gracias a la feliz iniciativa del Grupo Tanagra, que se ha impuesto la misión de fomentar en la simpática ciudad el gusto por las artes. No principia mal el Grupo que preside el artista pintor y profesor de dibujo don Gumercindo Oyarzo, quien, en colaboración del señor Darío Brunet reunió a un importante conjunto de cuadros destinado, por decreto ya antiguo (1888), a servir de fondo a un museo provincial, numerosas pinturas facilitadas por instituciones públicas y privadas y por las familias que en Chillán representan la tradición y la cultura. En las informaciones que los organizadores se han servido enviarnos se hace mención especial de que se haya pretendido traer esos cuadros al museo de Santiago y de la oposición de los vecinos de Chillán a consentir en desprenderse de lo que por legítimo derecho debe guardar la ciudad. No puede negarse que toda razón está de parte de los chillanenses.



«Predicación de la barca». Grabado por Víctor Dehlez. (Belga).



«Trabajo». Fotografía de Antonio Quintana. Salón Oficial de Artes Plásticas. (Ensayo de superposición e inversión).

Es, por el contrario, el Museo de Bellas Artes quien podría ceder algunas obras en beneficio de los museos provinciales. Yo no diré los maravillosos Piatti y los dos Somerscales que tomaron en el Museo el puesto de tres o cuatro obras de verdadero mérito, pero de alguno de los numerosos Henry Martin y de otros autores que en el Museo se encuentran repetidos.

En el catálogo de la exposición que nos ocupa figura un Monvoisin junto a otros nombres de pintores extranjeros, una Virgen Dolorosa de escuela romana y cuyo valor, dice la información, se revela inestimable. Entre los pintores chilenos, Pedro León Carmona, Cosme San Martín, Manuel Antonio Caro, Ernesto Molina, Pedro Lira, Juan Francisco González, Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa, Ramón Subercaseaux, Pedro Subercaseaux, Guillermo Martínez, Guillermo Vergara, Rafael Valdés, Alfredo Lobos, Carlos Alegría, Alvaro Casanova, Arturo Gordon y otros.

Tenemos, pues, una ciudad que por su propia iniciativa—no puede haber otra eficaz—se levanta, organiza una exposición, crea un museo y se dispone a contribuir con su aporte a la vida espiritual de la República. Chillán tiene tradiciones para ello, es suficientemente importante y podría, mejor que ninguna otra ciudad chilena ser asiento, no sólo de un museo provincial, sino que de un gran museo de artes populares chilenas. «Revista de Arte» públicó en un número del año pasado la interesante conferencia sobre cerámicas de Chillán que el profesor Guiseppe Mazzini leyó en una universidad italiana.

No se puede, en suma, más que felicitar a los autores de una iniciativa que es honrosa para la ciudad de Chillán y un estímulo para todos.—J. L.

CRONICA EXTRANJERA DE ARTES PLASTICAS

ITALIA

Exposición del Tintoretto. En el curso del presente año, una gran exposición de la obra del Tintoretto celebrada en Pesaro, puso de actualidad la personalidad gigante de Jacobo Robusti. Buen número de sus grandes cuadros fueron descolgados de los muros de las iglesias que decoraban, limpiados y puestos en las mejores condiciones de alumbrado para que pudieran ser estudiados con facilidad.

Los comentaristas dejan de manifiesto la potencia dramática del Tintoretto, escénica, dice un crítico italiano, que llega a establecer un paralelo interesante entre los dramas de Shakespeare y los cuadros del gran veneciano, la extraordinaria capacidad creadora comparable únicamente a la de Rubens, Miguel Angel o Rafael y por último, a causa del exuberante lirismo, los críticos establecen unas emejanza entre Tintoretto y los románticos del siglo XIX.

FRANCIA

Kleofas Bogailei

Con el título de *Pintores Nuevos*, la revista «Le Mois» publica, mes a mes, una monografía de algún artista contemporáneo. No son todas del mismo interés y la novedad suele no ser más que una reciente aparición en la escena de la vida artística. Las novedades, por otra parte, presentan todas un carácter de reacción y una tendencia arcaizante. Discutir si esos artistas están en lo cierto y en lo vital, o si esas obras son repeticiones decadentes de lo antiguo es una cuestión que toca, tanto a la filosofía como a la crítica de arte

En todo caso, han sido recibidas con simpatía por las autoridades de la crítica. En una ex-

posición celebrada en el curso del año actual, un grupo de pintores jóvenes menores de cuarenta, levantaron el estandarte de una llamada vuelta a la disciplina y a la severidad de la regla. Comenzaron por crear ambas cosas en el rígido reglamento de su agrupación que exige, para concurrir a sus exhibiciones, una invitación previa y someterse en seguida a un jurado. No son estos los independientes que empezaron con los nombres ilustres de Renoir, Cézanne, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, etc. y que agonizan hoy día bajo la avalancha de los aficionados de día domingo o de los que se han aventurado a estas cosas, porque el mundo era rico o por lo menos, porque no nos habíamos dado a pensar que era paupérrimo. La primera exposición del grupo fué juzgada por un comentarista de «Le Mois» como algo que tenía un aspecto de museo, pero que significaba, no obstante, una audacia. Se puede reconocer qué valor era necesario para oponerse así a una corriente de teorizantes que no prometían llevar el arte por caminos de mayor brillo, pero cabe preguntarse si la vuelta a los museos significa realmente una inyección de vitalidad u otra cosa. ¿Se hace arte según el arte o se hace según la vida? De los dos modos, no hay duda, y más seguramente conforme al último. Es difícil saber algo de todo eso, si es bueno alegrarse de ello o deplorarlo, ya que la historia se hace siempre por los caminos menos previsibles.

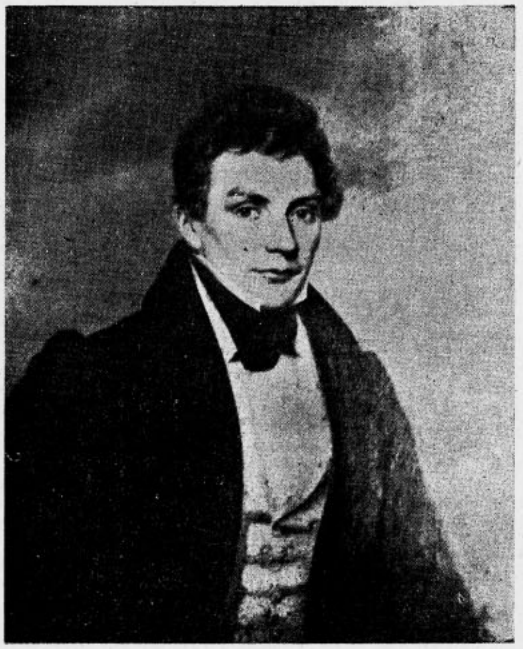
Entre todas esas figuras la más interesante es la de Cleofás Bogailei, conocido simplemente por su nombre de pila, Cleofás. Cleofás es un austríaco hijo de un empleado de aduana, que no hizo pintura como Henry Rousseau, pero que engendró a quien pudiera hacerla en lugar suyo. Pasó nuestro artista su infancia entre campesinos y cuando las necesidades de la vida le obligaron a tomar un oficio se decidió a ser relojero. Para su naturaleza inquieta, la profesión era horriblemente sedentaria y Cleofás la abandonó para viajar más o menos como un vagabundo. De regreso a su terruño, se dió a pintar sin dirección alguna. Le ocurrió entonces que un pintor vienés, al ver sus trabajos, se interesara por él y lo tomara en calidad de aprendiz, llevándolo consigo a Viena. Era la enseñanza a la antigua, sin profesor, pero bajo la dirección de un maestro que le sostenía a cambio de asear la casa, hacer provisiones, cuidar a los chicos de su amo. En casa de este hombre, que era inteligente y conocedor de su oficio, Cleofás permaneció durante un año que fué para él de la más grande utilidad. Cinco años más pasó en Viena, viviendo malamente del precio ruin de sus pinturas e iluminando tarjetas postales. Por esos tiempos, hizo una tentativa fracasada para entrar a la Escuela de Bellas Artes. «En todos los países del mundo, dice el articulista Mr. André Mantaigne, las Escuelas de Bellas Artes—no conoce la muestra— son retrógradas y entre tanto Cleofás, siendo todavía muy ignorante fué seducido por el expresionismo anárquico a la manera de Kokoschka o a la de Soutine y principió a producir una pintura ultramoderna».

Para todo miserable los caminos del mundo están abiertos y en consecuencia no encontró Cleofás dificultades que le impidieran hacer su viaje a París.

«Allí llegó, dice Mr. Mantaigne, sin saber una palabra de francés, sin dinero y sin otras relaciones que un compatriota que hacía el oficio de panadero en un barrio popular. París es una ciudad donde la vida es fácil—demasiado fácil, dice Cleofás—sin embargo, es feroz para los extranjeros mal armados». Nuestro héroe hizo entonces todos los trabajos que le imponía la dura necesidad de no morir de hambre, hasta que, por fin, entró en calidad de individuo para los mandados en casa de un ebanista. Fué allí donde y en forma pintoresca se decidió de la existencia de nuestro simpático y heroico bohemio. Cierto día un italiano se presentó a la tienda para ofrecer cuadritos que el mismo pintaba. «No necesito nada, dijo el



«Campestre». Oleo por Enrique Saavedra. (Salón Oficial de Artes Plásticas).



«Monvoisin». Retrato de Georges Wormald.
(Colección de Chillán)

patrón, hay aquí un muchacho que hace mejores». El italiano quiso ver los trabajos en cuestión y, como buen camarada, aconsejó a Cleofás que vendiera sus obras en la Feria de manchas.

Es la *Foire aux croûtes*, donde los pintores venden al aire libre y donde, en una ciudad única como París, hay artistas para todos los bolsillos y compradores para todos los artistas. Es al revés de lo que pasa entre nosotros, donde las mayores barbaridades se exhiben en los sitios de mayor notoriedad y donde el artista vive vergonzante, escondido tras un mesón burocrático o consumiéndose en labores docentes. Cleofás se procura primero clientela, después gloria, de la Foire aux croutes pasa a exhibir en el Salón de otoño donde llama poderosamente la atención. «Esta pintura, dice el señor Mantaigne, hace pensar en los flamencos del siglo XVI. Eso es Brenghel han dicho todos y los no muy bien intencionados: Es un plagio de Brenghel». A estas observaciones, Cleofás responde diciendo que ha visto Brenghel en el museo de Viena, pero que en esa época no se interesó por esas obras de arte. Era aquello en sus días de ultra-modernismo. «He mentido cuando hacía moderno, confiesa Cleofás. No es más que el deseo de la franqueza, el amor al dibujo sólido, expresivo y variado, del color pleno y bien repartido lo que me ha hecho volver al oficio de los antiguos».

Es así como Cleofás, opone un mentís rotundo a las preocupaciones heredadas del impresionismo, a la construcción endeble o arbitraria de nuestros tiempos, a los cuadros claros, pero de aspecto calcáreo descendientes todos del trabajo al aire libre y de la pintura directa y rápidamente improvisada.—J. L.

EXPOSICION CHILENA EN ALEMANIA

Bajo el patrocinio de la Embajada chilena en Berlín y del Instituto Cultural Germano-chileno en Santiago de Chile, se llevará a efecto durante el mes de mayo de 1938 una exposición de cuadros y esculturas chilenos en Berlín.

A esta exposición, con la cual inicia su nuevo período de trabajo el Instituto Cultural Germano-chileno, podrán concurrir todos los artistas chilenos. Los trabajos presentados serán seleccionados por un Jurado compuesto por el Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por los miembros del Consejo del Instituto Cultural Germano-chileno, señores Miguel Cruchaga Tocornal y Walter G. Roessner y dos personas designadas por los artistas exponentes.

Cada artista podrá concurrir hasta con cuatro trabajos, que deberán entregarse entre el 4 y 10 de marzo de 1938 en la Sala Chile del Museo de Bellas Artes.

Mayores datos proporciona la Secretaría del Instituto, casilla 3214.

CRONICA MUSICAL CHILENA

Conciertos en el Conservatorio Nacional de Música.—Como una interesante novedad en el marco de las presentaciones escolares que ofrece al término del año el Conservatorio, merece ser destacada la serie de verdaderos conciertos que en este año se realizaron: unos, desde un punto de vista de difusión cultural y de conocimiento de obras; otros, de demostración de un trabajo bien dirigido y, finalmente, no pocas presentaciones que tenían el interés indiscutible de dar a conocer auténticos ejecutantes que, dentro de lo que puede esperarse, prometen un futuro brillante.

Los conciertos a que hacemos referencia constituyeron una serie muy nutrida de audiciones que, por más de un mes, congregaron casi día a día a lo mejor de nuestros aficionados. Ellos dieron a la vieja casona de la calle San Diego la animación que sus veladas no atraen tan a menudo, a pesar del pequeño salón bien a propósito para la música de cámara, debido

a los insoportables chiribitiles vecinos y al bullicio de una calle antipática, enteramente inadecuada para el rango que hoy tiene nuestra cultura musical. Vimos aún una afluencia de público como raras veces se ha constatado en el Conservatorio, que llenó no solamente la sala, sino también la improvisada platea que se estableció en el escenario alrededor de los ejecutantes.

Un esfuerzo notable y de gran interés artístico fué la ejecución íntegra de las 32 Sonatas de Beethoven, hecha en siete conciertos por un grupo de alumnos y ex alumnos de Rosita Renard. Guardando el orden (tal vez un poco discutible fuera del caso mismo), que siguió en Alemania el gran pianista Schnabel, se dispusieron las sonatas en grupos combinados, colocando entremezcladas obras de todas las épocas. Esta serie de audiciones, como las que hace poco tiempo ofreciera la misma maestra con los 48 Preludios y Fugas de Bach, representan el deseo bien interesante de exteriorizar no sólo una labor técnica, sino también el trabajo de conjunto, la concentración de un curso alrededor de un problema artístico determinado.

Sin que pueda decirse que las ejecuciones fueron excelentes por igual, porque, naturalmente, entre un conjunto de alumnos no resultan todos maduros para interpretar las obras que ellos mismos eligieron, (y ésta sería una crítica que merecería hacerse, porque no todos estaban a cargo de la sonata que mejor venía a sus cualidades), puede decirse que oímos las sonatas de Beethoven con corrección, en forma comprensiva, y que una vez más pudimos constatar cuán injusta es la preferencia de que gozan unas pocas que son moneda corriente entre los pianistas, obscureciendoobras bellísimas, que ni los mismos estudiantes de música conocen.

Julia Searle, Flora Guerra, Inés Santander, René Amengual y Arnaldo Zanzani fueron, sin duda, los que mejor cumplieron su cometido, sin que esto signifique que los restantes no estuvieron bien. El trabajo de Rosita Renard merece una felicitación sincera, pues nos ha hecho revivir obras muy hermosas, ha provocado que un grupo de pianistas chilenos conozca a fondo las sonatas y que hayamos visto en el Conservatorio siete veces repleto su salón de conciertos, en audiciones seguidas con religioso interés musical, concentradas antes que en los ejecutantes, en la obra de Beethoven.

Como concierto también de línea de autores, debemos recordar la audición de las Seis Partitas de Bach que presentaron alumnos del profesor Duncker. Como resultado no fué tal vez tan feliz como el que se obtuvo el año pasado entre los alumnos del mismo profesor, con la colección de las Suites Francesas. A nuestro juicio, Elvira Savi, Ana Lorca y Juan Zuloaga, demostraron una comprensión justa de la obra de Bach; había en los demás un esfuerzo demasiado evidente y un defecto de atolondramiento rítmico que no estaba dentro del estilo. La profesora, señora Castrillón de Mutschler, presentó con alumnos de todos los ciclos un concierto de autores chilenos, que merece ser destacado como una iniciativa, cuya frecuencia debía aparecer normal en el Conservatorio.

Dentro de la idea fija de encontrar malo todo lo que se hace en Chile, la música ha sido una de las manifestaciones más afectadas: se le admite, en general, como un mal necesario, y siempre cualquier simpleza firmada por un nombre ilustre o por un extranjero, ha interesado más que una buena obra nacional, y las hay ya que pueden presentarse frente a frente de mucha música romántica y contemporánea, con la cual nuestra cultura no gana absolutamente nada. Es por esto que celebramos el esfuerzo de estos alumnos que no se consideran rebajados por dedicar horas a trabajar piezas de compositores chilenos.

El concierto, por la misma razón de su novedad, tenía un poco el carácter de muestrario y por lo mismo hubo que dar cabida a alumnos que no favorecieron la iniciativa. Al lado de ejecuciones muy buenas como las de Lily Verdugo («Miniaturas griegas», de Allende), Olga Povedo («Escenas infantiles», de Amengual) e Ida Vivado de Graf (Balada, de Bisquertt y «Grotesca», de Santa Cruz) no resultaron favorecidos Leng, ni Negrete, ni An der Fuhren, cuyo Scherzo para dos pianos resultó incomprensible.

De todas maneras, lo repetimos, merece una sincera felicitación la iniciativa de esta profesora y ojalá veamos en fecha próxima que se hace un sistema el dar a conocer en Chile la obra completa de nuestros compositores, única forma en que la producción se estimule y que los pianistas, que ya están saliendo y muy buenos, se diferencien de los concertistas de comercio que ya tienen averiguada la taquilla de cada obra de Beethoven o de Chopin.

Como una muestra muy ilustre del Conservatorio se destacó también, en este fin de año, la labor de un grupo de alumnos de Alberto Spikin que ofrecieron, lo que podría parecer algo espectacular, pero que fué muy legítimo, seis conciertos completos, actuando cada uno como solista en programas severamente elegidos.

Como en los exámenes finales los programas contenían el marco general de un concierto de piano. Spikin hacía oír como artistas fogueados al grupo mejor de alumnos y hay que reconocerlo, salieron airosos de esta prueba.

El éxito de estas audiciones no fué menor que el de las Sonatas de Beethoven y desde el punto de vista artístico y técnico constituyó sin lugar a dudas, una demostración superior de la enseñanza del Conservatorio. Arabella Plaza, Luis Landea, Olga Cifuentes, René Brenes, Germán Berner y el niño Oscar Gacitúa se hicieron admirar por una ejecución desde todo punto de vista notable, tanto en lo que dice su fisonomía técnica como a su comprensión musical. No es el caso aquí de entrar al detalle de cada programa, pero debemos señalar la seriedad llena de nobleza de Arabella Plaza, la notable ejecución de la Sonata en Sol menor de Schumann, por Olga Cifuentes, los Nocturnos de Chopin de Germán Berner y las ejecuciones llenas de refinamiento y de fogocidad que presentaron respectivamente Landea y Brenes y el programa íntegro del niño Gacitúa que es, sin duda, una promesa magnífica para el futuro.

Entre las demás presentaciones, ya de un carácter más escolar, que ofreció el Conservatorio, merecen citarse, en primer lugar, la audición de obras del curso de composición de Humberto Allende. De todo lo que se presentó, lo que tiene un valor más auténtico como música fueron las obras de Alfonso Letelier y de René Amengual, sin olvidar al chico Edgardo Sánchez, que revela precoces dotes de compositor. Además de este concierto recordamos la presentación del 22 de noviembre en que oímos algunos alumnos, como Tito Ledermann (Prof. Fischer) que es un violinista excelente comparable al pequeño D'Andurain (Profesor Mutschler), a María Godoy, pianista (Prof. Hügel) y unas excelentes interpretaciones de canto a cargo de la bien conocida contralto Marta Petit de Huneeus, que rinde sus pruebas bajo la dirección de Lila Cerda. Igualmente, de interés fué la presentación del 20 de noviembre en que el Director del Conservatorio hizo oír sus conjuntos instrumentales de niños y el conjunto coral, con un programa combinado de obras a voces solas.

Nada más interesante que poder hacer una reseña tan nutrida del Conservatorio y la hacemos con la plena conciencia de que ponemos de relieve esfuerzos dignos de ser estimulados. Muchos otros conciertos hubo que no merecen aquí una crónica especial por haberse desarrollado en un ambiente preferentemente escolar, sin que ello signifique que dejaron de tener valor como exteriorización del trabajo del año.—S.

Conciertos Hugo Fernández.—Dos veces se presentó al final de 1937 este joven pianista que viene, con justa razón, destacándose como uno de los valores más efectivos de nuestra música. Hugo Fernández tiene, como Herminia Raccagni, el mérito de ser quienes han iniciado una época en que se empieza a creerse que para ser un ejecutante dev uelo no es indispensable expatriarse por largos años, ni ir a tentar fortuna a Europa, en donde si tuvo éxito un Claudio Arrau que cayó en manos inmejorables, no la han tenido otros que no tuvieron la suerte de encontrar oportunamente al maestro que les convenía.

Hugo Fernández halló en Alberto Spikin no sólo su director técnico, sino su animador espiritual y así ha podido formarse un músico y la vez un pianista de condiciones excepcionales, de bellos sonidos, de fuerza bien moldeada y de un mecanismo que a ratos parece increíble.

Sin que nos detengamos en cada programa (de los que echamos de menos la música chilena), debemos decir que su interpretación de la Sonata de Listz fué de un interés constructivo extraordinario: nada quedó sin amarras en esta obra difícil de estructurar, sus transiciones de exaltación y de paz fueron logradas por medios eminentemente musicales. Igualmente las obras de Ravel, los Scherzos de Chopin, y algunas obras de Prokofiew nos revelaron un pianista que nada tiene que envidiar a los mejores ejecutantes que nos han visitado.—S.

Concierto de piano de alumnos del profesor Spikin.— Con el simpático nombre de audición de «Los sietes pianistas» se presentaron en el Teatro Central y luego después en el Municipal de Viña del Mar, el grupo de alumnos aventajados del pro-

fesor Spikin, a los que se agregó su predecesor en el campo artístico Hugo Fernández. Como un homenaje a su maestro estos jóvenes artistas ejecutaron un extenso programa que fué anunciado al público bajo los auspicios de la Sociedad Amigos del Arte como un medio para contribuir a la erección del monumento que el escultor Lorenzo Domínguez, ha tallado a Juan Sebastián Bach.

Una concurrencia bien grande acogió con interés y admiración el trabajo de Arabella Plaza, René Brenes, Olga Cifuentes, Luis Landea, Germán Berner, Oscar Gacitúa y Hugo Fernández. Cada cual presentó lo que en su propio concierto había estado mejor y así pudimos escuchar una velada que tanto desde el punto artístico como técnico fué una revelación de temperamentos musicales auténticos y bien orientados.

Completó el programa la actuación brillante de Hugo Fernández que en forma tan simpática se incorporaba presentando el éxito logrado de una enseñanza que en sus demás compañeros se sentía ya homogénea y de perfiles bien definidos.

RADIO

La radio difusión de la Facultad de Bellas Artes trasmitió como de costumbre sus programas dominicales en conciertos populares de 2 a 5 P. M. para toda América, por Radio Ilustrado, Pacífico y Pilot onda corta.

Terminó en Radio Chilena los sábados su Ciclo de Conferencias Histórico Musicales llegando hasta la Edad Moderna; trasmisiónes que fueron ilustradas con grabaciones.

En Radio Pacífico, Ilustrado y Pilot se trasmitieron las 32 Sonatas de Beethoven ejecutadas por alumnos de Rosita Renard.

Conciertos que fueron oídos con gran entusiasmo y comentados en las provincias del Sur y en la República Argentina.

Tomaron parte:

Julia Searle, Inés Santander, Rebeca Chechilnitzky, Lucía Anguita, Flora Guerra, Marta Weinstein, Raquel Bravo, Concepción Lara, Adriana San Marín, María Estrella, Ana Silva, René Amengual, Arnaldo Zanzani y Aldo Guastavino.

Se cerraron las trasmisiones del año con el Concierto de Hugo Fernández, verdadero acontecimiento musical que fué retrasmitido por radios de Argentina, Perú, Bolivia, Valparaíso, Osorno y Concepción y desde Santiago tomado en cadena por Pacífico, Ilustrado y Pilot.

La Facultad de Bellas Artes terminó así sus actividades de radio hasta Marzo próximo. No podemos dejar de lamentar este receso que nos deja en un gran vacío musical, estábamos ya acostumbrados a los «Conciertos Dominicales».

Las conferencias históricas de los días Sábados sin querer fueron sembrando en el auditor un conocimiento cronológico y en algo un sentido analítico musical. La Facultad de Bellas Artes con su organización sistemática de programas dirigidas por Filomena Salas hace una labor cultural intensa al alcance de todo el que lo desee

Las radio-estaciones, que han facilitado tan desinteresadamente esta labor, pueden sentirse orgullosas de su actuación. Bien conocida nos es la Radio Chilena con su inteligente directora señora Anthes de Bombal radio que es el oasis de los radiómanos que buscan los buenos programas a toda hora.

Jorge Quinteros, Presidente de la Broadcasting de Chile ha sabido elevar el nivel de las trasmisiones «vivas» en forma digna de aplauso.

Radio Pacífico e Ilustrado cuya dirección artística le corresponde, se han distinguido durante el año por sus espléndidos conciertos— Hora del ejecutante, Hora del compositor, etc. Hora de los Amigos del Arte, Hora inglesa.

Interesaría al público tal vez ya preparado con tres años de conferencias históricas de la Facultad de Bellas Artes que esta iniciara en el curso de este año, conferencias musicales y plásticas ilustradas, que pudiesen ser oídas en provincia y América por onda corta, serían ellas también un exponente de nuestra cultura y la mejor propaganda artística radiofónica del país.

La Facultad de Bellas Artes trasmitió este año conciertos noticiarios y conferencias que ocuparon en 10 meses, 28 horas mensuales o sean 280 horas al año, de radio de onda corta y larga.

Después de ver la labor realizada en Uruguay por la Ossodre nos parece todo esto insignificante, mas tómese en cuenta que en Chile solo contamos con la buena voluntad de las radios particulares e iniciativas sin presupuesto económico que les permitan lanzar al aire mayor número de horas de difusión artística chilena, con grandes conciertos, conjuntos de cámara y cenferencias, plan que la Difusión Artística de la Facultad de Bellas Artes está acariciando desde hace tres años.

——

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Premios.— El año que acaba de terminar marca para esta institución el cumplimiento de un programa extenso de actividades, que abarcan aspectos muy diversos en conformidad a los propósitos que la Sociedad persigue. Primeramente, debido al crecimiento de la iniciativa que en esta entidad se ha llamado «fondo de estímulo y ayuda al artista», iniciativa que la I. Municipalidad contribuyó a fortalecer con una subvención, ha podido extenderse el estímulo al esfuerzo artístico no sólo con la ayuda personal, sino muy especialmente a la concesión de premios, previa la apertura de concursos. Entre los alumnos del Conservatorio fueron premiados en el Concurso de Composición Musical, René Amengual con el primer premio y Pedro Núñez con el segundo. Julia Searle y René Amengual obtuvieron el premio instituído para la mejor ejecución entre las sonatas de Beethoven que presentaron los alumnos de Rosita Renard. El premio al mejor exponente que envíe por primera vez obras al Salón Oficial fué concedido a Graciela Fuenzalida y a Luis Nangari. En la Exposición de Niños Pintores, organizada por Laura Rodig, obtuvieron los premios Juan Brieba, Alicia Valencia y Carlos Espech.

Los concursos abiertos para ballet, para coros infantiles y para premiar la mejor ejecución pianística de obras chilenas, han quedado, a pedido de los concursantes, prorrogados hasta el mes de junio próximo.

Cursos.— Funcionaron en este año dos interesantísimos cursos sobre literatura y sobre historia cultural que dictaron, respectivamente, Luis Alberto Sánchez y Mariano Picón-Salas, ante un grupo muy numeroso de inscritos.

Radio.— Una de las iniciativas más interesantes ha sido la organización de transmisiones que la Sociedad Amigos del Arte ha encargado a diferentes artistas; en ellas hemos podido apreciar la buena música fuera de la grabación, que es el medio habitual reservado entre nosotros para las horas serias de radio. Se rompe con esto cierta prevención que los ejecutantes tienen entre nosotros contra el micrófono, rodeándolos, naturalmente, del decoro a que su labor tiene derecho.

El éxito de estas transmisiones se ha debido a que la Sociedad logró interesar a una persona culta, como es Jorge Quintero, presidente de la Broadcasting de Chile, que ha puesto al servicio de una iniciativa tan interesante, el estudio de la Radio Pacífico, conectado con la estación del «Diario Ilustrado» y con otras difusoras de onda corta. Junto a él ha actuado, y con una inteligencia y un criterio de artista, el joven estudiante del Conservatorio Juan A. Orrego, a cuyo cargo estuvieron no sólo la gestión inmediata de los conciertos, sino muy especialmente los comentarios críticos, noticiarios de arte y explicaciones históricas intercaladas en las transmisiones. Vaya nuestra felicitación a ambos.

Tomaron parte en la radiodifusión de la Sociedad: Luis Clavero (flauta) con la pianista Julia Mires, Marcelo Montecinos (violín) y un nutrido grupo de alumnos aventajados del Conservatorio, al cual prestaron su colaboración ex alumnos y profesores en forma que ha podido conocerse más allá del Salón de Conciertos la obra de difusión de nuestro primer establecimiento de educación musical. Entre estos jóvenes pianistas están: Flora Guerra, Ana Lorca, Julia Searle, Inés Santander, Rebeca Chechilnitzky, Marta Weinsten, Aldo Guastavino, René Amengual, Ida Vivado de Graf, Elvira Savi, Juan Zuloaga, Luis Landea, Germán Berner, René Brenes, Olga Cifuentes, Oscar Gacitúa, Arabella Plaza, Judith Aldunate, Herminia Raccagni y Hugo Fernández. Con ejecuciones de canto tomaron parte Lila Cerda, Marta Petit, Telma Heisinger, Inés Tapia, Jorge Katz y el cuarteto polifónico que dirige Alfonso Letelier. La radio de los Amigos del Arte presentó también como transmisión auspiciada por ella la ejecución del Mesías de Handel y un concierto coral del Seminario, a que se hace referencia en otra sección de esta Revista.

Reuniones y conferencias.— La antigua casa de «La Posada» se vió en el año pasado animada por agradables reuniones, en que la Sociedad recibió a Arturo Rubinstein, al pianista Reizentein, al violinista Román Toltenberg, a la gran actriz Margarita Xirgú, al poeta Marquina, al pianista chileno Armando Moraga y a diversos literatos y músicos nacionales que estrenaron obras, entre otros Magdalena Petit, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, etc. Además de estas reuniones la Sociedad organizó

durante el año un ciclo de conferencias, en que tomaron parte personalidades de gran interés, Alfonso Bulnes, que disertó sobre el Giotto; Norberto Pinilla, «La lírica de García Lorca»; José Gabriel Navarro, «Escatología musulmana de la Divina Comedia; Estevan Ivovich, «El enigma ruso»; Dr. Ramón Clarés, «Concurrencia de los sentidos en la génesis de la ilusión y del sentimiento de belleza»; Dr. H. Orrego, «Incursionando por la historia de la medicina; Mariano Picón-Salas, «Meditaciones sobre Italia, Francia y Alemania (3 conferencias).

La Sociedad auspició, además, diferentes actos públicos, como el concierto-homenaje a Alberto Spikin, exposiciones en la Sala Horizon y la simpática iniciativa de Laura Rodig de organizar un concurso público de niños pintores.

Es ésta, en suma, una importante realidad que viene a sumarse a los esfuerzos culturales chilenos; la Sociedad Amigos del Arte merece por el trabajo del año una felicitación calurosa.—L.

SZYMANOWSKY, ROUSSEL, RAVEL

El año que acaba de terminar ha sido sin lugar a duda fatal para los compositores; han visto clarear sus filas en muchos nombres gloriosos. Lazar Saminsky, Pierre Octave Ferroud, Gabriel Pierné, Philipp Lazar, Albert Roussel, Karol Szymanowsky, Maurice Ravel han teñido de sombra la vida musical de los países europeos y marcan como el término de una generación de compositores que venían manteniendo la tradición de grandes figuras desde antes de la Guerra Fuera del compositor Ferroud muerto trágicamente en un accidente de automóvil y cuya desaparición ha tronchado en la música contemporánea francesa uno de los jóvenes valores de mayor potencia, el resto de los desaparecidos, a los cuales habría que agregar la venerable figura del organista y compositor Louis Vierne, son casi todos ellos hombres en plena posesión de sus facultades, creadores que año a año daban al mundo musical primicias que fueron médula de muchos grandes festivales internacionales.

En la lista necrológica que acabamos de hacer, los aficionados a la música conocen entre nosotros las figuras de Lazar, y de Szymanowsky sólo por una que otra ejecución. De este último, que es sin duda, el músico más grande que ha producido Polonia desde los tiempos de Chopin, hemos escuchado en Chile algunas composiciones de música de cámara, pero no en número suficiente para que nuestros medios artísticos midan la gran pérdida que envuelve la desaparición del autor de muchas obras sinfónicas y del jefe de una tendencia nacionalista polaca llena de refinamiento.

De fama incomparablemente mayor han gozado entre nosotros Albert Roussel y Maurice Ravel, quien sabe si las dos más grandes figuras desaparecidas recientemente y los ejes de la música francesa en la generación que continuó a Debussy. Albert Roussel, que nos ha dejado mientras el Gobierno de su patria le había encargado la dirección general de las festividades musicales de la Exposición Internacional, es uno de los más grandes compositores franceses: describió en sus obras una trayectoria personalísima, desde los tiempos en que escribía «El festín de la araña», hasta el lenguaje vigoroso y lleno de fuego de la «Tercera Sinfonía» estrenada no hace muchos años, de la «Suite en Fa y de la ópera «Padmavati». Roussel fué un enamorado del Oriente a donde había llegado en sus tiempos de marino y supo amalgamar una vez más a las conquistas de la música contemporánea, los ecos milenarios del gamelán. La muerte de este gran maestro pone un acento de dolor no menos angustioso que el desaparecimiento del autor de «Daphnis et Chloé».

Aun cuando Maurice Ravel llevaba desde hace algún tiempo la vida angustiada de un enfermo, todos esperábamos, que como Handel, saliera un día de sus dolencias y nos maravillara una vez más con otra obra análoga al Concierto para piano y orquesta; por desgracia la vida de Ravel se ha tronchado para siempre y con él se cierra el ciclo más auténtico del arte francés que ha predominado en la música internacional contemporánea.

Para la gente no muy entendida, Ravel ha sido poco diferenciado de Debussy y aun en un tiempo solían confundirlo con él. Sin embargo, nada hay más diverso que el ángulo en que se colocaron estos dos maestros cuya afinidad a primera vista pudo parecer mayor en el acercamiento que se estable-

ce entre ellos dentro de su apartamiento de la armonía tradicional. Si para Debussy la música fué colorido y en el fondo una expresión de romanticismo transfigurado, para Ravel predominó la línea clásica, la construcción y esa ordenación de proporciones admirables que nos cautiva desde los tiempos de su cuarteto.

En las últimas obras de Ravel, se hizo presente el elemento rítmico emparentado con el jazz y nunca cesó la curiosidad inagotable de este hombre por los timbres, a los cuales elevó el monumento más auténtico en el Bolero, acaso la única obra que se conoce planeada desde un punto de vista absolutamente colorista.

La desaparición de Ravel significa para nuestra música contemporánea la muerte de uno de los genios más vigorosos, el final de una época cuyo cetro recogen hoy día en Francia, Honegger, Milhaud, Francaix, Messiaen y muchos otros jóvenes que son ya realidad prometedora.

S.

AUDICIONES CORALES

Dentro de la música que oímos corrientemente en Chile es una verdadera curiosidad llegar a escuchar ejecuciones corales; se diría que desde los tiempos heróicos de la Sociedad Bach y de las grandes ejecuciones que ha presentado el Conservatorio sólo ha recogido nuestro medio la visión de una flor exótica, un espíritu de museo. Merece pues reunirse en un solo comentario la actividad de algunas presentaciones corales que escuchamos a fines del año que terminó.

El conjunto del Seminario actuó en diversas oportunidades ejecutando algunos trozos de música polifónica del Renacimiento, el Orfeo Catalá se presentó en público en dos oportunidades, en el templo de la iglesia Unión Church se ejecutó el Mesías de Handel y un Coro de antiguos elementos de la Sociedad Bach actuaron en un concierto de obras religiosas de música polifónica. Cuatro oportunidades son estas en que hemos escuchado buen repertorio, buen coro, o ambas cosas a la vez.

Llama la atención desde luego, y no es raro, que dos de estas iniciativas sean de colonias extranjeras y las dos restantes de una actividad que no es precisamente nacional como es el deseo de hacer de la música religiosa algo decente.

El Orfeo Catalá bajo la dirección del joven maestro Fabregat ha hecho sin duda progresos notables: tiene homogeneidad, matiza con corrección y consigue efectos sumamente felices. Desgraciadamente este conjunto no tiene una finalidad especialmente musical y su carácter de institución regionalista y su ambiente popular hacen que deseáramos escucharlo al servicio de Palestrina o de Bach. Ojalá al lado de las sardanas y de los arreglos de Pérez Freire se dedique a estudiar algunos programas serios que, desde luego, les resultarán fáciles.

El coro de la colonia inglesa y norte-americana (integrado por aficionados incurables de la música coral, pertenecientes a todos los países), hizo una ejecución sumamente agradable de «El Mesías» de Handel bajo la dirección del secretario de la Embajada Inglesa Mr. Joseph Robinson. Esta presentación haendeliana que el Embajador Bentinck auspició de todo corazón como un ferviente propagador de la música religiosa, ha sido un ejemplo para nuestro medio. Se cantó el Mesías con sencillez, se oyó antes que nada el texto de Handel y sin que pueda decirse que en la ejecución haya habido ningún factor notable estaba allí lo principal de una obra como esta: el espíritu. Mr. Robinson supo animarlo con acento verdaderamente musical.

Las ejecuciones de música polifónica religiosa que tuvieron a su cargo por un lado el coro del Seminario dirigido por el Pbro. don Fernando Larraín y los elementos de la Sociedad Bach bajo la dirección de don Domingo Santa Cruz, representan como hemos dicho antes, el deseo de oír buena música en las iglesias, exteriorizado tanto de parte del clero joven como de los aficionados a la música. Si hay un lugar de desolación artística son las iglesias católicas: en ellas se toleran so pretexto de «órdenes de Roma» las manifestaciones más vergonzosas del mal gusto y de la chabacanería. Continúan haciendo furor los tenores con sus capillas improvisadas, sus valses disfrazados y sus transformaciones de trozos de ópera en inexplicables Ave Marías.

¿Obtendrán éxito estas tentativas generosas en el ambiente obtuso que rige los destinos artísticos de nuestra iglesia? Es dudoso. El Seminario seguirá su labor porque tiene un colegio de donde puede sacar sopranos, pero los pacientes de la música de las iglesias que

tienen que recurrir a la voz de mujer (la voz que los legisladores eclesiásticos debieron aprender a respetar desde que tuvieron madre) se verán excluídos de cantar Palestrina, por que parece que diferentes intereses creados han logrado convencer a la Curia chilena que es escandaloso y objeto de perdición el que hombres y mujeres entonen juntos la música del Renacimiento; aun cuando estén unidos en los propósitos más espirituales. Es cierto que cada uno no comprende en los demás sino los sentimientos que sería capaz de abrigar. Este comentario de sabor amargo lo hacemos porque hemos sabido que una nueva presentación coral fué suspendida por inconvenientes eclesiásticos, protestas de gentes de espíritu poco limpio que no pueden representar el espíritu de una confesión religiosa respetable.

Las ejecuciones del Seminario (misas de Tomás Luis de Victoria y diversas obras de la escuela de Palestrina) y las del conjunto de elementos de la Sociedad Bach fueron un refresco en medio de la mediocridad del ambiente. Esperamos que haya algunas voces cultas que tengan influencia para saber distinguir con criterio dónde está el mal, si en las misas en que cantan actores de biógrafo como José Mojica o en el Coro de la Sociedad Bach.—S.

——

CRONICA MUSICAL DEL EXTRANJERO

AUSTRIA

Los festivales de Salzburg.—Al igual que todos los años, ha reunido la ciudad Mozartiana al público cosmopolita que viaja a empaparse en las ejecuciones ejemplares que se desarrollan en el terreno mismo que las vió nacer. Como directores de orquesta estuvieron Messner, Paumgartner, Bruno Walter y Toscanini. Del divino Mozart se oyó la «Misa de la Coronación», las seis serenatas y las ejecuciones tradicionales de las óperas más conocidas. Asociado al nombre de Mozart se rindió homenaje a Brahms, cuyo «Requiem Alemán» fué ejecutado en la Catedral y cuyas sinfonías fueron presentadas por Toscanini. El «Fidelio» de Beethoven, la «Tercera Sinfonía» de Bruckner y otras obras de Weber y de Dohnanyi completaron el ambiente de los conciertos.

ITALIA

Quinto festival de música contemporánea de Venecia.—Bajo la dirección de Alfredo Casella y de Corti se realizó una serie de seis conciertos organizados por la «Biennale» de Venecia, cuyo espíritu amplio es sin lugar a duda un ejemplo para otros estados «totalitarios», que ligan las manifestaciones artísticas a los postulados políticos. La lectura de las crónicas venidas de Europa dejan la impresión que las autoridades fascistas han sabido distinguir ante todo el talento, y han invitado a una serie de compositores cuyas ideologías privadas pueden no ser cómodas, pero cuyas obras representan un valor menos perecedero que las declaraciones de principios gubernativos.

Haremos una pequeña revisión para nuestros aficionados de los principales estrenos y de sus resultados. *Béla Bartok* presentó una obra que marca su completa liberación «del yugo realista y pintoresco» con el título de «*Música para instrumentos de cuerda, celesta y batería*», música de fervor íntimo y de sonoridad encantadora. *Luigi Dallapicoola*, uno de los jóvenes italianos asimilables a la escuela de Schoenberg, ejecutó «*Tres laudi*» para voz y orquesta de cámara, llenos de serenidad y de frescura «probablemente la música más ferviente que hayamos encontrado en la producción religiosa de estos últimos años».

Malipiero y *Pizzetti* presentaron dos versiones de gran contraste sobre el texto del De Profundis, el primero tratando el salmo como una gran canción solista y el segundo realizándolo por medio de la polifonía vocal. *Igor Strawinsky*, desconcertando a los que esperan cada año una nueva actitud estética del compositor hizo oír su ballet «*Jeu de Cartes*» obra sin complicaciones, escrita en la vena de Pulcinella, ágil y de frescura rítmica. *Igor Markevitch* presentó «*Le Vol d'Icare*», *Darius Milhaud* su *Suite Provenzal* llena de ecos populares, *Arnold Schoenberg* figuró en los programas con una *Suite* para siete instrumentos que no refleja precisamente la actitud presente del compositor. Schoenberg, según las noticias que nos llegan de Norte América en donde reside, estrenó hace poco una Suite para orquesta de cuerdas escrita dentro del diatonismo más absoluto.

Los autores italianos jóvenes, mejor dicho los autores que no forman precisamente el grupo de

astros más conocidos, tuvieron una actuación muy destacada: *Giannandrea Gavazzeni* presentó «*Cantos de obreros lombardos*»; *Gino Gorini*, *Virgilio Mortari*, *Mario Castelnovo-Tedesco*, hizo ejecutar un «*Concertino*» para arpa y siete instrumentos que constrastó con un concierto para piano y orquesta de *Vittorio Rieti*. Del joven compositor *Giovanni Salviucci* recién fallecido, se presentó una *Serenata* para nueve instrumentos. Como un homenaje a los grandes maestros antiguos de la ciudad ducal se insertó un «intermezzo» compuesto de obras de Claudio Monteverdi, de Andrea y Giovanni Gabrieli.

FRANCIA

La semana musical alemana.—Como un número brillante de la Exposición Internacional, se realizó en París una semana de obras alemanas que comprendió la ejecución de grandes partituras de Wagner trasladadas desde Bayreuth en la forma más auténtica y de ejecuciones corales de obras de Bruckner y de Beethoven a cargo de los mejores conjuntos, como la Sociedad de canto de Colonia y el famoso coro de Bruno Kittel. La dirección orquestal estaba a cargo de Furtwaengler, lo que es suficiente, unido al elenco más ilustre de cantantes, para asegurar la brillante actuación de una temporada.

Por razones que los críticos franceses atribuyen a que probablemente, la ideología política hitlerista considera que el arte musical de hoy no es precisamente, «un producto de exportación que el extranjero pueda escuchar en el estado particular de entusiasmo y de docilidad que le da su razón de ser», se excluyó sistemáticamente dar a conocer la producción alemana de estos días y así ninguno de los nombres que se celebran al otro lado del Rhin pudo ser apreciado en París. En cambio la crítica no tiene palabras para ponderar la perfección de las ejecuciones tanto teatrales como orquestales y de obras para coros, la unidad asombrosa de los conjuntos, la perfección de la amalgama sonora. La semana de música alemana parece haber constituído en las festividades previas a la clausura de la exposición el momento más brillante.

Dos conciertos de música argentina.—El director de orquesta Andrés Gaos hizo oír en París dos programas completos de obras sinfónicas que han sido acogidas con gran simpatía por la crítica. Figuraban partituras de Alberto Williams, de López Buchardo, de Andrés Gaos, de Piaggio Boero, Massa, Drangosch y otros compositores pertenecientes casi todos a las tendencias oficiales de Buenos Aires.

SUIZA

El estreno de «Lulú» de Alban Berg.—A fines de 1935 falleció inesperadamente el gran compositor austríaco Alban Berg, según la crítica, el más sólido exponente de las posibilidades máximas del atonalismo de la Europa Central. Después de su ópera Wozzeck, Berg había quedado consagrado como el autor que con posterioridad de Tristan y a Pelleas, realizara una creación dramática de fisonomía más definitiva y que revolucionara de un modo más radical la vieja estética del teatro dramático. Wozzeck ganó rápidamente el sufragio de la crítica y fuera de los países germánicos, fué estrenado hace pocos años en Bruselas con un éxito enteramente inesperado para una ópera en desacuerdo con el gusto de la masa, y sólo realizable después de más de un centenar de ensayos hechos con cantantes de élite.

Ha tocado ahora el turno a «Lulú», obra que Alban Berg dejó inconclusa y que sólo se conocía por fragmentos, un arreglo en forma de Suite Sinfónica. La trama de Lulú es la síntesis dramática escrita por el propio compositor, de dos tragedias de Frank Wedekind: una mujer inquietante, Lulú, engarza a su vida aventurera la de muchos hombres que mueren en diversas formas, hasta que ella misma va a terminar bajo el cuchillo en los bajos fondos de Londres. Trama llena de sombras, plagada de crímenes y de traiciones, con alternativas de amor y cálculo, de espíritu y de sensualidad, que se prestaba para la expresión torturada del autor del trágico Wozzeck. Alban Berg alcanzó a terminar los dos primeros actos, el tercero quedó en estado de proyecto menos la escena del cuadro final, lo que permitió armar la obra substituyendo los trozos que faltan por una ejecución de la Suite Sinfónica, cuyas variaciones están destinadas a sugerir las diversas transformaciones de la heroína.

Veamos en un extracto lo que la crítica ha sintetizado en Lulú. «En Wozzeck la forma misma de

la música, forma determinada por cada cuadro, da su carácter general a la obra. Lulú está más completamente bajo la dependencia del canto. La ley de esta ópera será musical porque la música se convierte en una representación lógica en sí misma de la fuerza y de la generalidad de los sentimientos evocados, apartando su carácter musical de las formas reales de la vida». «Berg divide los cuadros de Lulú en trozos separados: canzonetta, lied, estrofas, himno, gavotte, obstinato, duo, septeto etc.»

Todo el interés de esta obra se concentra en la música, que guarda una esencia eminentemente melódica. Cada personaje está caracterizado por una atmósfera sonora especial creada ya sea por la orquestación o por el empleo de una forma determinada: «La forma *sonata* está reservada al Dr. Schoen, la del *rondo*, a su hijo Alwa, el atleta Rodrigo tiene solos de piano, el viejo Schigolch, la música de cámara».

Las observaciones que se hacen sobre el estilo, más claro en general que el de Wozzeck, sin renunciar a ninguna de las adquisiciones de la música, la orquesta llevada en forma refinadísima, la armonía «no entregada tan estrictamente al sistema de los doce sonidos» hace posible que se concluya afirmando que «Lulú es una obra única que, al lado de Wozzeck, ocupará un lugar importante en la Historia de la Música. Son las dos partituras más originales, más coherentes, las más musicales que se hayan escrito en la Europa Central después de Wagner y de Strauss».

Hypatia de Roffredo Caetani.—En Basilea, bajo la dirección de Gottfried Becker, se estrenó en Diciembre el drama musical «Hypatia» cuyo texto y música se deben al notable compositor italiano Roffredo Caetani, Príncipe de Bassano, uno de los compositores que sostienen la escuela de Sgambati, la que luchó denodadamente por la vuelta de Italia a su gran tradición instrumental. «Lirismo y dramatismo se alternan. Admirable instrumentador, Caetani, se revela maestro del color». La crítica celebra este acontecimiento como uno de los estrenos importantes del año, alaba calurosamente tanto el texto literario como la potencia dramática con que el autor ha sabido interpretarlo.

URUGUAY

El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (*Sodre*).—El año que termina ha presentado para esta importante sección de cultura de la República Oriental un conjunto de realidades de las que pueden con razón estar orgullosos sus directores. La Memoria Anual del Servicio, que nos llega al compaginar este número, merece ser extractada y difundida para ejemplo de lo que puede un trabajo bien dirigido en aspecto de tan rara consideración, como es la radio, para la generalidad de los americanos. Como podrá verse en los datos que consignaremos, es la entidad uruguaya, no solo la que marcha a la cabeza de todas las instituciones similares de América, sino la realización de un vasto plan cultural que no omite aspectos y que por fin valoriza en lo que merece un elemento de tan fantástico poder Aunque nos obstinemos en la ceguera criolla de creer que la radio es el aparato gritón que anuncia calcetines en medio de tangos cosidos con fugas de Bach, no hay en la actualidad medio de más penetración en el alma de nuestros pueblos; los gobiernos no lo entienden, creen que hacen más los aeroplanos de guerra que las grandes antenas para la paz internacional y para la sociedad, pero se equivocan y lo saben los países como la democrática Inglaterra que ha fundado la más admirable red de cultura con su BBC. que liga minuto a minuto el Imperio, hasta sus más lejanos lugares, para que oiga hasta el tic tac del reloj de la Torre de Londres. Hoy por hoy el *Sodre* uruguayo es al lado del BBC una entidad que honra a toda América.

Veamos algunos datos que hablan por sí mismos. En el año 1937 el *Sodre* realizó 2,534 transmisiones por las Estaciones CX6 y CXA4 con un total de 3,370 horas y 24 minutos o sea un promedio mensual de 280 horas 12 minutos. Poco más de nueve horas diarias de radio bien dirigida en un país; es bastante. De este portentoso esfuerzo hay un 65,70% a cargo de la Discoteca, que llegó a 10,389 discos; 6,9% informativo; 6,73% conciertos; 4.66% conferencias; 4,31% deportes; 4% varios; 3,90% pedagogía; 3% espectáculos líricos y pequeños porcentajes dedicados a obras teatrales y otra actividades.

Si se suman en esta enorme labor las horas dedicadas a la mú-

sica en sus diferentes aspectos tenemos la cantidad de 2.550 horas 19, esto es un porcentaje imponente.

Los servicios técnicos, montados con arreglo a las últimas novedades cuentan no sólo con los equipos fijos en tres estudios, sino con la posibilidad de instalarlos rápidamente en cualquier parte, con equipo para grabaciones, para retransmisión, laboratorios de experimentación, cinematografía, etc. La labor realizada por cada una de estas reparticiones llena muchas páginas de gran interés.

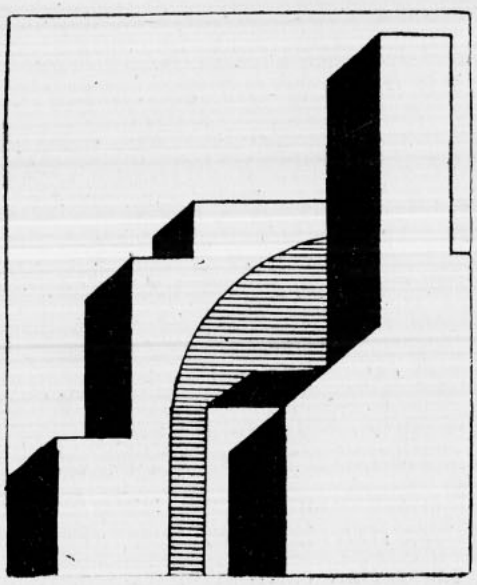
En las listas de transmisiones vemos ocupando las horas con 15 conciertos sinfónicos (Orquesta del *Sodre* y del Teatro Colón bajo la dirección de Lamberto Baldi y Jaime Pahissa respectivamente) 6 Sinfónico-corales (Directores Baldi y Erich Kleiber); 47 conciertos de la Banda de Montevideo; 199 conciertos de música de cámara. En estos hay toda suerte de conjuntos y de solistas no sólo de piano y cuerdas sino de todos los instrumentos; en ellos actúan una serie de conjuntos estables que honran el Uruguay y que evidencian muchos ejecutantes nacionales.

Por lo que respecta al teatro musical, aparte de las transmisiones originales del *Sodre* las estaciones han transmitido todos los espectáculos interesantes del Colón de Buenos Aires (Cyrano de Bergerac de Alfano, Haensel y Gretel de Humperdinck, El Gallo de Oro de Korsakoff, Orfeo de Monteverdi, María Egipcíaca y Lucrecia de Respighi, Falstaff de Verdi, Fidelio de Beethoven, Ifigenia en Táurida de Gluck, los Maestros Cantores de Wagner etc.)

Completan la labor del *Sodre* transmisiones pedagógicas (320), actos culturales diversos, información, recitales poéticos, homenajes y actos oficiales y una enorme serie de conferencias sobre todas las materias científicas, literarias, artísticas, prácticas, de educación social etc. y numersoas cátedras sobre toda suerte de temas.

Para terminar, la Memoria que comentamos consigna una imponente lista de las obras ejecutadas por la Orquesta Sinfónica del Servicio (*Ossodre*) en sus 34 actuaciones, los conciertos de cámara, la obra de difusión popular. Termina con el estado financiero cuyo costo ha sido de 411.164,09 pesos uruguayos o sea más de cinco millones de pesos chilenos. Así se mantiene y progresa la cultura.

El Boletín Latino-Americano de Música (*III Tomo*).—Como una primicia que tal vez aun no deberíamos comentar hasta no tener en su completo estado, nos ha llegado el tomo III de esta publicación que anima el incansable luchador Francisco Curt Lange. Esta nueva edición honra en forma elogiosa el arte chileno del cual se ocupa extensamente. Ya habíamos hecho notar en otra ocasión algún retraso en ocuparse de lo que tenemos, que visto con perspectiva es mucho más interesante y valioso que lo que estamos habituados a considerarlo. Curt Lange nos hace un homenaje que pasa seguramente más allá de lo que él con su gran cariño por Chile hubiera debido ver, nos aprecia aun en lo que significan nuestras posibilidades, limitadas eternamente por la insuficiencia de los medios.



El tomo viene dedicado al Rector de la Universidad don Juvenal Hernández que ha hecho mucho más de lo que se cree por el arte y al Decano de la Facultad de Bellas Artes don Domingo Santa Cruz.

En el próximo número de esta Revista nos ocuparemos in extenso de esta simpática y honrosísima edición por la que, desde luego, tributamos al apreciado Curt Lange nuestros más sinceros agradecimientos. Es reconfortable para una lucha por lo general ingrata, ver que desde otros países nos estimulan y nos alientan en nombre de un valor que no estamos inclinados a reconocer en nuestras cosas. Se completa el tomo III con un suplemento musical muy interesante.

REVISTA DE REVISTAS RECIBIDAS EN CANJE DURANTE EL AÑO

FRANCIA: *La Revue Musicale.*—«Número dedicado a Alberto Roussel» (último número).
Arts et Metiers Graphiques.
Mouseion.—«Supplement mensual, office international des Musees».
L'Art Musical.—«Quincenario de música, cine, teatro.»
Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art.
Bulletin periodique Cooperation intelectuelle.
Tritune.—Artes y letras.
Le monde musical.
ESPAÑA: *Federación Español de trabajador de la enseñanza U. G. T.*—I. T. E.—«Boletín de información.—(Valencia).
BELGICA: *Tribune 1937.*—«Revista literaria y de letras».—(Bruscelles).
Anthologie.—«Literatura».—(Lieja).
INGLATERRA: *The Chesterian.*
The Studio (revista de artes plásticas).
Music and Letters.
ALEMANIA: *Neues Musikblatt.*
Freude und Arbeit.—«Organo central de propaganda internacional».
ITALIA: *Bollettino D'Arte.*—«Ministero della educazione nazionale».
R. Convitto Nazionale Vittorio Emanuele II.—(Roma).
La mostra del Tintoretto a Venecia.—Palazzopesaro.
Emporium.—«Revista mensile ilustrata D'arte e di cultura».
Música D'Oggi.—«Rassegne di vita e di coltura musicale-publicaz. mensile».
La vie D'Italia.—«Revista mensile del touring Club italiano».

AMERICA

ESTADOS UNIDOS: *Boletín de la Unión Panamericana.*—«La radio difusión en onda corta en la América Latina por Philip L. Barbour.—«Los cursos de Verano de Santiago de Chile».—«Número de Febrero Investigaciones arqueológicas».—(Washington) (último número).
Correo de la Oficina de Cooperación Intelectual.—«Georg Gershwin, compositor norteamericano», (Washington) (último número).
Revista Hispánica moderna.—«Boletín del Instituto de las Españas Columbia University», (New York).
The Musical Quarterly.
Bulletin of the Art Institute of Chicago.
Musical Leader, (Chicago).
MEXICO: *Universidad Mensual de Cultura popular.*
El maestro rural.—D. A. P. P.—«La práctica del dibujo en la escuela rural», Angelina Beloff (último número).
Letras de Méjico.—«Gaceta literaria y artística».—«Las danzas típicas de Guerrero», por Herrera Frimont.—«Francisco Morales van den Eyndey», por José Miguel Quintana (último número).
David Alfaro Siqueiros, por Agustín Velázquez Chávez.

CENTRO AMERICA

HABANA-CUBA: *Cuadernos de Cultura.*—«Publicación de la Secretaría de Educación».
Cúspide.—«Publicación mensual, Mercedita», (La Habana).
Revista Cubana.—«Publicación de la Secretaría de Educación». (Cuba).—«El teatro literario en Norte América», por José Antonio Ramos (último número).
Grafos.—«Arte literatura, social modas—«Luis Ortiz Monasterio, escultor».—«La virgen madre a través del arte» (último núm.).
Boletín Oficial de la Secretaría de Estado.—1937.
Universidad de La Habana.—«Más allá de la moral de Kant», Samuel Ramos. (último número)
Ideas.—«Revista mensual», (La Habana.)
Repertorio Americano.—«Semanario de Cultura Hispánica», (San José de Costa Rica).
Ariel.—«Quincenario antológico de Letras, Artes, Ciencias y Misceláneas». Director Froylán Turcios, (San Jose de Costa Rica).
Revista de Educación.—«Publicación mensual de la cultura general y de los intereses profesionales del magisterio», (Guatemala).

La tradición.—«Organo de difusión», (Medellín).
Universidad de Panamá.—«Revista».
Orientación.—(Mensual) de economía.—San Juan de Puerto Rico.
Caribes.—«Magazine enciclopédico ilustrado».—«Ciudad de Trujillo Santo Domingo».—(Rep. Dominicana, Calle Superior N.° 1).
PANAMA: *Universidad de Panamá.*
BRASIL: *Vida Doméstica.*—«Magazine».
Ilustraçao Brasileira (Mensario) editada por Sociedad Anónima «O Malho» A Natividade a través dos estylos de Flexa Ribeiro (último número).
Revista de la Semana.—«Publicación de arte literatura y modas».
Bellas Artes.—«Organo oficial de la Sociedad Brasilera de Bellas Artes».—«Salao de Bellas Artes de Arara-quara».
Bellas Artes.—«Jornal dos artistas plásticos».—«La Escola de Bellas Artes de Pernambuco».
Revista Brasileira de música.
COLOMBIA: *Revista de las Indias del Ministerio de Educación.*—«Bogotá».
Cartagena de las Indias.—«Magazine», (Colombia).
Mejoras.—«Organo de la Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla».
Athenea.—«Organo oficial del atheneo de Colombia».
BOLIVIA: *Elogio de la crítica y otros ensayos de* Rigoberto Villarroel Claure, (La Paz).
PERU: *Boletín Bibliográfico*, publicado por la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos en Lima.
Revista Universitaria de la Universidad de San Marcos.
Revista de Economía y Finanzas.
El Arquitecto Peruano.—«Construcción y decoración interior».—Director Fernando Bacaunde Terry.
Revista de la Universidad Católica de Lima, (N.° 39).
Revista del instituto arqueológico del Cuzco.
Revista del Museo Nacional de Lima.
Boletín Bibliográfico.
Revista Universitaria.—Organo de la Universidad del Cuzco.
Revista del Archivo Nacional del Perú.
ARGENTINA: *Fábula.*—«Cuadernos de literatura y arte».—Director Marcos Fingerit, (La Plata).
Ser.—Difunde los principios de la educación, (Buenos Aires).
Sur N.° 38.—«Literario y artístico».—«La Sinfonía Argentina», de Juan José Castro.—«Exposiciones».
El Momento Musical.—«Revista mensual ilustrada».
Rosario Musical.—«Publicación mensual».
Ideas.—«Revista mensual de cultura».—San Luis-Rosario.
Hechos e ideas.—«Revista Radical».
Las razas.—«Algunos aspectos del problema».
Revista Pan.—Política.—Social.—Artística.
Mercurio Musical.—«Revista de la cámara del comercio musical argentino.»
Forma.—«Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos».
América Musical.—«Director Rodolfo Barbacci».
El Hogar.—«Ilustración semanal argentina para la mujer, la casa y el niño».
URUGUAY: *A. I. A. P. Por la defensa de la cultura.*—«Organo de la agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escultores».—Sección uruguaya».—«Discurso de Pablo Vaillard».—Conturier en el congreso internacional de escritores de París».
Círculo y cuadrado.—«Revista de la Asociación de arte constructivo», (Montevideo).
Boletines del Instituto de estudios superiores de Montevideo.
Boletín de criminalogía y ciencias afines.
Boletín Latino Americano, por Francisco Curt Lange.
Aliseris.—Monográfias.
Mástil.—Periódicos.
CHILE: *Revista Estudios.*—«Estudios Sociales, políticos y religiosos».
Revista Atenea.—«Revista mensual de Ciencias, Letras y Artes», publicada por la Universidad de Concepción.
Cultura Musical.—«Revista mensual de música».
Tierra.—«Revista social, política y literaria».

La Revista de Arte tendrá el mayor agrado en enviar sus publicaciones en canje a los editoriales, revistas y periódicos que lo soliciten.

REVISTA DE ARTE



Dibujo de un alumno de la Escuela de Artes Plásticas de Venezuela

Año III N.o 18

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

ACARIO COTAPOS

VOCES DE GESTA

(ESCENA I)

TEXTO DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

(Reducción para Canto y Piano del original de Orquesta)

PRELUDIO II

(PARA PIANO)
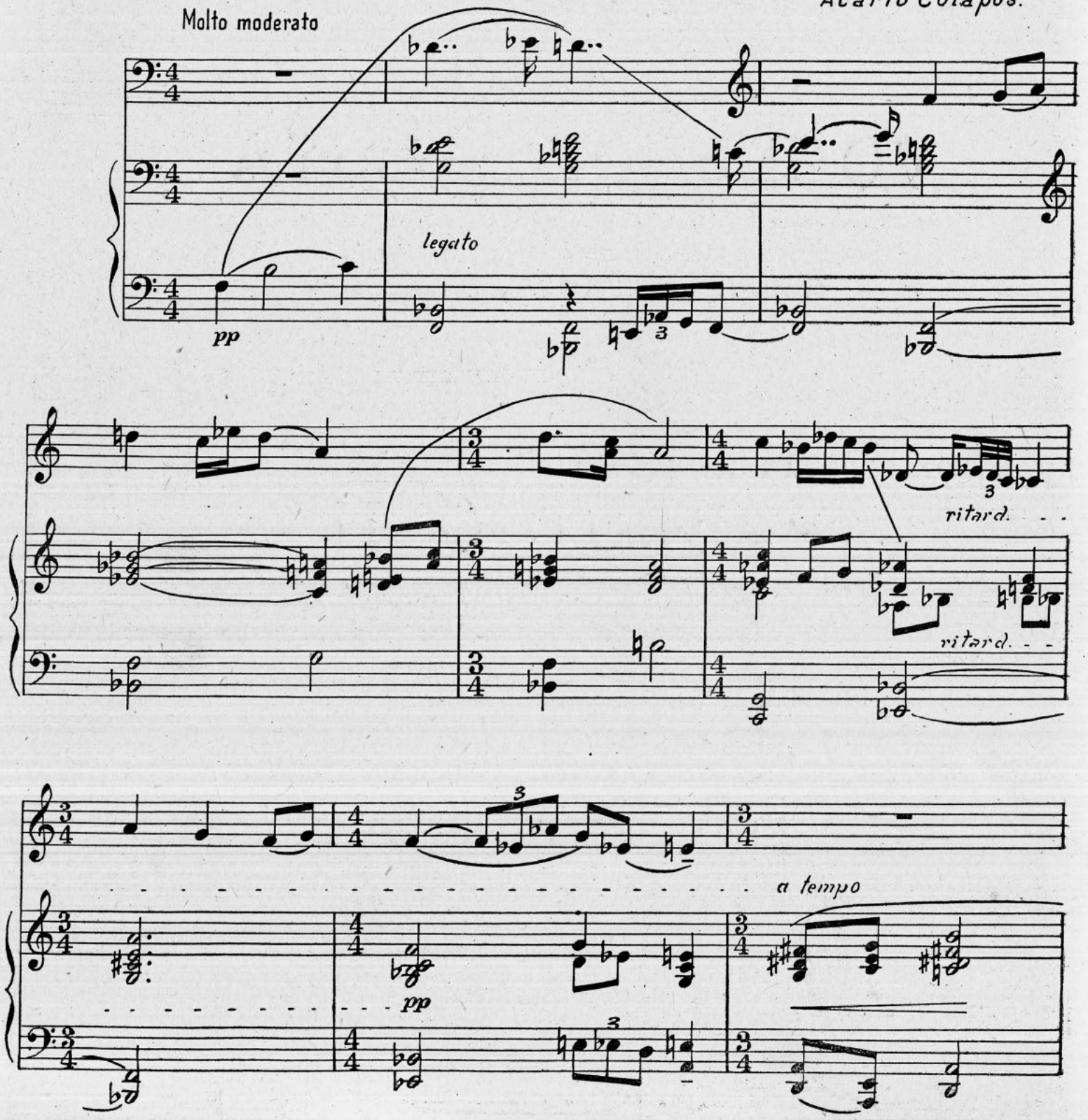
EDICION CORRESPONDIENTE AL N.° 18 DE LA «REVISTA DE ARTE»
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SELECCIONADO POR LA ASOCIÁCION NACIONAL DE COMPOSITORES (CHILE)
AÑO 1938
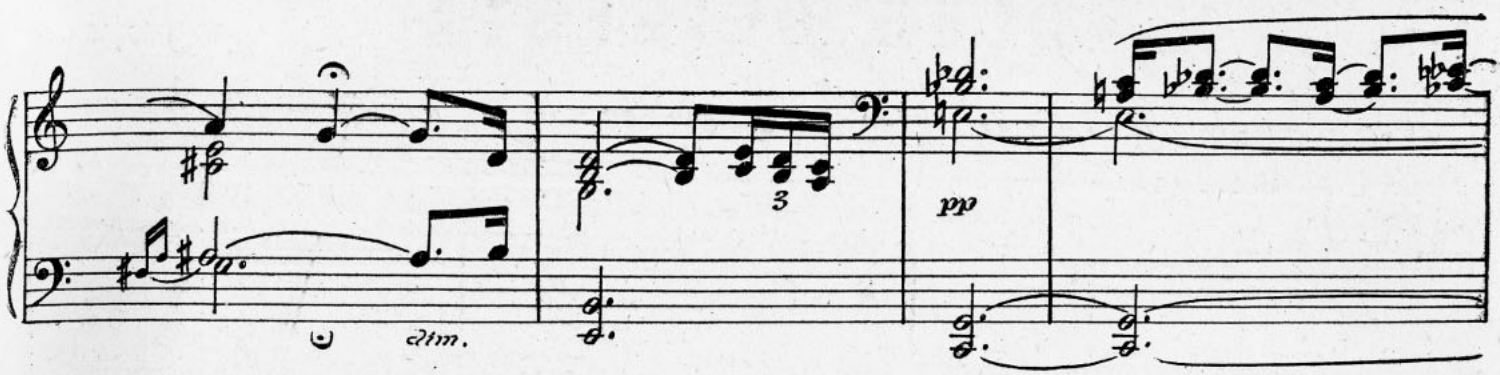
Imp. y Lit. Casa Amarilla. San Diego 128..—Santiago

VOCES DE GESTA

(ESCENA I)
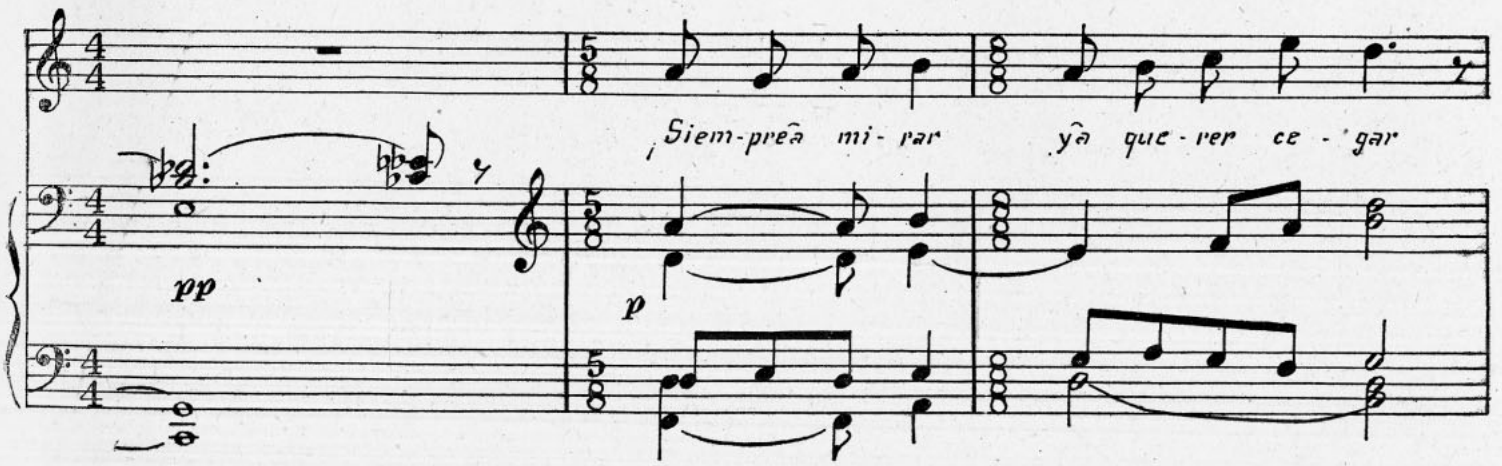
Acario Cotapos.
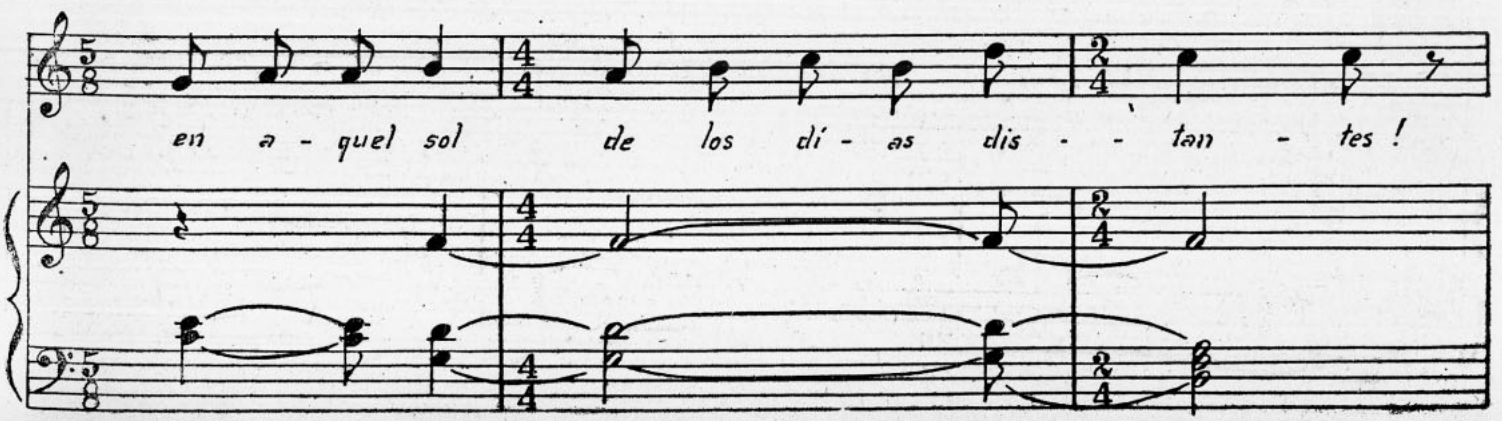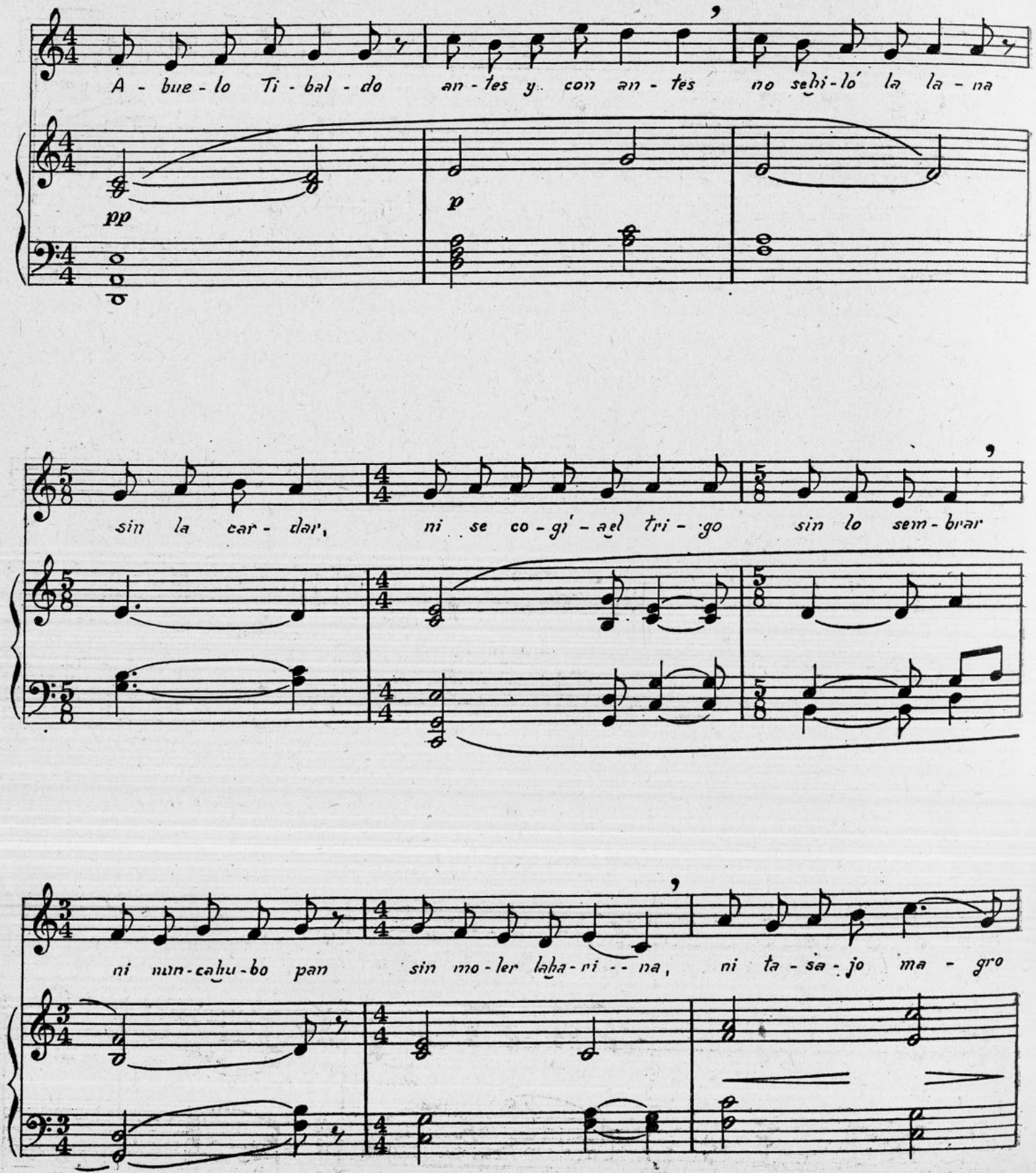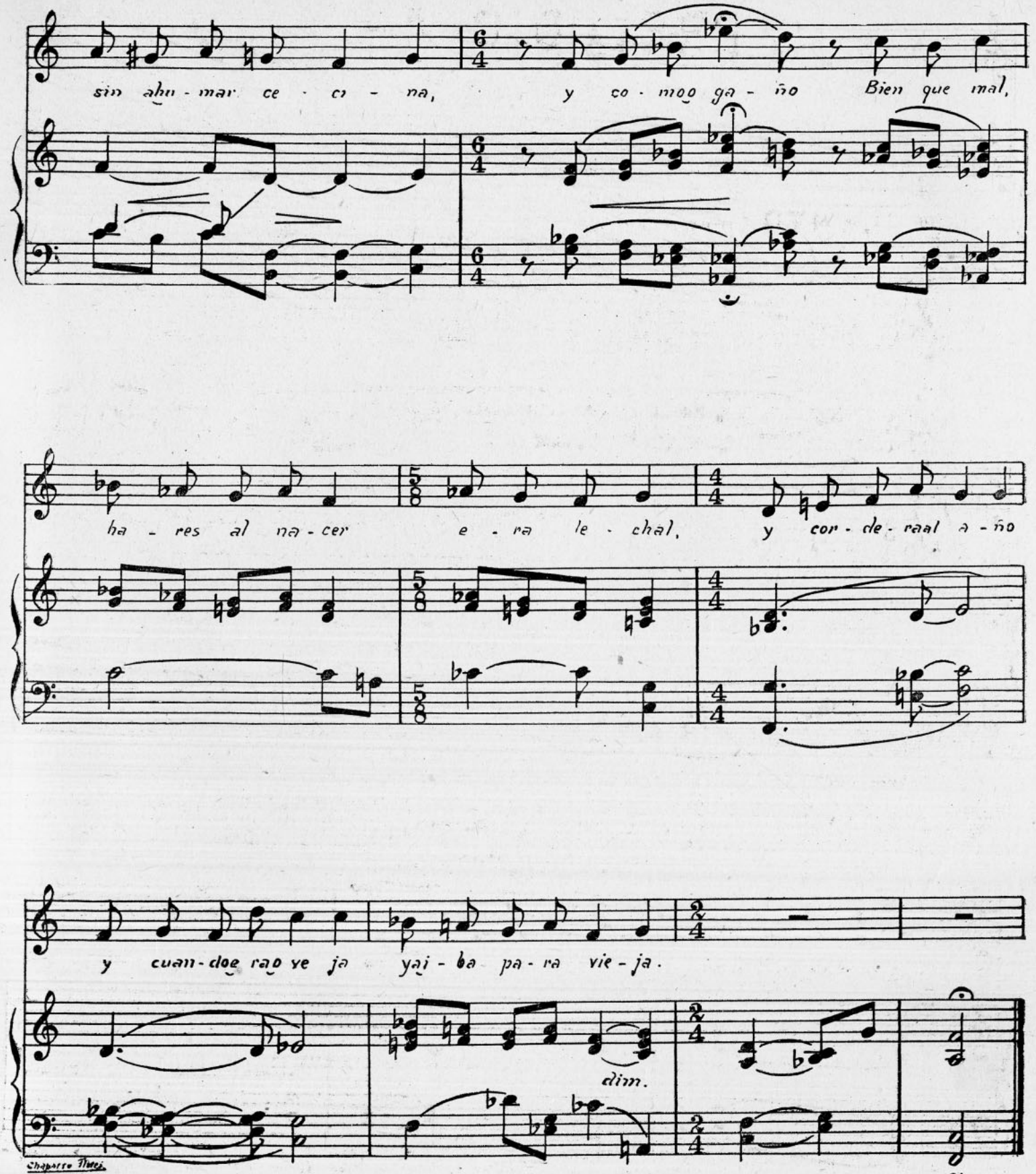




Tranquillo

Ginebra:
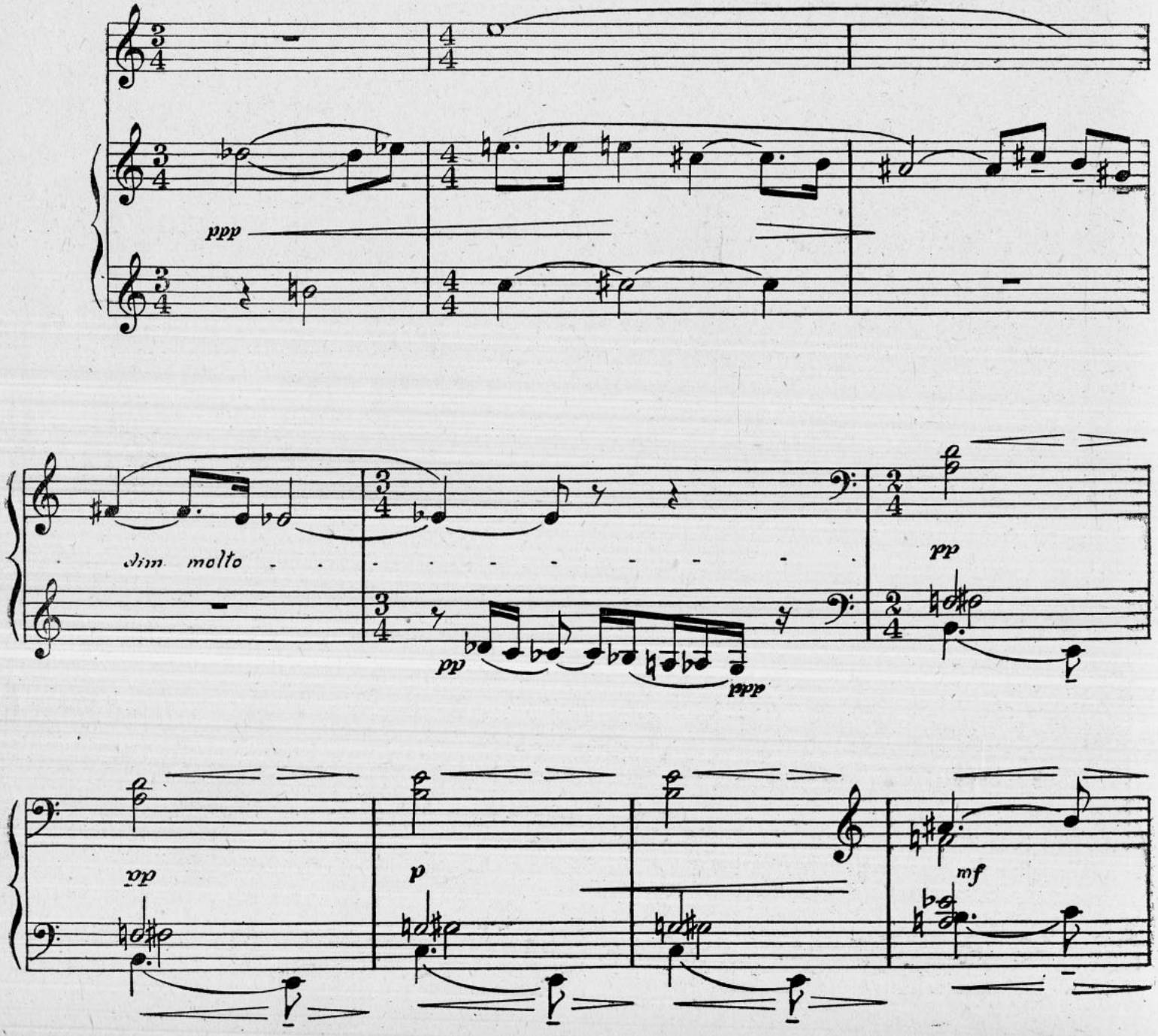





A - bue - lo Ti - bal - do an - tes y con an - tes no sehi-ló la la - na
pp
p
sin la car - dar, ni se co - gí - ael tri - go sin lo sem - brar
ni nun-cahu-bo pan sin mo-ler laha-ni - - na, ni ta - sa - jo ma - gro
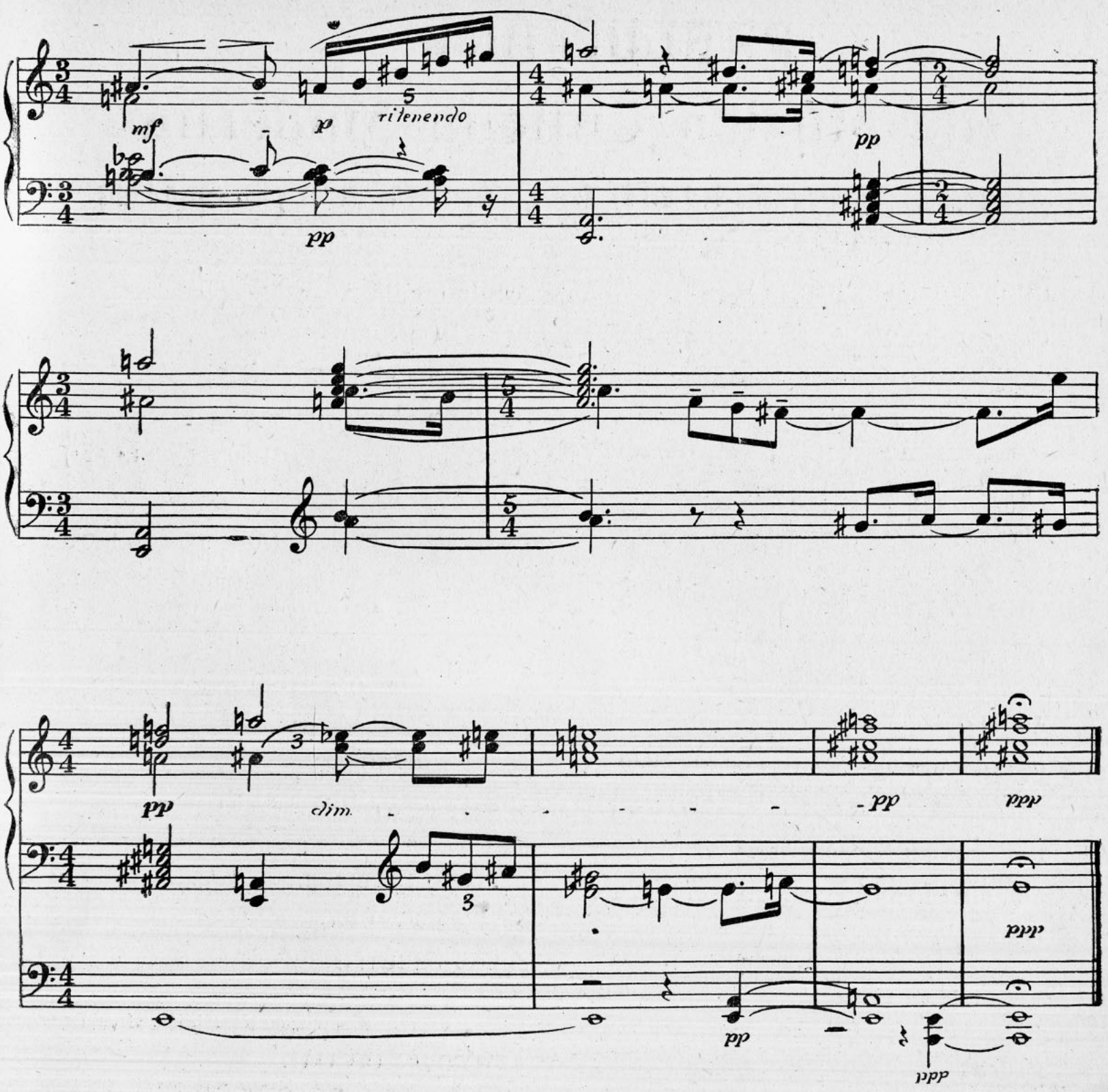

sin ahu - mar ce - ci - na,
y co - moo ga - ño Bien que mal,
ha - res al na - cer
e - ra le - chal,
y cor - de - raal a - ño
y cuan - doe rao ve ja
yai - ba pa - ra vie - ja.
dim.
Chaparro Thez.

PRELUDIO II

LENTO (muy expresivo)

Acario Cotapos.




mf
p
5
ritenendo
pp
pp
pp
dim.
3
3
pp
pp
ppp
ppp
pp
ppp

Ediciones
de Música Chilena Moderna

En venta en el Conservatorio Nacional de Música, Almacenes de Música y librerías del país

HUMBERTO ALLENDE:

Obras de piano: Doce Tonadas de caráeter popular chileno
Miniaturas griegas
Dos preludios
6 Estudios
Tiempo de minuetto
Estudios 7 8 9
Cantos Infantiles

Canto y piano: A las nubes
Debajo de un limón verde
El surtidor
El encuentro
Tonada sin gracia

Dos pianos: Pantomima de «El Amor Brujo» de Falla

ADOLFO ALLENDE:

Obras de canto: Talagante *(canciones escolares)*
Penumbra de rancho
Cantar

Obras de piano: Nocturno chileno

ALFONSO LENG:

Obras de piano: Doloras
Cuatro preludios
Estudio
Poema
Preludio 6
Otoñales

Canto y piano: Cima

PROSPERO BISQUERTT:

Obras de piano: Balada
Paisaje
Tres trozos para piano
Misceláneas

SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK:

Obras de piano: Paisajes
Pórtico
Sendero

DOMINGO SANTA CRUZ:

Obras de piano: Imágenes infantiles (serie 1.ª y 2.ª)
Viñetas
Cinco poemas trágicos

Canto y piano: Piececitos («Cuatro poemas de Gabriela Mistral» N.º 2)
Cantos de soledad

Coros: Dos canciones corales

CARLOS ISAMITT:

Obras de canto: Quietud

Obras de piano: Estudio

RENE AMENGUAL:

Obras de piano: Cuatro piezas infantiles

Canto y piano: Caricia

ALFONSO LETELIER:

Canto y piano: Otoño

JORGE URRUTIA:

Obras
Canto y piano: Tres poemas de Gabriela Mistral

ARMANDO CARVAJAL:

Obras de piano: Cuatro piezas para niño

ACARIO COTAPOS:

Canto y piano: Voces de Gesta.—Escena I

Para piano: Preludio II

REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

AÑO III • 1938 • NÚM. 18

ANOTACIONES SOBRE CORRIENTES CULTURALES INDIGENAS



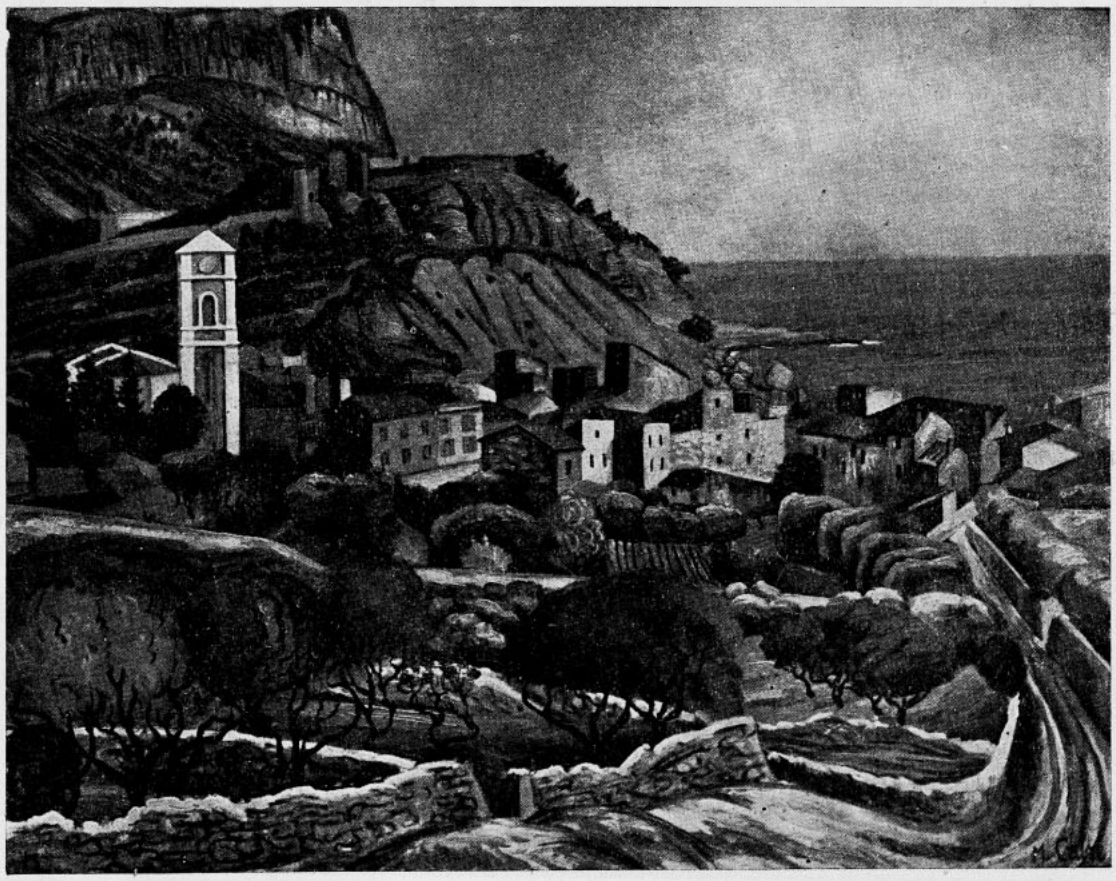
Vaso

Arte venezolano

PRETENDER abarcar en una descripción la totalidad de las corrientes raciales habidas en el suelo venezolano antes de la Conquista, nos parece de todo punto peregrino. Y es porque en nuestro territorio se sucedieron muchas, tanto en el tiempo como en el espacio geográfico.

De propósito hemos querido hablar de corrientes raciales incluyendo en el concepto lo de corrientes culturales, para hacer contraste con la vieja tendencia muy arraigada en el ánimo de los etnólogos de la anterior generación, de considerar como «venezolanos» los rudimentos de cultura asomados en los ámbitos del país. En verdad, no se ha estudiado hasta el presente ninguna que podamos adjudicarnos con un criterio estrictamente científico. Por el contrario, todas aparecen como eslabón de otras extendidas a lo ancho o a lo largo de la América precolombina. De ahí nuestro empeño en llamarlas corrientes.

Corriente arhuaca.—Una de las más conspicuas corrientes raciales fué la arhuaca, la cual se extendió en varios países de Sudamérica, entre ellos, Venezuela. Para la hora de la Conquista, los arhuacos ocupaban una gran zona que se extendía de sur a norte en el occidente del territorio nacional. Por los hallazgos hechos por Marcano, Jahn y otros en la cuenca del lago de Valencia, se llega a la conclusión de que esa región estuvo también ocupada por los indígenas en cuestión, de donde habían sido desalojados por los belicosos caribes en fecha no muy anterior al arribo de los españoles. ¿Llegaron los arhuacos hasta los estados de oriente? Hasta el presente no lo sabemos, pero presumo que el futuro nos reseva mu-



Oleo.—Vista de Cassis, (Francia). Manuel Cabré, (venezolano).

chas sorpresas en este sentido. Recientemente he obtenido un precioso material de aquella región que ahora tengo en estudio.

En estructuración civil una fuerte agrupación de estos indios—los caiquetíos—alcanzó un cierto grado de superioridad: un cacique—Manaure—había logrado someter a su autoridad gran número de otros jefes: era un Estado que nacía.

Los arhuacos no fueron pueblos belicosos; sólo la fuerza de las circunstancias los empujaban a la guerra, pero en ella fueron valientes como los que más. En régimen alimenticio fueron carnívoros, vegetarianos e ictiófagos.

Cultivaban en gran escala el maíz, legumbres y plantas tuberosas, para cuyo riego habían abierto acueductos. Practicaban el comercio, valiéndose de un sistema monetario. En la costa coriana se explotaba en gran escala la industria del tallado, cuya materia prima en parte la producía el mar y el resto era traído de lejanas tierras. Allí se manufacturaban ídolos de piedra, emblemas zoomorfos, cuentas de cuarzo, pectorales de conchas marinas, monedas del mismo material y hachas de piedra pulida. La cerámica y los tejidos de fibra y de algodón tuvieron mucho alcance. En religión adoraron el sol, los espíritus y algunos animales que simbolizaban los elementos: el sapo, dios de las aguas; el murciélago, dios de la muerte, etc.

Corriente Caribe. — Los caribes no tenían mucho tiempo de establecidos en nuestro suelo, cuando arribaron las carabelas hispanas. Ocupaban el oriente y el centro del

país y estaban en vías de penetración en el resto. Era el pueblo belicoso por antonomasia, pero sus guerras de conquista no obedecían a un plan preconcebido, organizado, como en el imperio de los incas, sino que eran migraciones armadas, inconexas, como las de los bárbaros germanos.

Si los arhuacos tenían como base de su alimentación el maíz, los caribes tenían la yuca (Manihot sp.), y esto porque el pan de cazabe se presta más para canservarlo y aprovecharlo así en las largas correrías; la torta de maíz o arepa sóla dura en buen estado uno o dos días. Las industrias de la paz parece como si no hubieran tenido cabida entre ellos, ya que el constante guerrear les llenaba tado el tiempo. Aquellas orfebrerías en piedra, en conchas marinas, en tejidos, en cerámica ritual les fueron ajenas completamente. La virtud específica de este pueblo estaba en su maravillosa capacidad acometiva, en la indomable fiereza de su instinto guerrero. Las parcialidades de abolengo caribe sostuvieron, durante un siglo, en jaque mortal a las huestes de los capitanes peninsulares. Nadie como ellos defendió con tanto coraje la tierra que no hacía muchas generaciones adquirieran sus antepasados al precio de la audacia y el valor.

Corriente timoto-cuica. — Los pueblos de esta filiación fueron sorprendidos por la conquista española, morando en las mesetas de la cordillera andina. Se les atribuye parentesco lingüístico con los Chibchas de Colombia.

Eran pueblos esencialmente agricultores; tenían canales de riego y hacían terraplenes en las faldas de las montañas para aprovechar sus inclinados terrenos. Sus alimentos preferidos eran papas, legumbres, chocolate y cacería. Consumían plantas narcóticas, tales como el tabaco y el hayo (Erythroxilumsp). Hacían gran comercio con los pueblos vecinos y usaban para el intercambio, además de lentejuelas como las de los arhuacos, semillas de cacao y boyos de algodón hilado. Empleaban en la contabilidad un sistema decimal que alcanzaba hasta el millar.

En religión adoraban a un dios supremo y otras deidades subordinadas.

Otras corrientes. — Secundariamente se pueden citar otras corrientes, tales como los guaraúnos del Delta, los sálivas del Llano, los guahibos del Orinoco, etc., cuyo entronque no se ha establecido sino dudosamente. Por otra parte, no alcanzan gran trascendencia en nuestro desarrollo étnico.

Corrientes anteriores a la conquista. — Hasta el presente no se ha hecho el estudio sistemático de la cerámica. Los colectores se habían contentado con hacer acopio de ella sin parar mientes en su clasificación. Por otra parte, se la atribuían



Oleo. Federico Brandt, (venezolano).



Retrato (óleo). Luis López Méndez, (venezolano).

toda a los indios encontrados en el lugar por los conquistadores. Mas, estudiando la factura, las tendencias pictóricas y esculturales de algunas piezas que obtuve en distintas escavaciones practicadas por mí en el occidente, llegué a concluir que varias culturas perfectamente diferenciadas se operaron en nuestro suelo. Entre otras cosas, he podido establecer que los estados de Mérida, Trujillo, Lara y Yaracuy estuvieron conjuntamente habitados por un pueblo de cultura mucho más avanzada de la encontrada allí por los españoles. La cerámica de estos hombres es de un acabado perfecto. Sus vasijas suntuarias estaban exornadas de unos dibujos de líneas purísimas, reveladoras de un gusto artístico muy avanzado. Como pintura no conozco nada que la supere en América. En el sólo territorio del estado Lara, he podido localizar tres culturas distintas, valiéndome de estudios comparativos.

En Barinas tengo señalada una influencia mayoide, etc.

Nuestros etnólogos se han contentado solamente con la lingüística para establecer sus clasificaciones; yo pretendo indicar el conocimiento de la cerámica como coadyudante poderoso en los casos donde se tienen vocabularios y como único factor para aquellas corrientes finiquitadas antes de 1498.

Francisco Tamayo

LA PINTURA CONTEMPORANEA DE VENEZUELA

EL nuevo Gobierno de Venezuela ha dado una feliz oportunidad a un núcleo de artistas jóvenes para que actúen con independencia en el desarrollo del arte y la cultura nacionales.

Pintores, escultores, músicos y escritores orientan hoy día los destinos culturales y artísticos de la nación Oficialmente se les ha reconocido la competencia y preparación técnica para intervenir en todo asunto relacionado con las manifestaciones del arte.

Es así como vemos en la Dirección de Cultura y Bellas Artes a un pintor: Luis López Méndez; en la Inspectoría de Bellas Artes a otro pintor: Manuel Cabré. La Es-

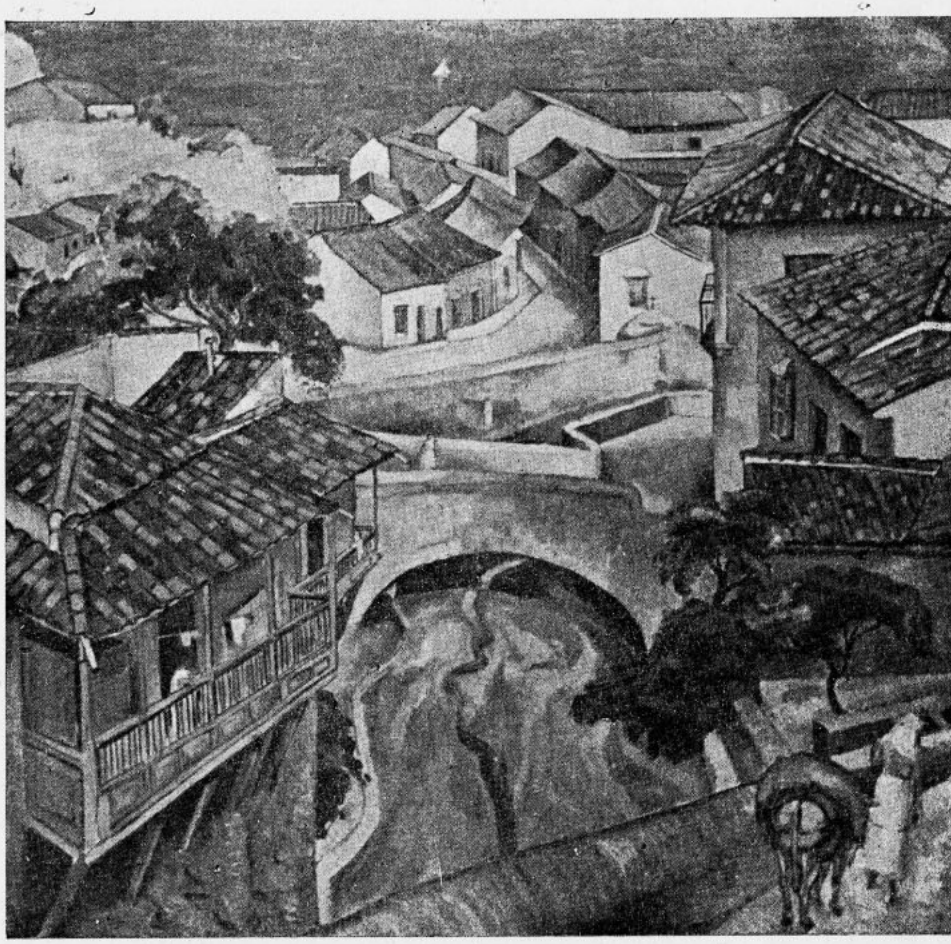
cuela de Artes Plásticas la dirige el pintor y crítico de arte, Antonio E. Monsanto; la de Música, el compositor Vicente Emilio Sojo. La Biblioteca Nacional ha sido entregada para su reorganización y dirección al escritor Enrique Planchart, y, así, sucesivamente, tanto en las cátedras como en la administración de los Institutos de Arte se observa el edificante ejemplo de la confianza que el Gobierno deposita en sus artistas, quienes están empeñados en darle una nueva orientación y una verdadera difusión a las actividades artísticas.

Es interesante anotar que la actuación de este grupo de artistas no es reciente, sino que le precede una silenciosa y honrada labor que ha venido desarrollándose tesoneramente, sin haber recibido, sino hasta hace poco, el estímulo oficial.

Datan sus actividades desde el momento en que se organizaron en el «Círculo de Bellas Artes», sociedad que contaba en su seno la mayoría de los artistas que se interesaban por las tendencias renovadoras del arte.

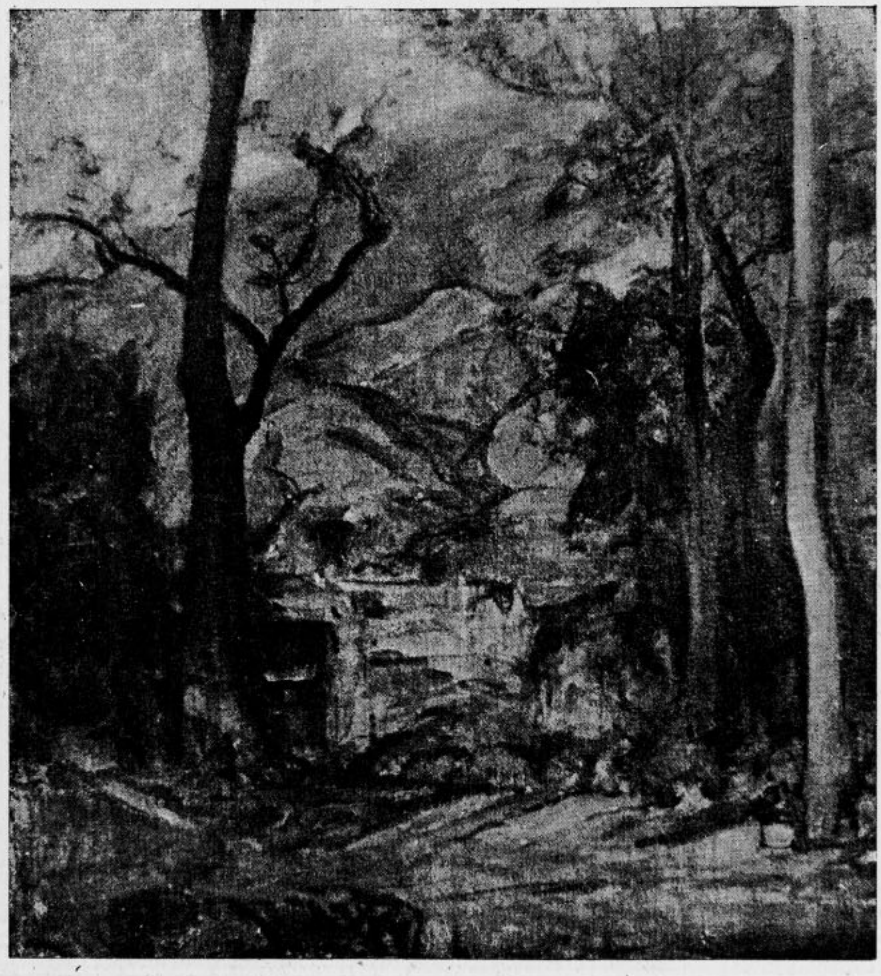
Junto a una activa labor y disciplina, mantuvieron una actitud de crítica y de oposición al vicio del academicismo imperante en las escuelas de arte. Contaba este Círculo con valores destacados del arte y las letras: Rómulo Gallegos, Julio y Enrique Planchart, Leopoldo García Maldonado, Leoncio Martínez, Fernando Paz Castillo, Federico Brandt, Miguel Caravaño, Eduardo Pecchio, Enrique de los Ríos, Armando Reverón, Mercedes Páez Pumar, Francisco Sánchez, Manuel Cabré, Antonio Edmundo y Bernardo Monsanto, José M. Betancourt y otros que en el campo de la literatura, la música y las artes plásticas lograban innovar la expresión.

Este grupo propicia hoy día, con un verdadero sentido de responsabilidad, el desenvolvimiento de la cultura y del arte venezolanos y presentan, a quienes quieren observar con detenimiento, la fisonomía de un arte nuevo, cuyas características nos proponemos analizar en este estudio, dedicado esta vez al arte plástico y destacando, para comprender la unidad de este movimiento, aquellas personalidades que han contribuído con su obra a fijar mejor los caracteres de un nuevo estilo.



Oleo.—Vista de Guayra. Luis López Méndez, (venezolano).

No hay en la evolución de la pintura venezolana aspectos extraños y tendenciosos, sino que ella ha seguido el curso normal que corresponde a la compenetración del sentido del arte vivo. Comenzó la innovación expresiva en la plástica con el impresionismo que



Oleo. Antonio Edmundo Monsanto, (venezolano).

dió a conocer en 1900, el pintor nacional Emilio Boggio, formado en Francia, y que tiene una significación idéntica a la influencia de Valenzuela Llanos, Richon Brunet y don Juan Francisco González para la pintura chilena.

También aportó ideas constructivas sobre la evolución impresionista el pintor rumano Samys Mutzner, quien trabajó algunos años en Caracas.

Después de estos hechos que constituyeron un paso definitivo en favor de la evolución del arte, se puede observar al pintor y escultor venezolanos preocupados en seguir la multiplicidad de aspectos y las ricas sugerencias emanadas de la escuela de París.

He aquí los artistas más representativos de la pintura venezolana contemporánea que hemos podido estudiar hasta ahora, y que representan las corrientes modernas del arte plástico.

Manuel Cabré.—Cabré ha logrado un sitio destacado entre los auténticos pintores contemporáneos. Cabré, que permaneció largo tiempo en Europa, estudió reposadamente la evolución del arte y por su conciencia pictórica puede considerársele como uno de los verdaderos maestros de la nueva generación. Su pintura honrada desde todo punto de vista, se destaca principalmente por contener los caracteres esenciales y genuinamente plásticos de las tendencias vivas del arte. No ha imitado a nadie, tampoco ha intentado sobrepasar los límites normales de la expresión artística. Por el contrario rehuye un nuevo academicismo de fórmulas y sistemas cerrado a toda innovación y vibra, con natural espontaneidad, dentro de un marco ponderado y sobrio.

Estudiando la multiplicidad de aspectos del Avila, cerro que es el fondo de Caracas y que le da sabor y carácter a esta bella ciudad, ha ido explicando, como una virtuosa lección a quienes lo imitan, lo inoficioso que resulta en arte vestirse con ropajes ajenos y lo pueril que es la copia y la imitación servil.

Federico Brandt.—Muerto prematuramente, cuando se esperaba de él lo mejor de su tesonera y honrada labor, he logrado conocer parte de su delicada obra, gracias a la gentileza de la señora viuda de Brandt. Pero más interesante que mi modesto juicio crítico será, no lo dudo, consignar los comentarios de dos de sus compañeros de arte, quienes sentían profunda admiración y cordial afecto por el compañero desaparecido.

Antonio E. Monsanto ha escrito en un homenaje póstumo al artista: «Brandt, artista dotado de vasta cultura y fuerte personalidad, consciente y con perfecto dominio de su técnica, entra en su última época, la más entusiasta y la más abundante; qué lejos de los primeros tanteos está ya el artista, de la persecusión penosa de la copia, y lejos también del impresionismo. Ha logrado dominio de conjunto, composición y tendencia a lo decorativo, simplificación y rapidez de visión para encuadrar los motivos y expresar lo que selecciona.

«Un artista ya en posesión de todas esas cualidades no podía caer en seguir ciega o ingenuamente cada última moda de arte, ni creer que en ello haya un valor, sobre todo si no hay dominio o se trabaja con flojedad...».

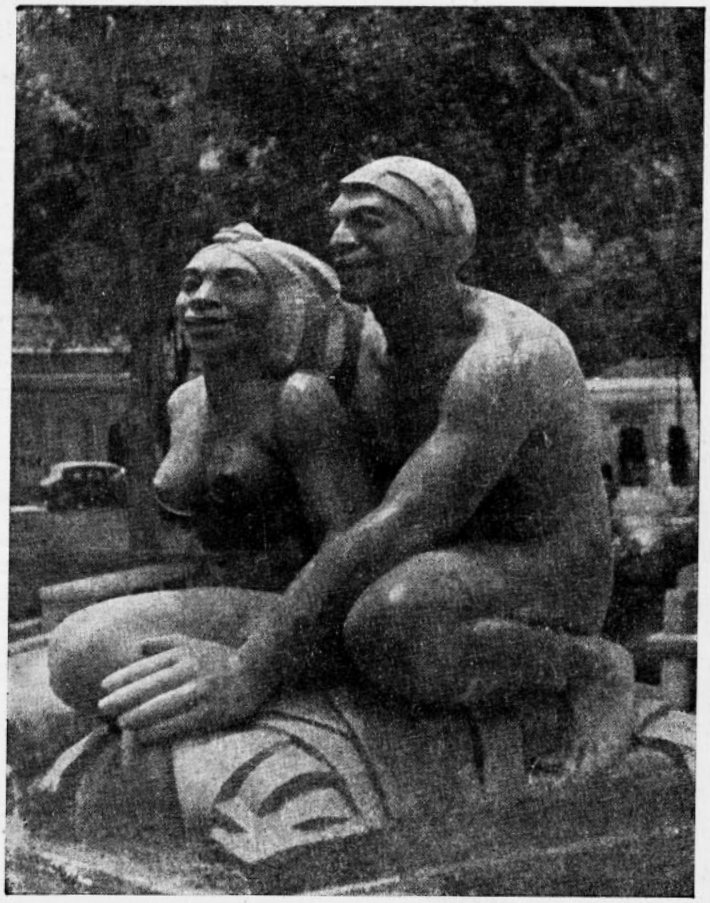
«El no haber hecho nunca Brandt una exposición de sus obras, el haber sido uno de los primeros de nuestros pintores que realizó con valentía obras que rompían con la rutina de lo que el público tenía por buena pintura, sugestionado por el tema literario, melodramático, olvidando el valor y la belleza y perfección de la realización plástica, quizas se deba a todo esto el que Brandt no tenga hoy mayor fama.

«Son ejemplares su independencia, la seriedad con que siempre tomó su arte, tratando de mejorarlo sin preocuparse por buscar elogios; si hubiera querido hubiera podido servirse de la posición social que ocupaba para procurarse fama: tenía horror al pintor chic».

El pintor César Prieto ha escrito sobre Brandt: «Un fervoroso del dibujo, parece esta la calidad básica de su arte. Ensayó varios estilos;, pero el último es el mejor y más completo. Su carácter personal correspondía a su estilo. Cuando se le pedía una opinión la daba sin miramientos».



Oleo. Armando Reverón, (venezolano).



Fragmento de la fuente del Parque Carabobo. Francisco Narvaez, (venezolano).

Luis Alfredo López Méndez. —Es uno de los artistas más jóvenes de esta generación de pintores que gracias a su espíritu dinámico y a su gran entusiasmo tiene hoy en día una influencia decisiva en la formación de una nueva conciencia plástica en la juventud de Venezuela. Conocedor de todos los recursos técnicos del arte plástico y con un vasto acervo de cultura, ha podido recorrer sin tropiezos los más variados géneros y estilos. Durante largos años permaneció alejado de su patria, acumulando experiencias en ciudades y museos del viejo mundo, que ha puesto hoy al servicio de la educación artística de su país. Le interesa a López Méndez el movimiento artístico como una manifestación de alta cultura, que tenga positivamente una resonancia educativa en



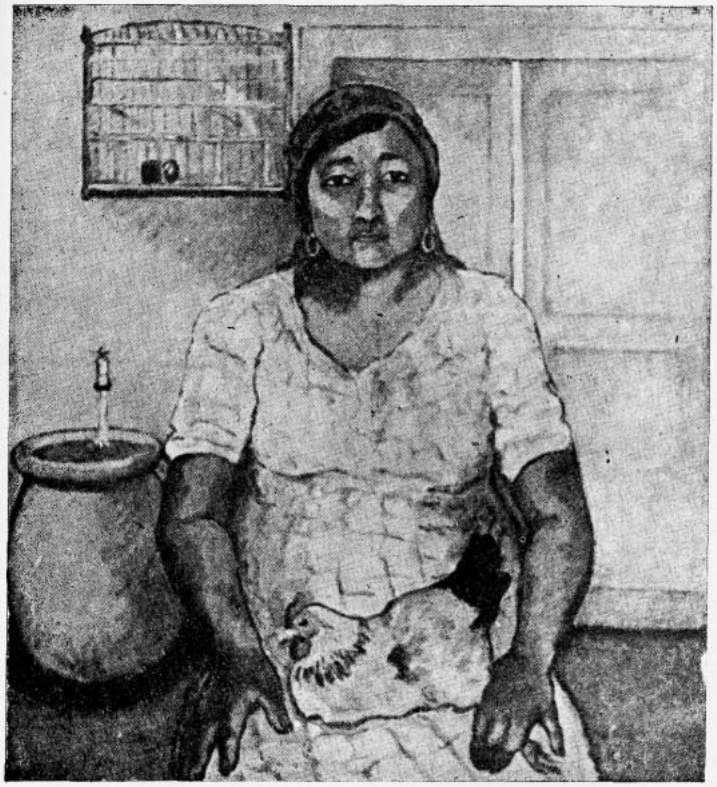
Boceto de composición. (París).

Elisa Elvira Zuloaga, (venezolana).



Pastel (París).

Carmen de las Casas, (venezolana).



La cocinera. Julia Brandt, (venezolana).

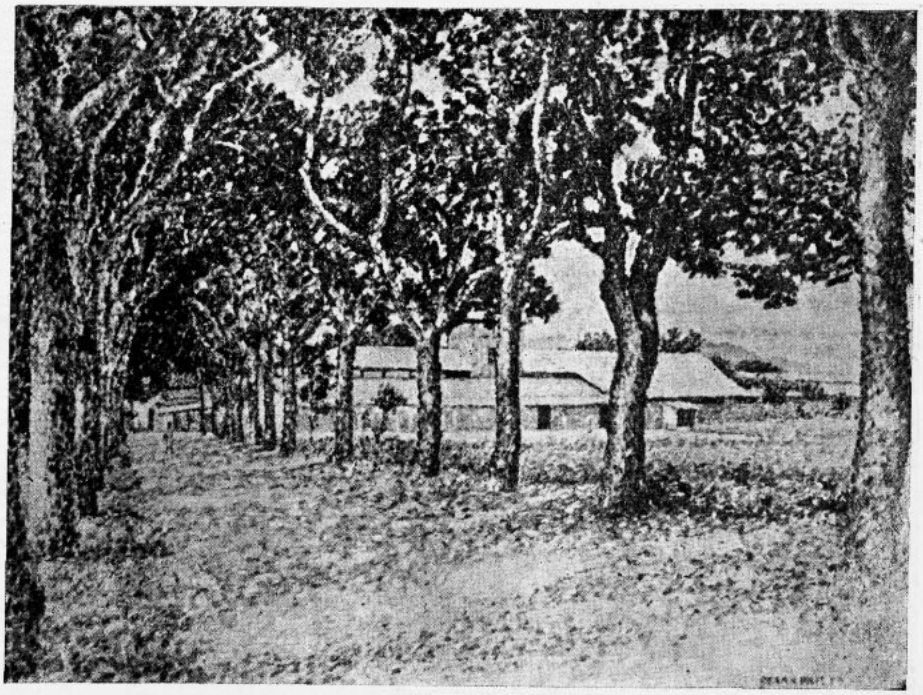
el ambiente, que llegue el arte hasta las masas populares, en una palabra, que tenga el arte en todas sus manifestaciones, una trascendencia social y que sea un signo de progreso en la nación.

Su obra personal tiene el mérito de estar concebida en forma de síntesis plástica. Busca los contrastes fuertes de color y llega a obtener el acento típico y a dar el sabor local de su tierra, sin pretender en absoluto influenciarse por el tendencioso afán de hacer la leyenda autóctona, con lo cual a veces se llega a lo superfluo y a negar el valor intrínseco de la obra pictórica.

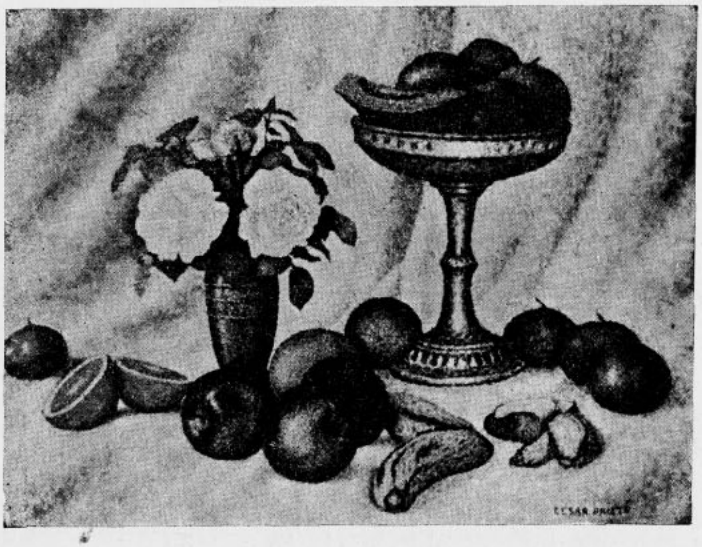
En sus paisajes y marinas de la Guaira, donde hay tantos elementos que desconciertan al pintor, ha logrado simplificar la multiplicidad de arabescos y de formas en planos sencillos, el color lo ha acentuado en contrastes finos y muy ricos en matices.

Son interesantes, asímismo, sus investigaciones en las artes aplicadas: viñetas decorativas, panneaux de costumbres populares, pequeñas estampas criollas, todo ello es el resumen de la vasta labor y fuerte personalidad que presenta este artista que aportará una obra duradera al arte venezolano.

Antonio Edmundo Monsanto. —He aquí el caso del pintor que exige de sí mismo una superación absoluta. No concibe la obra de arte improvisada. Para su juicio, ella debe tener un fundamento firme de vida y sacrificio. Su vastísima cultura en materia de arte plástico lo ha tornado en un escéptico de su propia obra y en tal medida influye esta inquietante exigencia en su espíritu que no produce nada desde hace ya largo tiempo. Todas las tentativas de sus compañeros y amigos para que reinicie su labor pictórica se estrellan contra el propósito de Monsanto de no trabajar «hasta que no vea

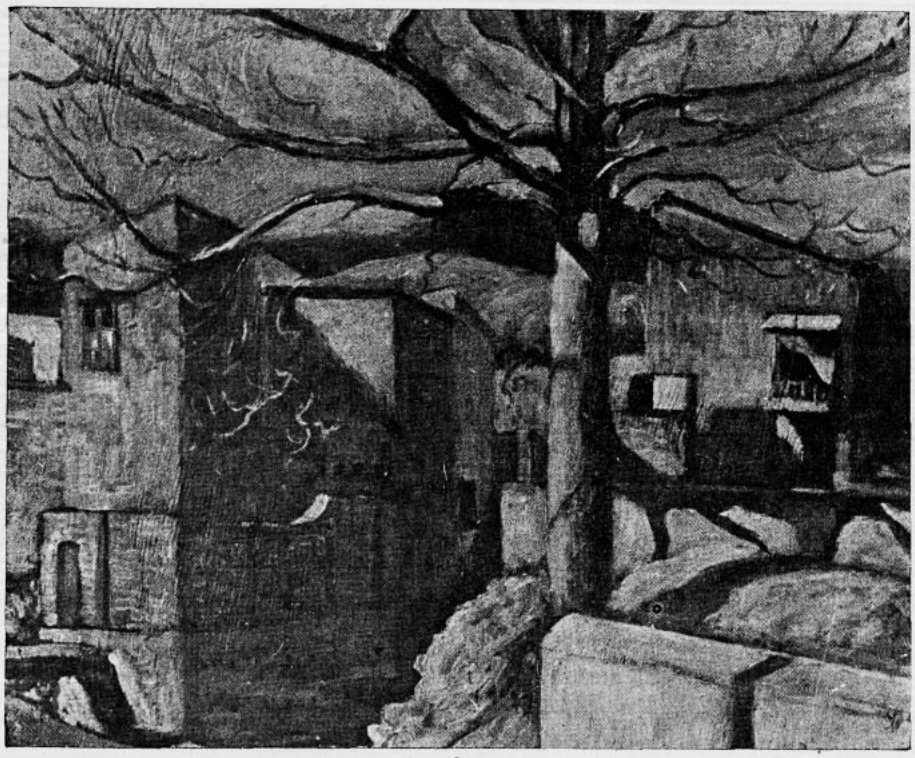


Callejón. César Prieto, (venezolano).



Naturaleza muerta. César Prieto, (venezolano).

que la materia plástica pueda ser dominada con amplitud y seguridad en su paleta». Y en esta espera, su ánimo de estudioso está alimentándose no ya en la actividad del taller, sino que de la contemplación y el análisis de los innumerables problemas que un artista debe llegar a vencer.



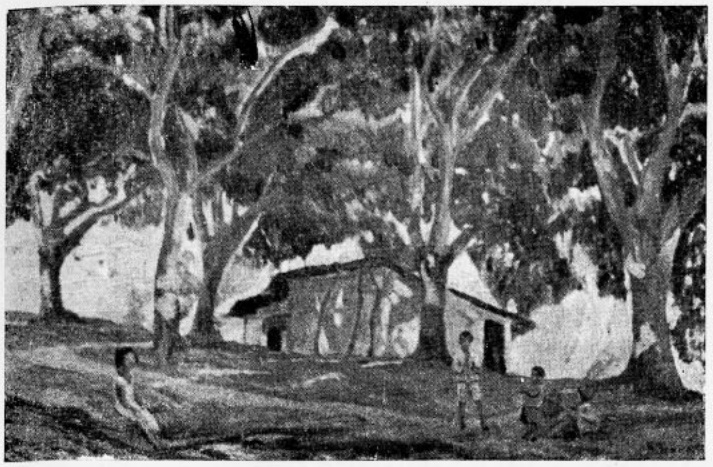
«La Ceiba». Rafael Ramón González, (venezolano).

Esta actitud de Monsanto es muy sensible para la pintura venezolana por la falta del aporte de su obra personal; redunda, sin embargo, en un gran beneficio para la formación del ambiente artístico y del concepto honrado y severo que debe imperar en la juventud que estudia en la Escuela de Artes Plásticas. Desde su puesto de Director de este Instituto, ha logrado Monsanto encauzar y definir la educación artística en forma muy satisfactoria.

Es de esperar, no obstante, que vuelva a producir obras tan completas y de verdadera calidad plástica, como las que hemos tenido la ocasión de admirar. Ellas revelan una conciencia artística definida y demuestran el afán de superarse y evolucionar constantemente, todo lo cual significa, por cierto, el único objetivo de un artista de verdad.

Armando Reverón. — La pintura de Armando Reverón acusa un espíritu selecto y original. Seguramente que la delicadeza de sus composiciones, tratadas en una gama de grises y de blancos, revelan al artista que hizo su camino estudiando los impresionistas. Pero de ellos no hay rastro alguno en la moderna producción del artista.

Reverón se ha esforzado por depurar su paleta de toda estridencia cromática. Simplificando los elementos expresivos, ha llegado a una verdadera síntesis de forma y de color acentuadamente original y novedosa. Hemos sentido un verdadero placer al visitar su taller en la playa de Macuto, donde vive con la sencillez de un pescador y, precisamente, junto a la población que ellos han formado, en un ambiente de actividad y de simpatía. Allí estudiamos la técnica originalísima de sus composiciones con figuras tratadas a la gouache y al óleo; una pintura al óleo de una materia seca y áspera, preparada pacientemente por el mismo Reverón.



«San Bernardino». Rafael Monasterio, (venezolano).

En sus innumerables estudios de taller—para trabajar con notas claras exclusivamente—ha encontrado tal sutileza atmosférica que, en ocasiones, en una tela sólo el espectador observa luces, sobre luces más tenues, alcanzando una riqueza de matices blancos que llegan al infinito.

Tan personal es en su pintura que, aunque se hagan los esfuerzos mayores, a fin de encontrar una tendencia similar a la suya, en el vasto campo de la pintura no se la divisa. ¿Carrière, acaso? Tal vez algo de esa diafanidad que interesaba a Carrière se vislumbre en la obra de Reverón; pero el acento dinámico que aparece en sus cuadros lo alejan demasiado de tal comparación.

Francisco Narváez.—A nuestro juicio Francisco Narváez es el escultor de mayor significación en el movimiento artístico contemporáneo que nos ocupa. Conoce y domina ampliamente las técnicas más diversas de su oficio y trabaja con el mismo entusiasmo y excelentes resultados las materias más variadas y a veces opuestas.

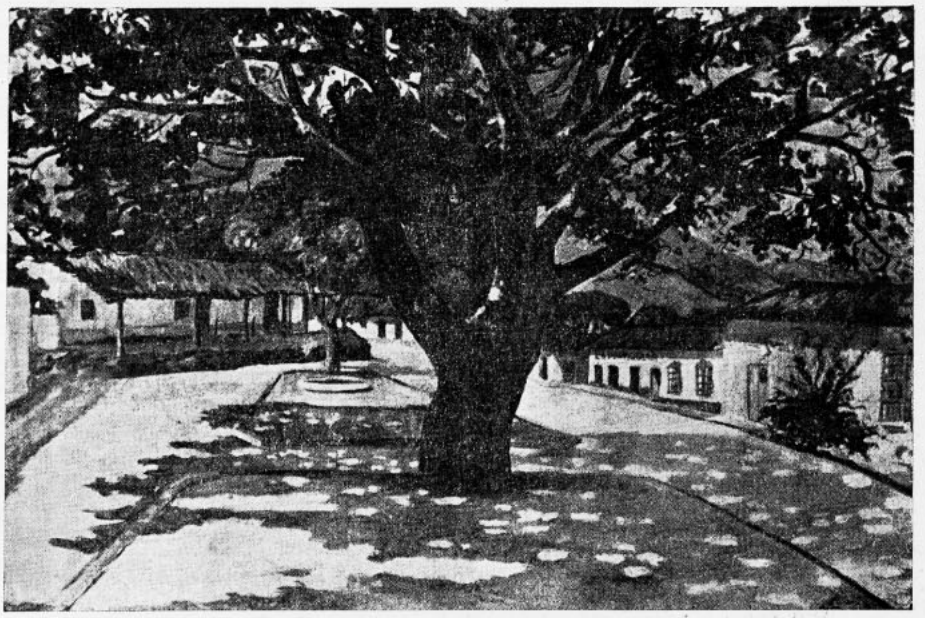
Además de la escultura, pinta y dibuja, investigando formas nuevas y ha encontrado un estilo decorativo refinado y muy sugerente.

Pero donde el artista múltiple acusa su mayor sentido creador y el dominio de la materia es, sin duda, en sus esculturas en madera. Recientemente, el Museo Nacional de Bellas Artes de Venezuela ha adquirido una magnífica obra de Narváez del género anotado, que ha sido la revelación definitiva de este joven artista.

Aparte de estos trabajos de taller, Narváez ha hecho tentativas muy felices en el modelado aplicado a la arquitectura, donde ha puesto de manifiesto su talento de decorador; obra de este género podemos admirar en el edificio construído recientemente en el paseo de los Caobos para el Museo Nacional de Bellas Artes en Caracas, en cuyos muros exteriores el escultor ha compuesto una ornamentación sobria y sabiamente adaptada al carácter severo del estilo arquitectónico.

No es menos importante su labor de ornamentista; la bella fuente que decora el Parque de Carabobo, afirma este aserto.

Finalmente, Narváez es digno de ser citado en un estudio sobre el arte venezolano, por el gran entusiasmo que desarrolla en favor de la difusión del arte. Su taller en el barrio de Catia es un cálido centro de reu-

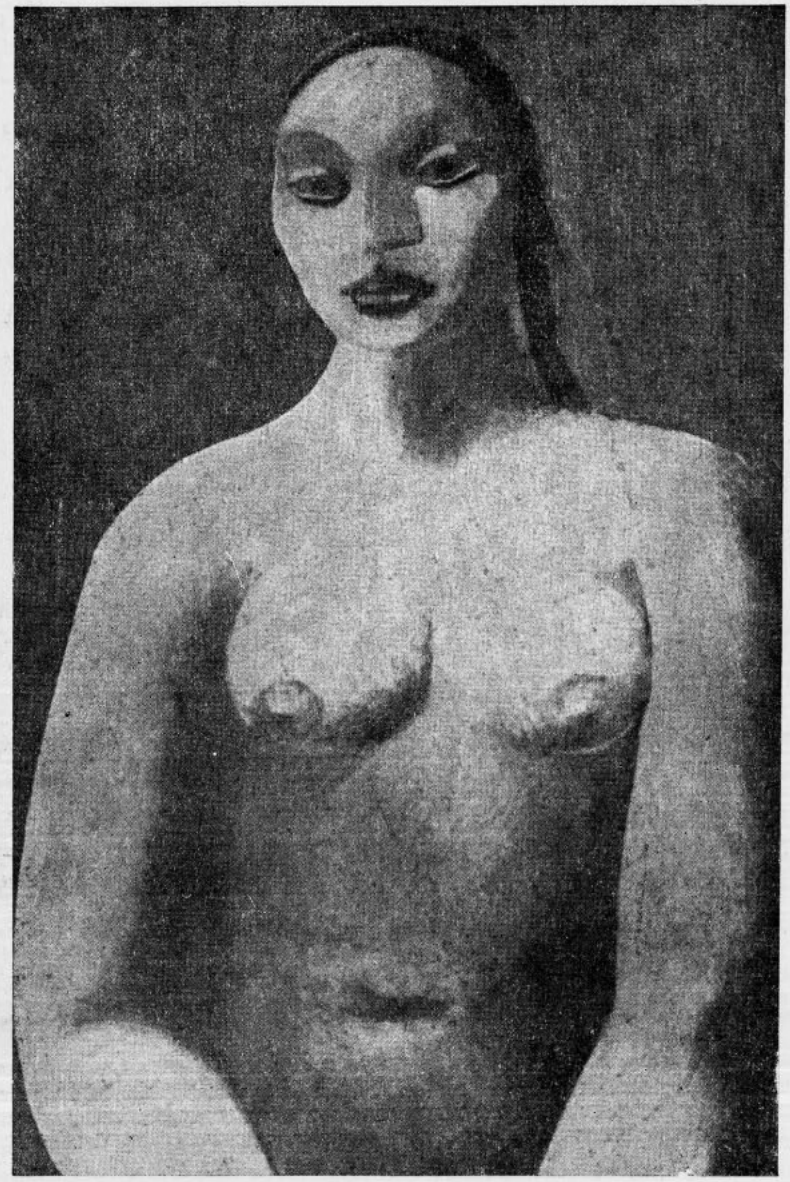


Oleo. Rafael R. González, (venezolano).

nión de los amigos del arte y desde allí irradia hacia el medio ambiente la comprensión, el estímulo y el respeto por las manifestaciones del espíritu.

Carmen Elena de las Casas y Elisa Elvira Zuloaga.—En el movimiento pictórico venezolano, el aporte y la colaboración femenina han sido efectivos. Desde luego, podemos expresar que la influencia de Carmen Elena de las Casas y Elisa Elvira Zuloaga ha tenido una importancia notoria: la de llevar hasta las esferas de la sociedad caraqueña el interés por comprender y apreciar la evolución del arte y su verdadera significación.

La situación social que ambas ocupan y el hecho de estar constantemente perfeccionándose en Europa, contribuye a que sea cada vez más positiva la influencia de ellas en el medio ambiente artístico venezolano.



Desnudo. Vicente Fabliani, (venezolano).



Mulata. Pedro A. González, (venezolano).

En su última estada en Caracas, tuvimos oportunidad de conocer las recientes obras de Carmen Elena de las Casas y en ella se revela la autora como una artista que conoce y practica los rigurosos principios plásticos que sostiene André Lothe. En efecto, ella y Elisa Elvira Zuloaga han trabajado en el taller de Lothe; pero lo han hecho en forma inteligente y con independencia. Han tomado los elementos constructivos y los principios estéticos del maestro francés, que poseen un alto valor didáctico para quienes saben aprovecharlos, sin darles el carácter de recetas y fórmulas inmutables.

Es por eso que vemos en la obra de Carmen Elena de las Casas la conciencia de una artista que estudia, analiza y crea de acuerdo con conocimientos sólidos. De ahí también la calidad y fuerza de su producción.

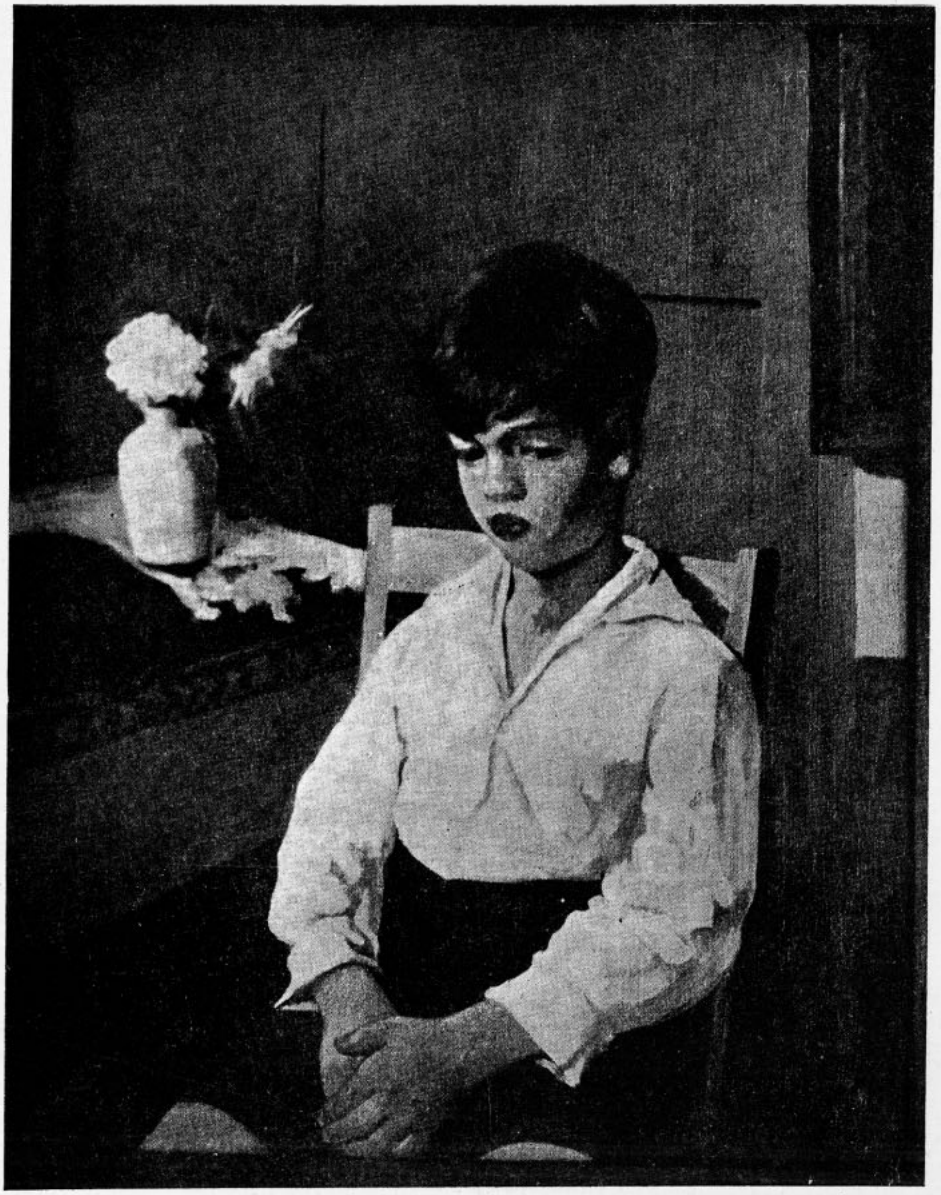
Las mismas cualidades y virtudes anotamos en los paisajes y composiciones de Elisa Elvira Zuloaga, quien por la serenidad para apreciar el estudio del arte habrá de darnos, en breve, obras de un alto valor plástico.

Julia Brandt.—El ejemplo de honestidad, laboriosidad e independencia artística de Federico Brandt influyó positivamente en el espíritu de su hija Julia Brandt, cuya obra es un reflejo, pero con nuevas cualidades, de los serios problemas plásticos planteados por el artista. Hay cierta fuerza dinámica y una atrayente capacidad constructiva en las pocas obras de ella que hemos podido estudiar, agregaremos todavía otras cualidades: una hábil simplificación de elementos, especialmente en el modelado y en el color, que siempre se mantiene en armonías finas.

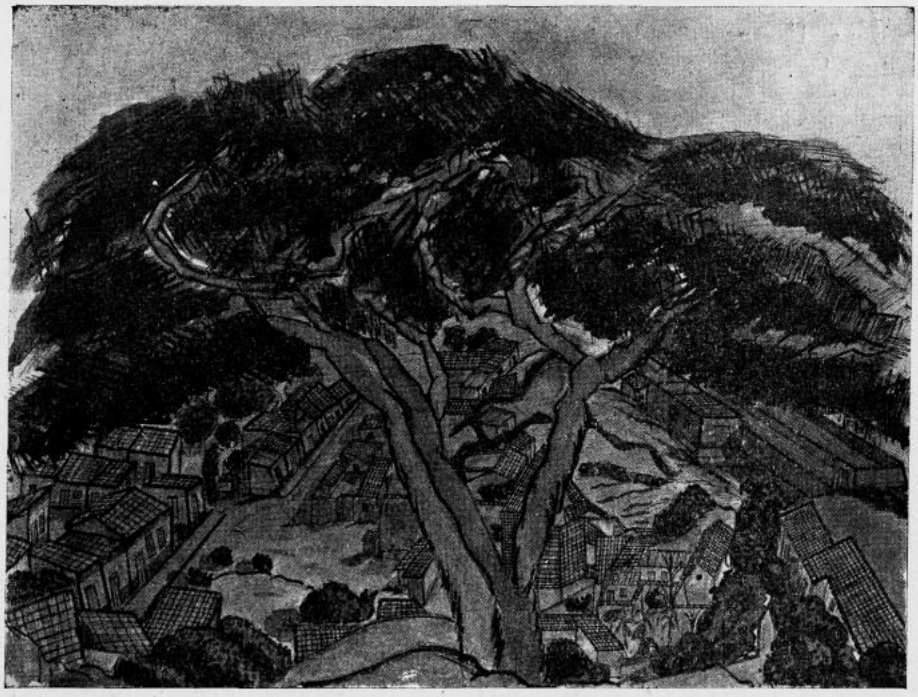
Se presiente, a través de sus ensayos, la vocación y el temperamento de una pintora que llegará muy lejos, si se dedica con interés al estudio del arte.

Gloria Pérez Guevara y Mercedes Páez Pumar.— Valores destacados de la pintura femenina venezolana son también Gloria Pérez Guevara y Mercedes Páez Pumar.

La primera posee cualidades de colorista y se preocupa seriamente por estudiar los principios constructivos del arte, habiendo logrado en su última producción algunas obras de verdadero mérito en su composición y sentido expresivo. Es, además, una ilustradora interesante de las costumbres populares,



Retrato — Marcos Castillo (Venezolano)



Dibujo

Bernardo Monsanto (Venezolano)

así lo ha demostrado con sus dibujos y viñetas de escenas criollas, con que ha ilustrado algunos cuentos y novelas.

Mercedes Páez Pumar ha realizado una bella labor en el campo de la educación artística, destacándose como una maestra ejemplar. En su obra pictórica se vislumbra un temperamento fino y delicado, especialmente en sus paisajes a la acuarela y en sus dibujos al lápiz de rico arabesco.

César Prieto.—Es el artista de la intuición pura Las etapas progresivas de su desarrollo artístico han sido variadísimas y han seguido un curso normal, aparte de ciertas tentativas que resumen el dramatismo del pintor frente a la materia que no obedecía a sus deseos de superación. Ese duro camino dejó en César Prieto buenas experiencias y hoy podemos apreciar en su pintura la más pura sencillez. Hemos admirado en su última producción la composición de sus paisajes y la sobriedad del color. Ha logrado, además, una expresión personal en la técnica que oscila entre la virtuosidad del puntillismo—para conseguir la atmósfera—y la valorización constructiva para acentuar el claroscuro, dar profundidad y a la vez modelar con firmeza. Siempre logra mantener la unidad del color y cierta fina transparencia, mediante una gama plateada con que envuelve sus composiciones, lo que a nuestro juicio es una sutil interpretación y acaso una manera especial de ver la atrayente luminosidad del paisaje tropical. Hay que agregar todavía el sabor colonial y evocador de sus rincones caraqueños y los paisajes de la Guaira, que son los motivos predilectos del artista.

Rafael Monasterios.—Hemos encontrado en Rafael Monasterios el artista que en plena madurez aspira a libertarse de todo un formulismo pictórico, de recetas frías y académicas con que tropezó en su iniciación.

Puede decirse de él que ha roto toda una tradición que pesaba como un fardo sobre su conciencia plástica.

Hoy en día su obra se presenta claramente ordenada por un espíritu lleno de emotividad y voluntad creadora.

En sus paisajes ha hecho interesantes tentativas en el campo del «colorido expresivo». Bástenos citar para el caso sus paisajes de los alrededores de Caracas, donde ha conseguido realizar armonías cromáticas que se salen del canon ordinario. Ha logrado armonizar las gamas más difíciles, ajustándose a la valorización cromática de refracción de los colores. Este mismo problema de tanto interés pictórico, lo aborda en sus últimas telas con elementos menos interesantes, desde el punto de vista del paisaje, un tanto frío en los campos de Barquisimeto, tomando como punto central de sus investigaciones sobre colorido, los cielos con densas nubes del paisaje larense.

Monasterios está experimentando un método de trabajo de suma importancia par losa

estudiosos de la pintura y los conocimientos que aporta como director de la Escuela de Artes Plásticas de Barquisimeto, serán de incalculable beneficio para los jóvenes alumnos de la Escuela del Estado Lara.

Rafael Ramón González.—El credo artístico de este pintor resume tres ideas fundamentales que precisan su conciencia artística: la interpretación de la naturaleza desprovista de lo vulgar y anecdótico; la unidad que debe tener el cuadro, considerado éste como relación de los elementos pictóricos o plásticos y la independencia que debe advertirse en la técnica o ejecución, que importa, las más de las veces, el estilo del artista.

Dentro de estos principios, Rafael Ramón González ha producido una obra espontánea, donde puede verse con claridad que ella nace de la relación y el conocimiento que tiene el artista de los medios de expresión y de los motivos que trata: en su mayoría paisajes. Esto no significa que sea un servil imitador de la naturaleza, un hábil copista, por el contrario. ¡Cuán lejos está del realismo académico tan superficial y estéril en la historia de la pintura!

La composición justa y equilibrada, la distribución armónica del claroscuro, el contraste de los colores y la fuerte luminosidad de sus telas son otras tantas virtudes plásticas que advertimos en la obra pictórica de este genuino pintor del paisaje venezolano, cuya paleta rica en sugerencias de su tierra se hará cada vez más rica, y ponderada gracias a su tesón y ejemplar honestidad artística.

Pedro Angel González.—Es natural de la isla de Margarita, llegó muy joven a radicarse en Caracas, con el propósito de dedicarse de lleno al estudio de la pintura. Desde sus primeros ensayos, que él conserva, hemos tenido la oportunidad de observar sus naturales aptitudes para el arte, que fueron justamente apreciadas por sus compañeros de estudios y los entendidos.



«Domingo» Rafael Rosales (Venezolano)

El campo de sus investigaciones no se ha limitado tan sólo a la pintura, sino que se ha dedicado al arte litográfico, técnica de arte aplicado que domina con verdadera maestría.

La característica principal de la pintura de Pedro González es el contrate de los colores. Su rica paleta busca la vibración de los colores yuxtapuestos, oponiendo, a veces, colores puros y deteniéndose en las armonías de verdes, azules y violetas.

Otra de las características de su obra es la variedad, lo que denota su temperamento de estudioso y siempre el deseo de investigar. Hay, pues, en sus paisajes, por ejemplo, una multiplicidad de aspectos, tratando a veces el paisaje con grandes planos, otras, buscando el arabesco de las líneas y ciertos principios impresionistas en el colorido de otros. Sus amplios conocimientos teóricos le permi-

ten desarrollar una labor de difusión en las Cátedras de Dibujo y Colorido y de Artes Gráficas que desempeña en la Escuela de Artes Plásticas.

Vicente Fabbiani.—Aunque su producción pictórica no ha sido lo suficientemente divulgada, pues es conocido mucho mejor en el género de ilustrador y decorador, podemos, no obstante, señalar que lo fundamental de su obra reside en la simplificación y selección de sus elementos de expresión. Modela con tonos de un mismo color y excluye en su técnica los pasos agudos de color y los contrastes violentos. Suprime todo detalle pintoresco y busca la sobriedad.

En el género de la ilustración es donde lo conocemos mejor. Sus trabajos de arte gráfico alcanzan especial significación. Se ha distinguido como un fino estilizador de la vida y costumbres del pueblo venezolano.



Desnudo — Angelina Curiel (Venezolana)

Carlos Lugo.—Este interesante escultor ha dedicado gran parte de su obra a estilización de motivos criollos, que pueden ser adaptados fácilmente a la ornamentación y al arte aplicado. Su experiencia en esta clase de trabajos y la delicadeza y buen gusto de los objetos creados para la decoración, le han dado justificado renombre en Nueva York, donde logró editar interesantes modelos en diversas materias, que tienen el sello de lo típico venezolano, en punto de costumbres autóctonas.

Lugo ocupa hoy día el cargo de director artístico del Curso de Cerámica en la Escuela de Artes Plásticas y ha logrado imprimir en esta sección desde los primeros ensayos, un acento moderno a los modelos ya realizados.

Carlos Lugo será, sin duda, un fino orientador del alumnado del taller que nos ocupa, desde luego, los modelos realizados bajo su dirección, a modo de pruebas, son altamente satisfactorios.

Marcos Castillo.—La obra pictórica de Marcos Castillo tiene variados aspectos. Hemos tenido oportunidad de admirar en ella sus retratos, en cuyo tratamiento emplea diversas técnicas. Se detiene a veces en el estudio de diversas calidades de las materias, ajustándose en ocasiones a la visión objetiva del modelo, sin que por este motivo pierda su pintura el grado de sugerencia plástica, pues en este sentido ha logrado obras admirables, especialmente en sus estudios de flores, donde se revela como un colorista sobrio, que ve con amplitud y realiza con verdadera conciencia y gran sensibilidad.

Bernardo Monsanto.—Quien observe el sentido constructivo de la pintura elemental y de caracteres geométricos de

Bernardo Monsanto, podrá convencerse inmediatamente del verdadero significado de la frase de Braque, en donde proclamaba: «la regla que corrige la emoción». Esta es la virtud de este artista filósofo y matemático. Para él la naturaleza es un «simple pretexto», el vocabulario indispensable, en el cual el artista encuentra ciertas revelaciones, las que deben ser ordenadas para crear la obra artística.

Existe en la obra de Bernardo Monsanto el claro proceso de la síntesis expresiva de los elementos, de donde resulta una obra original y muy bien construída.

Sus cuadros son, en resumen, una serie de transposiciones de valores pintorescos de la naturaleza esquematizados en una caligrafía plástica.

Mariano Medina (Medo).—He aquí al dibujante de la fina ironía y la crítica social aguda, la que ejerce mediante su cotidiano cartel del diario «Ahora». Toda Venezuela ha tenido que admirar la pluma de Medo, ágil y oportuna para analizar gráficamente los acontecimientos sociales y políticos del país.

Además de sus dibujos humorísticos, Medo tiene una vasta labor como estilizador del tipo popular venezolano, que revelan profundo conocimiento de la psicología y costumbres peculiares del «Juan Bimba» de Venezuela.

Rafael Rosales.—La tendencia de la pintura de Rafael Rosales es ponerla al servicio de la crítica social. Esto es, como un medio de propaganda a las doctrinas políticas que profesa, tendencia que, por lo demás, cuenta con entusiastas cultivadores en diversas naciones.

Sus conocimientos técnicos de la pintura decorativa y la manera original de sentir y



Croquis de composición.—Alumna 2.º año.—Venezuela-Caracas

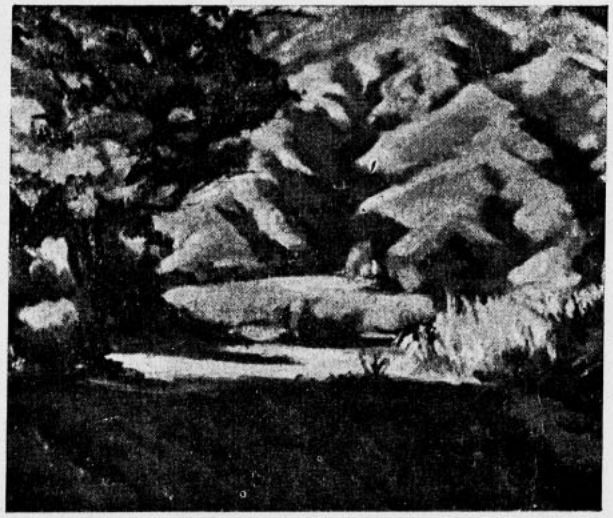
expresar las costumbres del pueblo venezolano, hacen presumir que Rosales llegará a ser un pintor de verdadera importancia en la renovación artística que se opera en Venezuela,

Antes de finalizar este ensayo, sobre los valores más destacados del arte plástico venezolano, consignaremos los nombres de Héctor Poleo, Bracho, Víctor García Gómez, César Rovaina, Fernández, León, Angelina Curiel, Federico Reyna, Reyes y tantos otros más que representan los más jóvenes y entusiastas artistas del porvenir.

Este bosquejo resume, pues, al grupo de artistas de la nación venezolana que vuelve a la normalidad civil y, por lo tanto, a valorarse culturalmente después de duras pruebas.

Armando Lira.

ESCUELA DE ARTES Y SU NUEVA



«El Arila» — José Requena, Alumno 4.º año, Venezuela-Caracas

Con el fin de centralizar, correlacionar y difundir las diferentes actividades artísticas y culturales del país, el ex Ministro de Educación Nacional, señor Rómulo Gallegos, creó la Dirección de Cultura y Bellas Artes a cuyo frente ha estado el Dr. Inocente Palacios, el señor Enrique Planchart y en la actualidad el señor Luis Alfredo López Méndez. A la vez creó la Inspectoría de Bellas Artes nombrando al señor Manuel Cabré para desempeñarla, cargo que ocupa hasta hoy día.

Al iniciarse el nuevo régimen, un grupo constituído por la mayoría de los artistas más notables del país, que no habían actuado en el régimen anterior, formuló bases y manifiestos para la reforma de los estudios artísticos y para la modernización de otros asuntos relacionados con las artes plásticas. Este grupo dió a la publicidad un vasto programa para la reorganización de las escuelas de arte, del Museo de Bellas Artes, de las becas de estudio y otras formas de protección para los artistas nacionales.

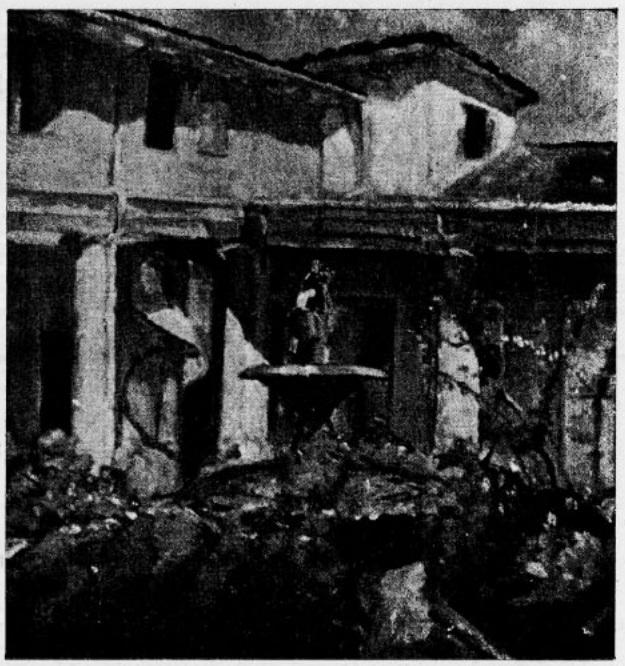
Los planes propuestos en ese manifiesto obtuvieron favorable acogida, y el Ministro por entonces, señor Rómulo Gallegos, llevó muy pronto a la realidad diversos de los proyectos allí consignados, eligiendo para que trabajaran en ellos al grupo de artistas, de una misma ideología, que habían formulado esos planes de reorganización artística nacional.

Como resultado de las actividades de la Dirección de Cultura y Bellas Artes, podemos mencionar la reorganización de la Escuela de Música, la creación de la Escuela de Arte Escénico y Danza, y la reorganización de la Biblioteca Nacional, de los Museos Nacionales y de la Escuela de Artes Plásticas.

Dentro de las nuevas activida-



«Acuarela» — Herlinda Franco, alumna 2.º año



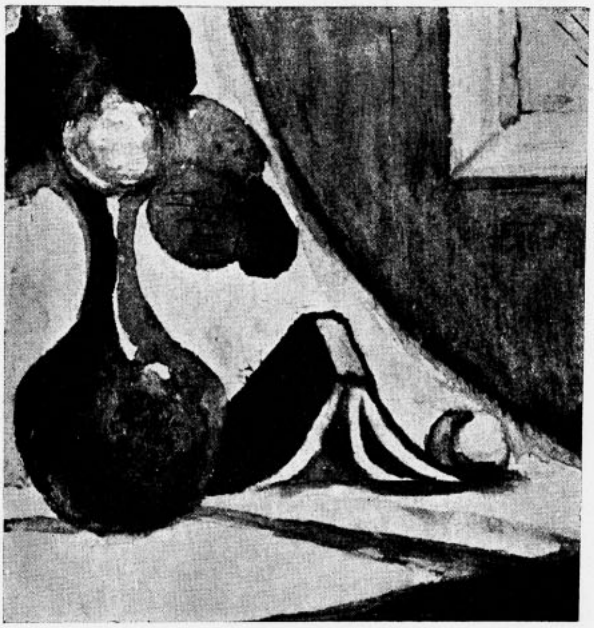
«Patio de la Escuela» — Elbano Méndez, alumno 2.º año

PLASTICAS DE CARACAS
ORGANIZACION

des y reformas de la Escuela de Artes Plásticas, debemos mencionar: conferencias sobre Historia del Arte, que fueron dictadas por el profesor Mariano Picón-Salas y que vinieron a suplir la falta de una cátedra sobre esta materia de la cual adolecía hasta entonces la Escuela; durante las vacaciones de agosto a septiembre del año pasado, aprovechando la Escuela la presencia del profesor chileno señor Armando Lira, organizó un Curso Extraordinario de Extensión Cultural y Artística, dirigido por el profesor mencionado en colaboración con la Dirección y el profesorado de la Escuela. Este curso duró tres meses y tuvo por objeto ensayar modernos métodos de enseñanza plástica y hacerlo extensivo no sólo a los alumnos regulares del plantel, sino a todas aquellas personas que se interesaron por seguirlo, alcanzando de este modo una verdadera significación social, cosa que preocupa también a la Escuela dentro de las finalidades que persigue.

A fin de orientar en forma más adecuada y conforne con los métodos modernos de educación artística, la Dirección de la Escuela en colaboración con los profesores chilenos señores Armando Lira y Mario Inostroza, y del Inspector de Bellas Artes señor Manuel Cabré, estudió un nuevo reglamento para la Escuela de Artes Plásticas, el cual viene a encauzar la marcha progresiva anteriormente iniciada y concreta las reformas qur ya se habían introducido. Este Reglamento fué promulgado por el Ejecutivo y publicado en la Gaceta Oficial con fecha 30 de diciembre de 1936.

Este Reglamento establece una reorganización de la enseñanza; nuevo plan de estudios; condiciones de ingreso e inscripción de los alumnos; nuevas disposiciones



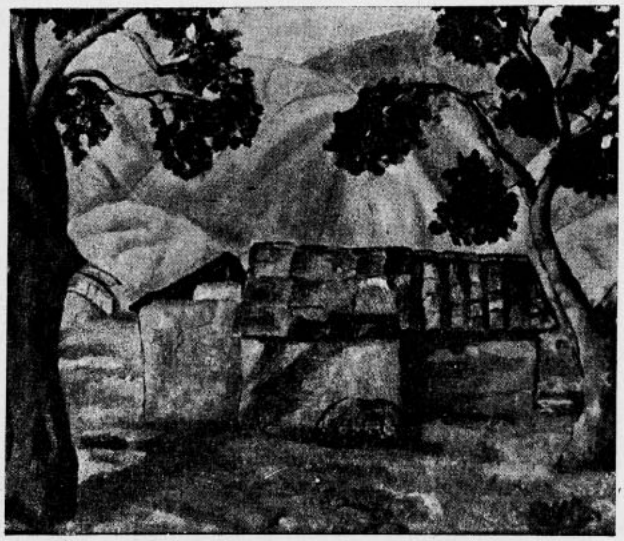
«Apunte» Armando Barrios alumno



«El Arila» Humberto González, alumno 3.er año



«Paisaje» Estela Baptista, alumna 3.er año



«Paisaje»

Gabriel Bracho, alumno 1.er año

sobre exámenes, concursos y exposiciones; sobre certificados y títulos; becas de estudio y obligaciones de los alumnos; nueva organización administrativa y ciertas disposiciones generales.

Con la intención de alcanzar un desarrollo armónico en todas las manifestaciones de arte plástico y de divulgar los principios y técnicas artísticos se han organizado en la Escuela, las Secciones siguientes: de Arte Puro; de Arte Aplicado; de Formación de Profesores de Dibujo y Artes Manuales y la Sección Superior de Profesores de Artes Plásticas. Se han consignado además en el Reglamento Cursos Elementales Nocturnos y Talleres de Especialización de Arte Aplicado.



«Composición» Héctor Poleo, alumno 4.º año

Las Secciones de Arte Puro y de Arte Aplicado se dividen en dos ciclos de estudios: al primero corresponde la actividad de los alumnos limitada a la adquisición de los medios expresivos del arte plástico, para ello los profesores se sirven de ejercicios prácticos en los talleres y cursos respectivos, de los conocimientos teóricos derivados del estudio de la Historia del Arte y del análisis de la forma a través de las diversas épocas artísticas. Corresponden al segundo ciclo las actividades relativas a la expresión y formación de la personalidad del alumno mediante la aplicación de los principios generales y técnicos estudiados en el primero, tendiendo principalmente a la creación artística y a la ejecución técnica. El conocimiento de la tradición artística y la formación de un criterio acerca de los conceptos generales del arte plástico ejercen en este ciclo la influencia decisiva en la formación consciente del alumno que es lo que persigue como principal finalidad la Escuela de Artes Plásticas.

La Sección de Arte Aplicado trata de impulsar el desarrollo de la pequeña industria y de las artes manuales y de llevar a ellas un sentido más claro de la belleza y de su valor estético, al mismo tiempo que mejorar su calidad técnica. La fundación de esta Sección viene también en apoyo económico de aquéllos que se dedican al arte puro y cuya situación económica actual no es muy satisfactoria. En el taller de cerámica ya se han hecho interesantes pruebas con materiales propios obtenidos en el país, lo que augura un porvenir efectivo en este ramo del arte aplicado, de gran importancia para la preparación de artífices y artesanos nacionales.

La Sección de Profesores de Dibujo y Artes Manuales, llena con el sistema actual de educación una función necesaria: la de llevar una idea más clara y precisa de la importancia del arte en general y en especial del dibujo y sus proyecciones educativas, a las distintas ramas de la enseñanza nacional y al artesano obrero, quienes necesitan de estos medios para hacer perfeccionar sus labores manuales ordinarias. A fin de ofrecer un campo propicio para la experimentación de nuevos métodos y sistemas de enseñanza de Artes Plásticas, se ha creado para el Curso de Formación de Profesores de Dibujo y Artes Manuales, una Sección de Dibujo Infantil. En esta Sección se practica el Dibujo, el Modelado y las Artes Manuales, ensayando los métodos activos y de creación. Este curso aportará naturalmente a la Escuela un selecto número de discípulos para el futuro, que traerá una formación y una base sólida, facilitando así la labor de la Escuela.

La Sección Superior destinada a la formación de Profesores de Artes Plásticas, especialidad que requiere además del conocimiento técnico-artístico, una preparación extensa y profunda en el dominio de los medios de expresión y saberlos comunicar en forma adecuada al temperamento y psicología del alumno, satisface una necesidad muy sentida en el país, ya que es efectiva la carencia de un personal docente preparado para que sirva la educación artística que debe irse extendiendo en las regiones del interior de la República.

La Sección Nocturna, finalmente ha sido organizada con el propósito de dar oportunidad a los amantes de los estudios plásticos que por sus labores cotidianas no pueden concurrir a los Cursos Ordinarios de la Escuela. Para ellos se han abierto talleres de Dibujo

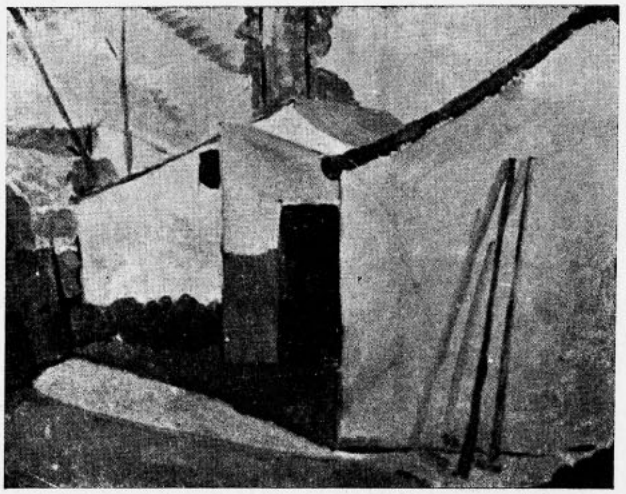
y Colorido, y próximamente, de acuerdo con el Reglamento, deberán comenzar a funcionar los Talleres de Arte Aplicado, conjuntamente con un Taller de Modelado. La Dirección se ha preocupado, además, de la redacción de nuevos programas y de la ordenación de materias y ejercicios, que deben estar de acuerdo con el plan de estudio general. Dentro de esta actividad, se ha procurado sistematizar el trabajo de los cursos y talleres de manera de establecer un estudio progresivo, cuidando en todo momento del estímulo y de la crítica constructiva del profesor para con el alumno.

En la presente información hemos querido dar a conocer sumariamente los puntos sobresalientes de la reorganización de los estudios artísticos correspondientes a la Escuela de Artes Plásticas, la cual ha querido orientarse hacia una correlación efectiva de funciones educativas, atendiendo con igual interés la pura manifestación artística junto con las actividades aplicadas y de divulgación, de las que necesita tanto la nación, para establecer un verdadero plan de reconstrucción en materia educacional.

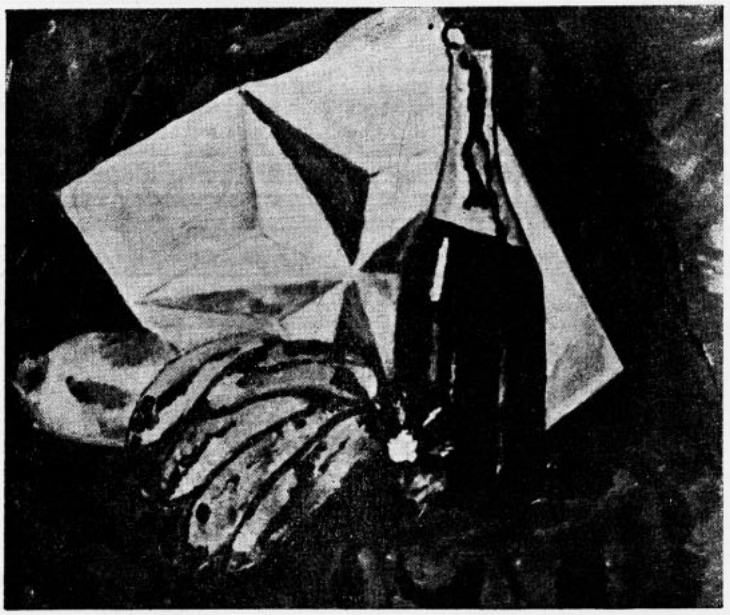
Los esfuerzos dirigidos recientemente para darle un mayor impulso a los estudios artísticos en la Escuela de Artes Plásticas, se han podido observar en los resultados de la Exposición realizada a fines del año pasado, inaugurada por el ex Ministro Dr. Alberto Smith, y cuyos trabajos merecieron el aplauso de los críticos y entendidos en estas actividades culturales. Las felicitaciones honradas que esta Dirección y el cuerpo de profesores recibieron, tanto de las autoridades educacionales como del público en general, han sido el mejor aliciente y ellas han significado un valioso estímulo para el alumnado que ha aumentado sus esfuerzos del presente año.

Grato es reconocer que no han sido estériles el trabajo y la preocupación gastados en pro de la organización de los estudios plásticos. El actual Ministro de Educación Nacional, Dr. Rafael Ernesto López y el Director de Cultura y Bellas Artes, Luis Alfredo López Méndez en su programa de acción esperan ampliar y perfeccionar las actividades técnicas de artes aplicadas y hacer extensa divulgación de ellas en todo el país; con esa finalidad recientemente han dotado a la Escuela de los talleres de cerámica, de artes gráficas, y el de artes textiles, y han de continuarse poniendo en actividad todos los variados aspectos que debe contener nuestra Escuela de Artes Plásticas de acuerdo con las exigencias de la nueva vida social que comienza a gozar la República.

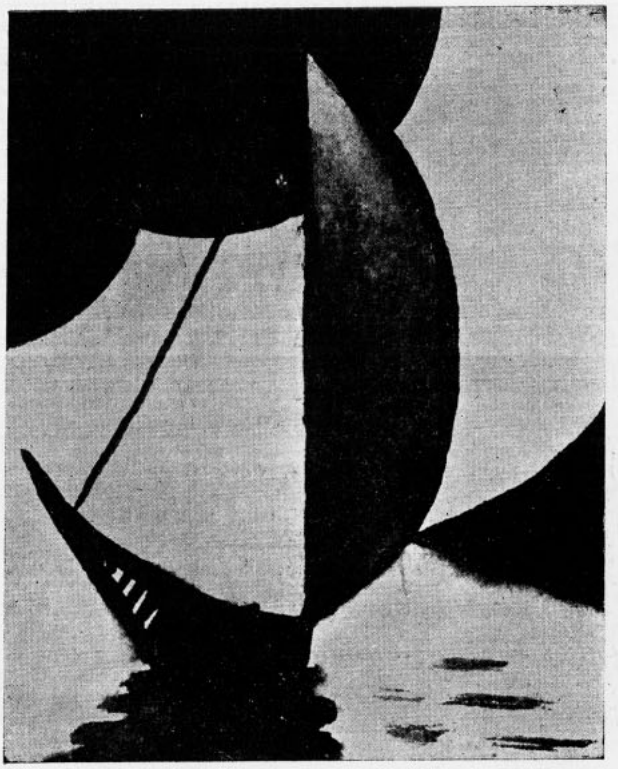
ANTONIO EDMUNDO MONSANTO.
Director de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.



«Paisaje»
José Hernández,
alumno
4.° año



Carlota Mussa, alumna 1.er año



«Dibujo» alumno

DEBEMOS ESCRIBIR UNA HISTORIA DE LA MUSICA AMERICANA

ESPIRITUALMENTE, los hijos de América seguimos viviendo demasiado aislados y distantes los unos de los otros. En particular, los artistas de una nación casi no tienen contacto con los de otra. Poco menos que nulo es el intercambio cultural entre las asociaciones o los hombres representativos del continente.

De suma importancia es este intercambio, pues tan sólo el conocimiento recíproco de cuanto hacemos o anhelamos hará posible el que cada uno de nuestros respectivos pueblos adquiera una clara visión del verdadero papel que desempeña en la creación y el desarrollo de la cultura continental.

Una tentativa notabilísima para el logro de tal acercamiento es la que desde hace un año viene realizando el Instituto de Estudios Superiores del Uruguay con la publicación del Boletín Latinoamericano de Música, a cargo del profesor Francisco Curt Lange, Director de la sección de investigaciones musicales de dicho Instituto. No menos importante es el cometido que, de acuerdo con su hermosa ideología, está llamada a cumplir la presente Revista de Arte. Publicaciones artísticas de esta índole deberían multiplicarse y divulgarse ampliamente entre todos los intetectuales, los artistas y los centros culturales de cada una de nuestras grandes o pequeñas repúblicas americanas.

Por de pronto, no pretendo referirme aquí sino a uno de los muchos beneficios que podríamos obtener de tan fructuosos intercambios, cual sería la elaboración de una verdadera historia, que hasta ahora no existe, del desarrollo del arte musical en nuestro vasto continente. Interesantísimo asunto que bien vale la pena estudiar atentamente. Pero una obra semejante, ¿quién sería capaz de abordarla con todo el cuidado que se merece? Es imposible que nadie en particular pueda, por el momento, pensar seriamente en dedicarse a escribirla. Una historia de esta índole implica, necesariamente, un extraordinario acopio de materiales. Y ¿cómo reunir todos estos materiales, cómo proceder al estudio de tal cúmulo de documentos si no es valiéndose de la desinteresada colaboración de los especialistas de cada país que se han preocupado por estudiar la propia historia local? Dicha obra, pues, tendría que ser esencialmente colectiva. En esta forma, su realización no parece imposible de llevar a cabo.

¡Qué curioso, qué interesante panorama, tal vez, abriríase ante nuestros ojos si pudiésemos llegar a contemplar, en sus grandes líneas, los caminos todos por donde nos han llegado a estas tierras los gérmenes de nuestra música culta o los de nuestros sabrosos

ritmos y melodías populares! El detenido estudio de estos capítulos fundamentales: la música del aborigen, la de la época colonial, la de nuestros románticos abuelos del siglo pasado y la actual, artística o popular nos revelaría multitud de fases, aspectos o matices de nuestra sensibilidad y de nuestra peculiar psicología latinoamericana. No nos detenemos nunca lo bastante a considerar que, en efecto, «la vida política de una nación no es sino el aspecto más superficial de su ser» y que, «para conocer su vida interior, fuente de su acción, es preciso adentrarse en su alma, por la literatura, la filosofía y las artes, en las que se han reflejado las ideas, las pasiones, los sueños de todo un pueblo. El gran servicio histórico que nos prestan las artes consiste en ponernos en contacto con el corazón de una época, haciéndonos palpar el fondo de su sensibilidad» (Romain Rolland).

Ya que los americanos hemos comenzado a preocuparnos seriamente por la vida y futuro de nuestro continente; ya que nuestra «conciencia continental» se nos está revelando con intensidad cada vez mayor y cada vez más clara, justo es que hagamos lo posible por estudiarla y analizarla en todas sus manifestaciones, y principalmente en aquéllas que, por ser de carácter puramente espiritual, como las artísticas, pueden darnos las notas más justas de su efectividad y de sus más hondas verdades.

Caracas, 1937.

Juan B. Plaza,
Profesor de Historia de la Música
en la Escuela de Música de Caracas.



Museo Nacional de Artes Plásticas — Caracas (Venezuela)

ARTE POPULAR CHILENO

Discurso leído en la apertura de la Exposición de Arte Popular, realizada en el Museo de Bellas Artes, por el poeta Pablo Neruda.

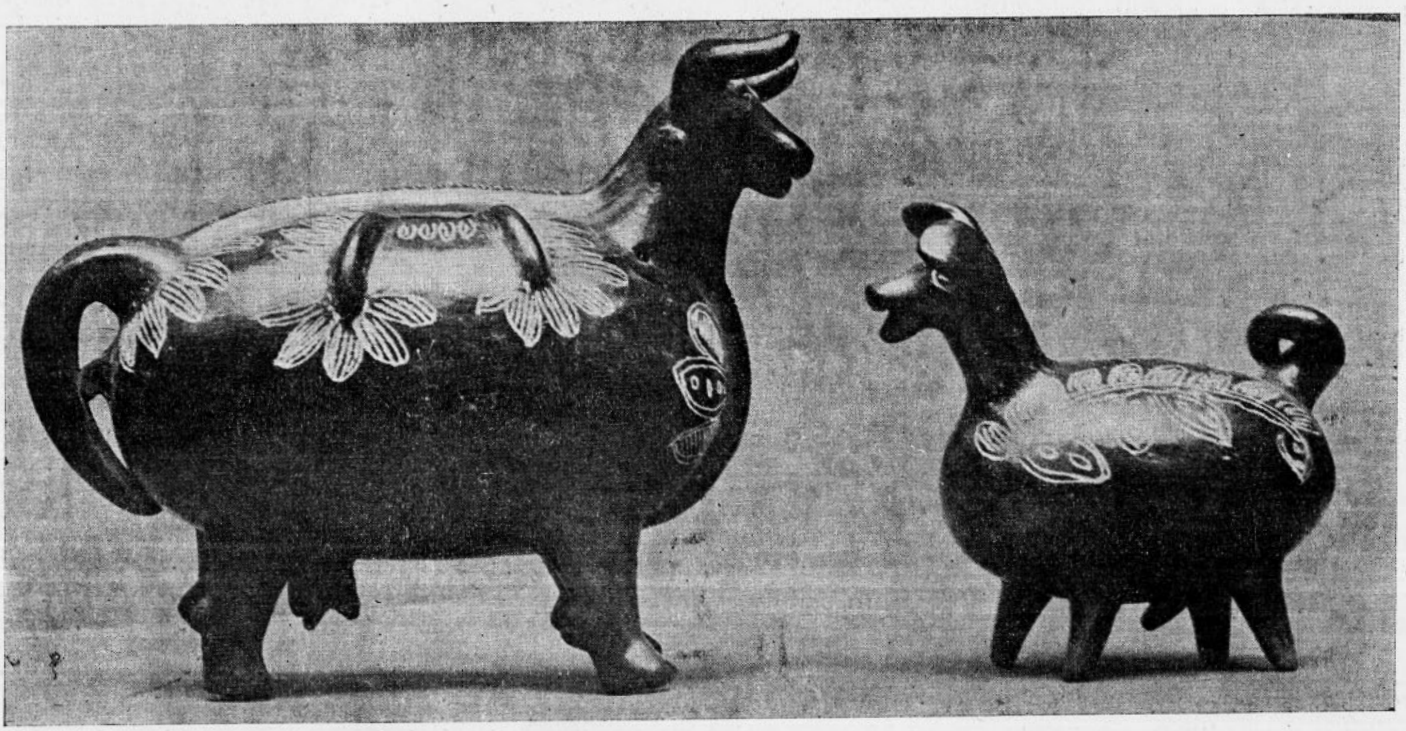


Palo de ceremonia araucana

PUEBLO para nosotros, quiere decir, campos de Chile, corazones morenos, divinas substancias terrestres, como ser harina o greda; pueblo para nosotros los escritores, que por orgullo estamos con el hombre del pueblo en su desesperación y en su esperanza, significa más que toda estética cultivada o reacción químicamente pura de espíritu. Pueblo, matriz silenciosa de mi patria, más que en su volcánico y oceánico territorio, más que en sus palacios, más que en sus superficiales formas legales, en su esencia áspera y taciturna de trabajadores llenos de melancólica alegría. Sufridos, callados, dominados, hombres obscuros de la ciudad, del campo y del mar de mi patria maravillosa, vuestro arte florece como pequeñas luciénragas en la noche del infortunio y de la miseria y de la muerte, y machacando duros metales, sujetando y horadando correas y cueros hasta hacer del material informe, monturas y estribos que más parecen flores estupendas; combatiendo la madera en el fondo terrible de nuestros desamparados presidios, hasta hacer en ellas torpes y conmovedores objetos que, sobre todo, muestran la pureza y la paz del corazón, amasando la arena y la tierra hasta fortificarla en nuestra milagrosa greda negra que no tiene igual en ningún arte popular del mundo, artesanos, artistas de mi desventurado pueblo nos dais a nosotros, los escritores y los artistas cultivados, una lección sobrehumana de resistencia a la desgracia y de creadora belleza convertida en esperanza. Sabedlo, pueblo divino, por proverbio y por magnitud, todos vuestros gestos y vuestras artes, cruzando la inatravesable distancia que el destino social ha puesto entre las clases, nos humilla, porque en toda nuestra creación, en nuestra tambaleante búsqueda, en la obscuridad de lo emocional y lo estético, en nuestra atormentada situación de hechiceros de un mundo agotado, no hallamos jamas la realización, fragante, espontánea, esencial, que halláis vosotros como la abeja halla la forma celular o el niño la luz de las estrellas.

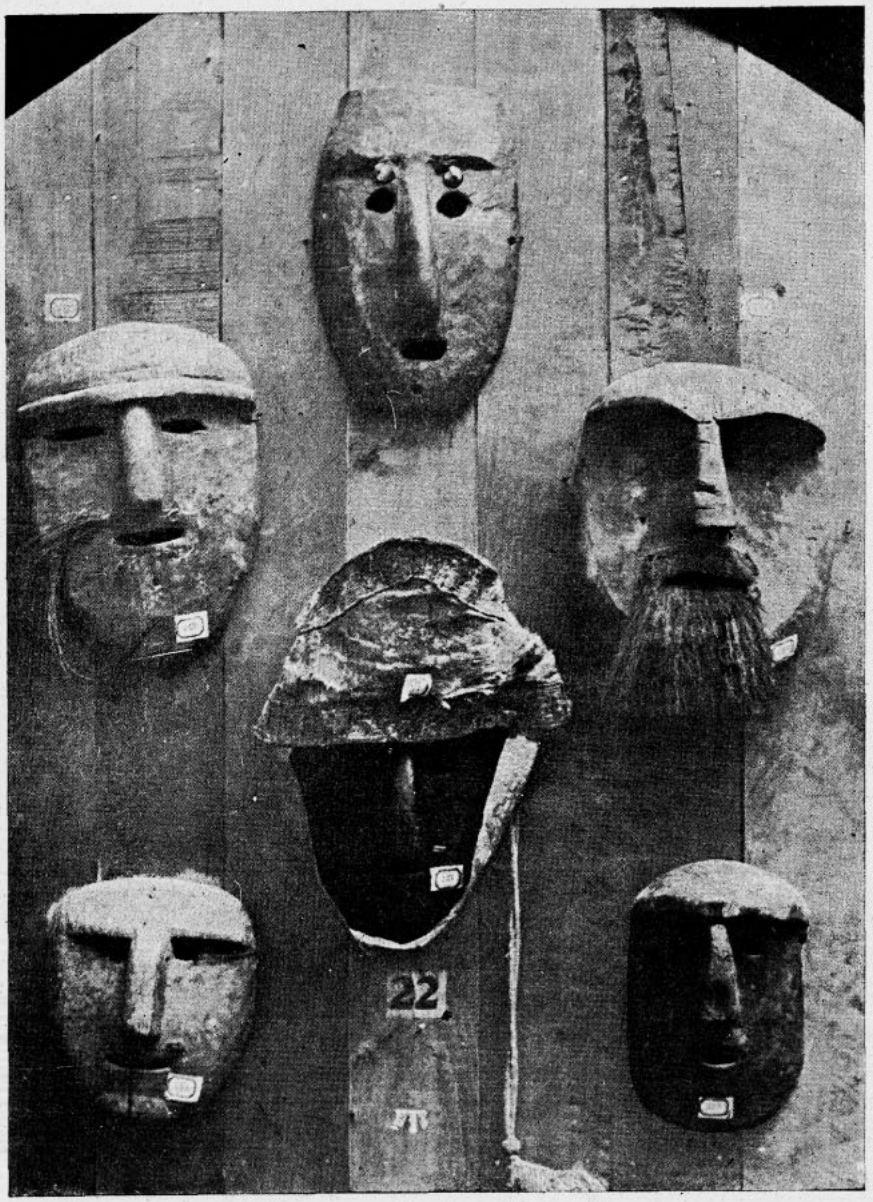
Del pueblo de todos los países, sale esta luz obscura que, formando un arte delicadísimo y violento, funda la base racial y popular en que las artes y las vidas nacionales se levantan a la luz del mundo. Del romancero español, de la protesta versificada con espontaneidad de rosas, en contra de la invación mora, y fundada en los latidos de la sangre, sale como un torrente de piedra la poesía española y el heroísmo popular, como corrientes inseparables nacidas en la misma durísima cuna. Y nuestro más grande poeta chileno, Carlos Pezoa Véliz, se parece mucho en su forma y en el contenido de su canto a la voz y a la guitarra y, al perro de los mendigos ciegos.

Aprendamos con esta exposición la aspereza y la dulzura de los que no tienen nombre, y a ese silencio de nuestra raza demos con todo el corazón rosa y paloma, palabray esperanza, porque el pueblo no tiene nada y todo lo merece.



Cerámica de Quinchamalí

Arte popular



Máscaras talladas en troncos (arte popular chileno).—Colección del Sr. Doyharçabal

EL ARTE POPULAR EN CHILE

Conferencia pronunciada en la Exposición de Arte Popular de los Cursos de Verano de la Universidad de Chile

No necesito conocer en su diversidad específica el arte popular de Chile para disertar someramente en el acto inaugural del certamen en que se manifiesta en su pujanza y en su profusión esa actividad colectiva del espíritu. Pero, ¿me son realmente desconocidas las formas peculiares de ese arte? Os habla un escritor argentino, huésped actual en la cátedra de la ilustre Uniersvidad de Santiago y que en épocas diferentes de su vida de periodista vino a este país para ponerse en contacto con los problemas de la nación o del continente, o adentrarse con la simpatía auscultadora del observador en la fácil intimidad del pueblo. En esas circunstancias me sentí atraído hacia las expresiones genuinas del arte popular chileno, que, debo confesarlo con alegría, no me sorprendieron como fenómeno exótico, extraño al viajero, sino como una refracción, en su originalidad vigorosa, de algo que me resultaba familiar y llevaba en sí un eco o una huella de oficios manuales o espirituales de mi propia tierra.

Sé muy bien que los tejidos chilenos, por ejemplo, se diferencian en el tema y en el procedimiento de los que se hacen en las provincias argentinas, en que domina, a pesar de la abundancia de las corrientes inmigratorias y del poder despersonalizador del progreso, el factor tradicional; sé también en qué consisten los rasgos diferenciadores de la música chilena y de la música argentina. Mas, así como hallamos en el tejido de Córdoba o de la Rioja una cercana semejanza con el de Chile, encontramos cierta analogía en las creaciones melódicas del sector geográfico que desemboca en la cordillera mendocina, con las grandes y fuertes cadencias que ya dan carácter a la música chilena; es porque ambos pueblos se desarrollaron y se desarrollan bajo la doble influencia hispano-indígena y responden en su raigambre más profunda a un estado de ánimo que les es común y denuncia una reacción psicológica homogénea.

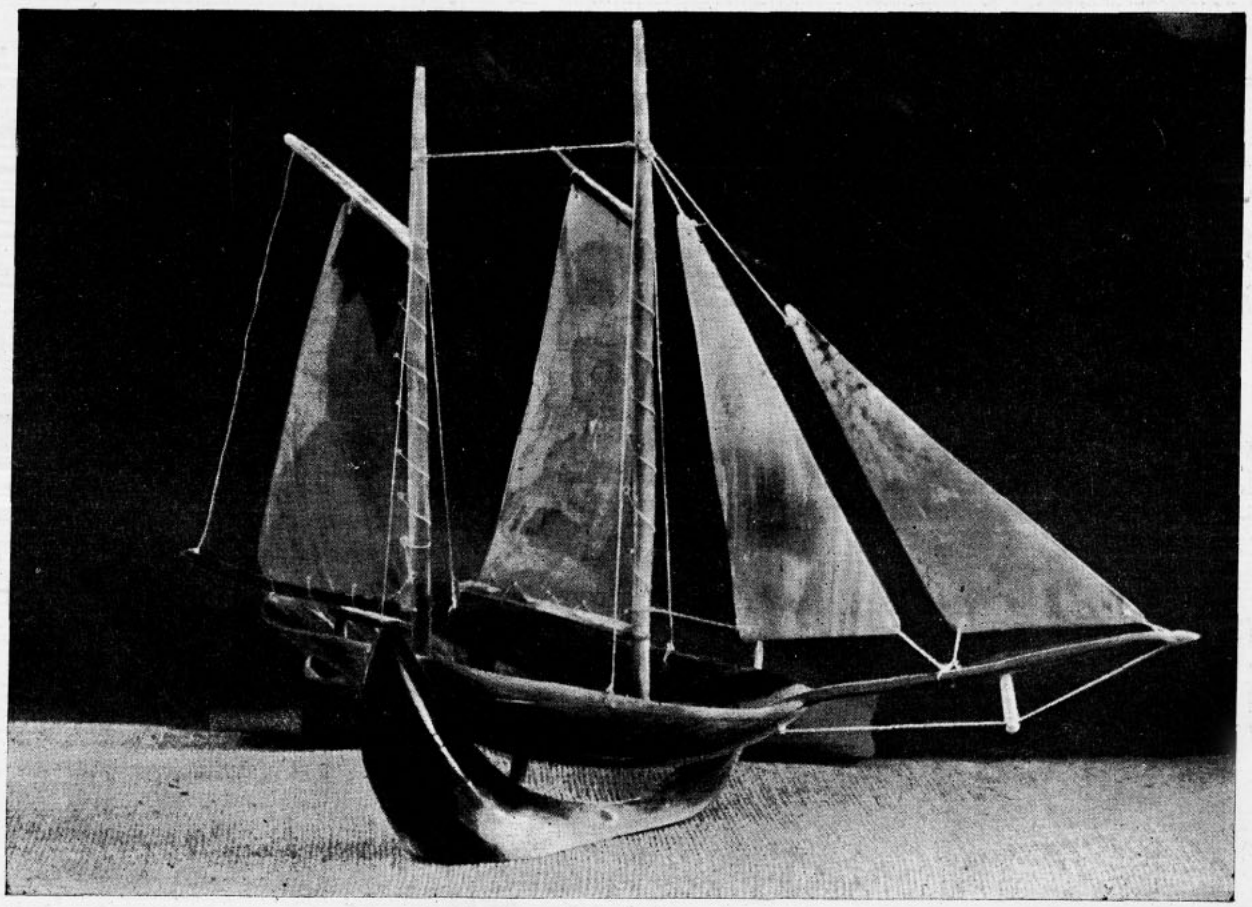
He podido practicar una experiencia respecto de las manifestaciones más prístinas del arte popular americano, que no sería acaso posible aplicar al de los países europeos. Cuando se hizo en París la primera exposición de arte popular ruso, los críticos y los etnólogos se esforzaron en analizarlo en sus detalles, para interpretarlo de una manera racional y llegar a comprender su significación estilizada o su belleza típica. Tuvieron que razonar ese arte para penetrarlo o, si se quiere, traducirlo al francés para asimilar su valor. Un argentino, un yanqui, un colombiano, un chileno, un brasileño o un mejicano no necesita pasar por ese difícil proceso mental para advertir el contenido recóndito de cualquier testimonio artístico de naturaleza

espontánea que constituye la confidencia secular de los trozos de humanidad a que pertenece. Por más que la civilización azteca o incaica sea remota, o aparezca hermética al hombre argentino o chileno, no lo son los signos hereditarios de su arte popular. Es porque esas elaboraciones anónimas, venidas de lejos en el tiempo, o modificadas por la inflexión occidental, representan en el fondo una unidad emocional en América, como la América misma, en su múltiple diferenciación política y en su numerosa personalidad nacional, representa a su vez una homogeneidad en la vasta y poliforme extensión del espíritu.

Todos los argentinos, pues, que asistirán a esta exposición de arte popular, comprenderán en sus aspectos más particulares lo que significa como exteriorización humilde y perdurable a la vez del espíritu chileno y sería prudente que nos fijáramos en lo que encierra de trascendencia permanente. Nos hallamos en una etapa histórica de transformación y de confusión, en que el hombre sale al encuentro de las novedades revulsivas.

Considero, en mi calidad de escritor, o sea, de obrero de una profesión espiritual, que ninguna cosa nueva debe sernos ajena y ningún hecho que tienda a transformar nuestra vida y a moverla hacia confines imprevisibles, debe sorprendernos como un acontecimiento hostil. Pero, si bien las sociedades, por el ritmo ininterrumpible de la evolución, están llamadas a reformarse, a ahondarse y a proporcionar al individuo medios desconocidos de expansión, creo, no obstante ello, que ese cambio silencioso ha de asentarse necesariamente sobre algo que nos dé una continuidad fundamental. Esa trama conjuntiva que nutre los trazos fisonómicos de un país a lo largo de su historia atormentada, nace del espíritu popular. Nosotros vemos que muchos artistas renovadores se alejan, frecuentemente, de las normas del arte culto y de las reglas consagradas por las escuelas tradicionales, para abrevarse directamente en el alma del pueblo. Un caso reciente nos lo prueba de una manera eficaz.

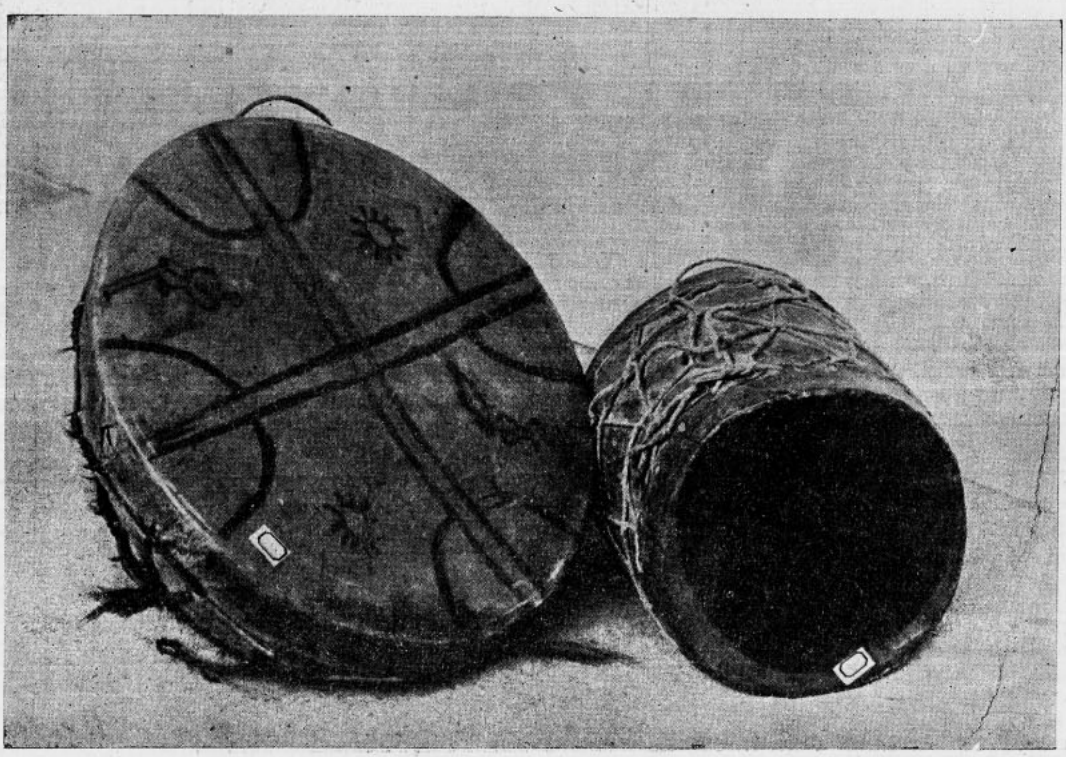
La música de Stravinsky, fué acogida en Europa, como una expresión individual, contraria a los cánones a que nos habían acostum-



Tallado en cacho.—Velero

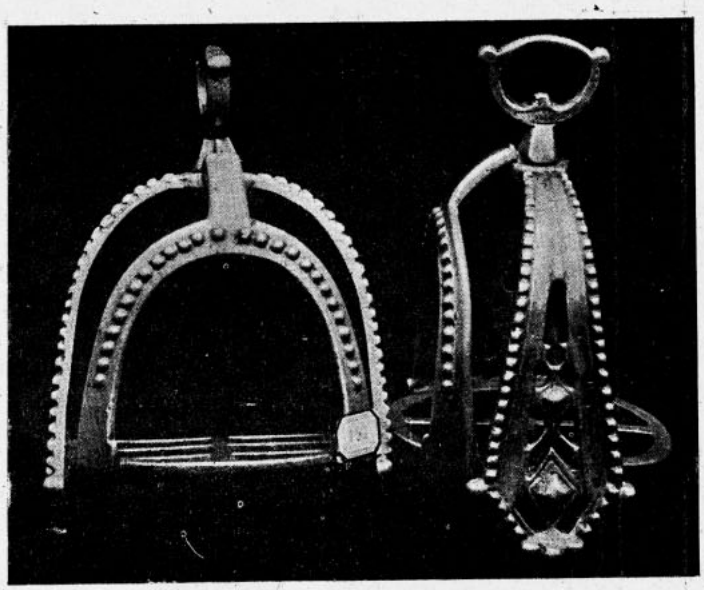


Estribos tallados en madera (arte popular chileno)



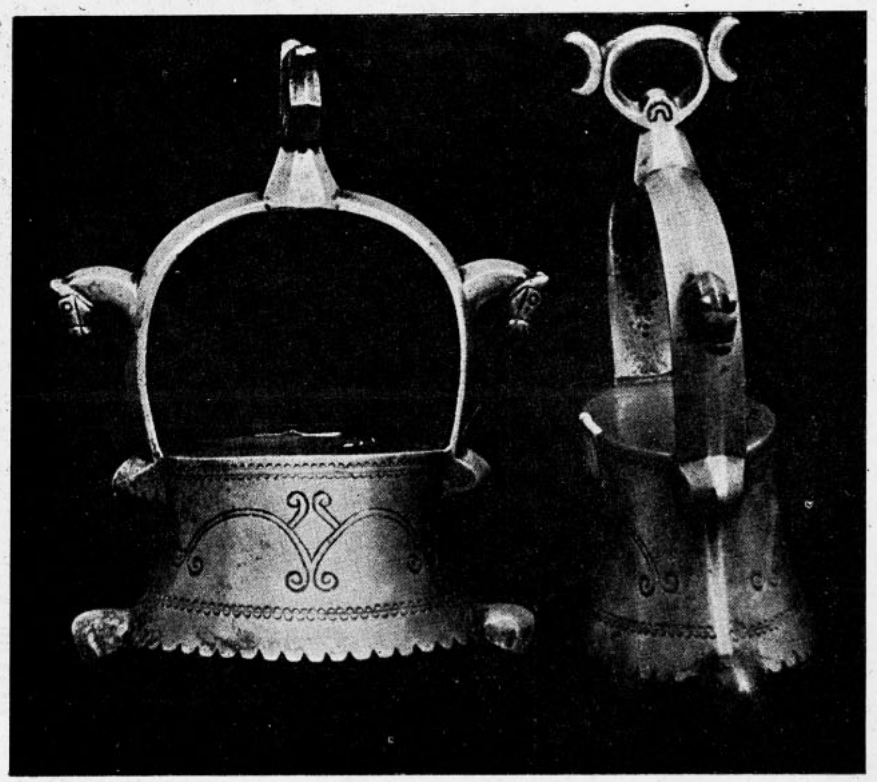
Tambores en cuero (arte popular chileno)

brado las obras de Wagner y de Debussy. Cuando nos fuimos habituando a su riqueza original nos encontramos con una sabia estilización de los motivos populares rusos. Hallamos así, en el revolucionario y violentamente disconformista Stravinsky, a un continuador de la música vernácula de Rusia; y es porque la revolución en el arte, igual que la de los sistemas sociales, no puede operar en el vació y necesita, como todo lo estable y todo lo duradero, una continuación en la atmósfera que le es natural. Los países de América carecen ordinariamente de una larga tradición artística. Pero la que tienen es para ellos la indispensable levadura que los artistas aprovechan en su labor creadora. En mi país hay una música criolla y hay una poesía criolla. No me atrevería a sostener que esas formas de arte no han sufrido la influencia de la cultura europea, que ha formado nuestro espíritu y la orienta lentamente hacia una definitiva personalización. Más creo que así como sería una exageración aconsejar al escritor y al artista argentino que explote, exclusivamente, esas vetas heredadas y trate de definir un arte nacional aislado, sería también un error igualmente grave, procurar una europeización deliberada y excluir, en nombre de un principio estético glacial, el influjo fértil de lo que es substancialmente terráneo. No ignoro la prédica indianista que se extiende en algunos países del continente. La abona una causa local que debemos respetar y que a menudo nos estimula la admiración. Pienso, como piensa la mayor parte de mis compañeros de literatura de Buenos Aires, que la civilización americana, de ningún modo podrá ser un retorno a las

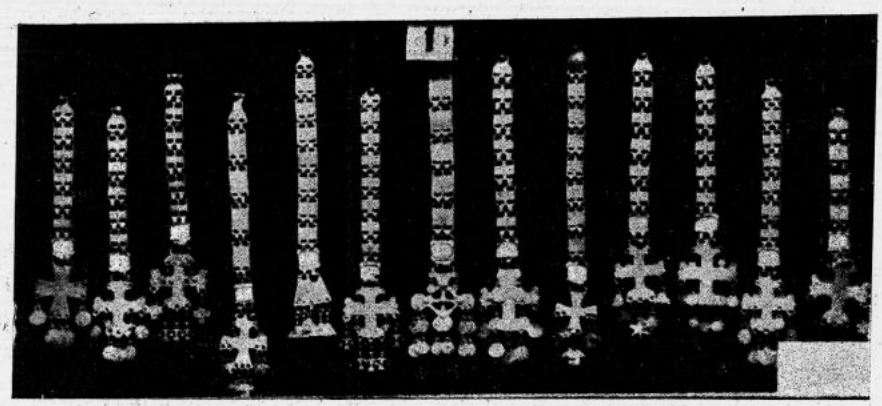


Estribos de plata (colección Doyharçabal

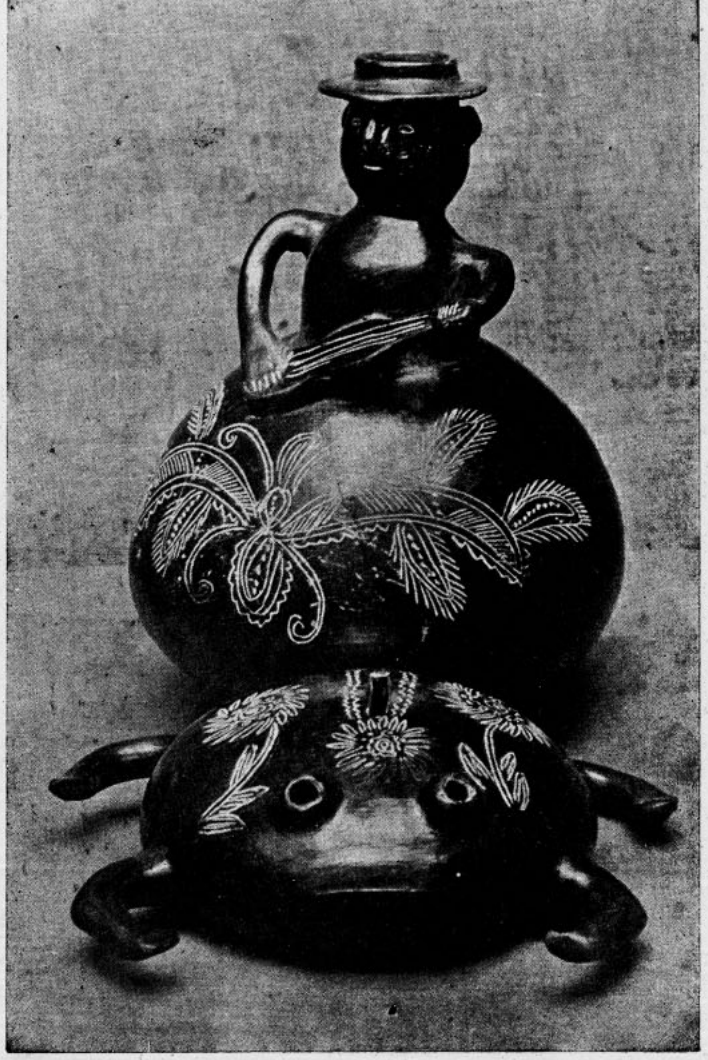
fuentes precolombinas y será cada vez más una reproducción depurada y mejorada de la civilización europea. Ello no nos impide, pese a lo que digo, reconocer la necesidad de incorporar a esa civilización que construímos, el flúido poderoso de lo más telúricamente americano, de lo más medularmente espiritual de la América originaria, constituído por los elementos que se concretaron y adquirieron vitalidad arterial en el choque de la cultura de la conquista y la preexistente cultura de cada una de las inmensas zonas del hemisferio. Debemos propender a que estos elementos, que se reconocen visiblemente en la producción libre del arte popular, se



Estribos de plata (arte popular chileno). Colección del Sr. Doyharçabal

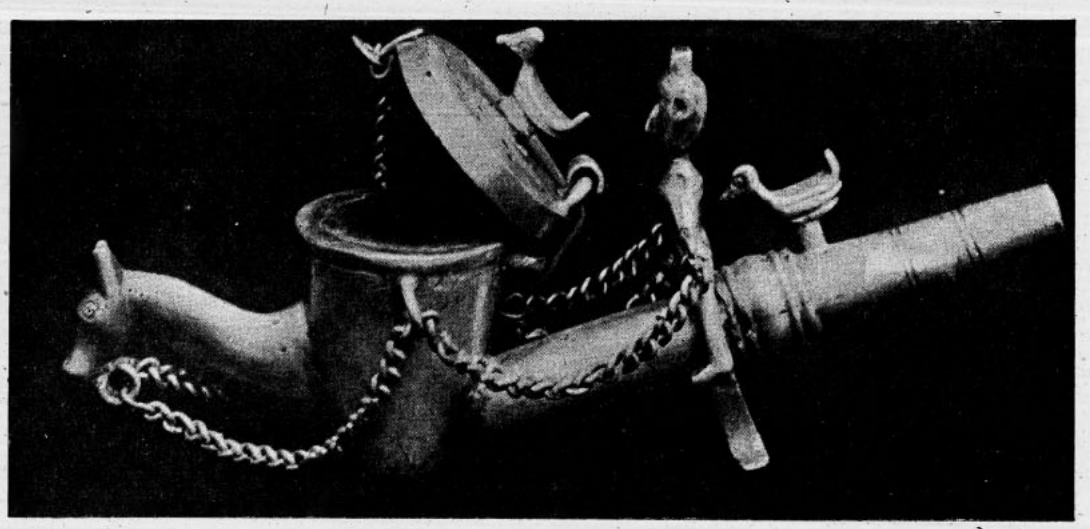


Aperos de plata para arneces (arte popular chileno)



Cerámicas de Quinchamalí

convierten en un soplo vivificador de las artes elaboradas. Hemos llegado a un período en que la civilización y el adelanto material han transformado a los pueblos del Nuevo Mundo, en una especie de Nueva Europa, y en esa Nueva Europa, el arte popular americano se reviste a veces, con el aspecto de un exotismo pintoresco. La utilidad de las exposiciones, como la que se inaugura hoy, radica el deseo de familiarizar el espíritu unánime de la sociedad con el arte de su pueblo, a fin de que deje de ser exótico y se vuelva substancia viva y activa de pensamiento, de sugestión, de sentimiento. En la Exposición de Arte Popular Chileno, se descubre una fuerza de coherencia que le comunica individualidad y sentido colectivo. Si los artistas y los escritores reparan en su trascendencia y en su efusión comunicativa acabarán por darse cuenta de que estos países contienen una rica materia para su transformación y un aliciente para su sensibilidad que terminará por darles configuración rotunda, ante el continente y ante la curiosidad del mundo civilizado.—ALBERTO GERCHUNOFF.



Cachimba pipa de plata (arte popular chileno).—Colección del Sr. Doyharçabal



«Retorno del Prometido» óleo por Luis Alberto Acuña (colombiano) (Salón de Viña del Mar)

EL SALON DE ARTES PLASTICAS DE VIÑA DEL MAR

Es un hecho ya indiscutible que los Salones de Bellas Artes de Verano que se celebran anualmente en el Casino de Viña del Mar, representan ya un papel importante en la vida artística chilena. La iniciativa de don Sergio Prieto N., Alcalde de Viña y Presidente del Consejo Municipal de esta encantadora ciudad, compuesto de personalidades de alta cultura, entre los cuales figuran varios distinguidos artistas, no pudo ser más feliz al crear en el lujoso Casino de Viña del Mar estos Salones anuales de Bellas Artes, pues este ensayo de descentralización artística está dando resultados brillantes desde todos puntos de vista. Desde luego, estas exposiciones no hacen ninguna competencia a los Salones de Santiago, el de la Facultad de Bellas Artes y el de la Sociedad Nacional, sino que, por el contrario, lo completan de una manera sumamente feliz; efectivamente, los Salones llamados oficiales de la capital tienen lugar entre el mes de septiembre y el de diciembre, es decir, en una época en que el elemento extranjero, compuesto por los turistas que anualmente vienen a conocer a Chile, durante el verano, no han hecho todavía su aparición; les falta, por consiguiente, a nuestros Salones santiaguinos este precioso elemento de propaganda internacional, intelectual y artístico. Por otra parte, para una exposición de arte, de cualquier género que sea, es evidente que el medio en el cual se celebra tiene una enorme importancia y, desde este punto de vista, creo que es difícil encontrar un ambiente de mayor lujo, elegancia y refinamiento que el de Viña del Mar, no siendo yo ni viñamarino, ni porteño... ni siquiera chileno, mi opinión no puede ser más imparcial y desinteresada a este respecto.

El Museo de Bellas Artes de Santiago está situado, es cierto,



«Luz y Sombra» óleo por Arturo Gordón (chileno) Salón de Viña del Mar

frente al prodigioso panorama de los Andes, pero el Casino de Viña del Mar está en íntimo contacto con el Pacífico y la grandiosidad de cada uno de estos colosos de belleza tal que en el mundo entero no hay nada que los supere, no tiene por qué envidiar a la del otro, ¿no es cierto?

Al hacer esta constatación, se puede agregar que Viña del Mar siendo una ciudad, como acabo de decirlo, de lujo y elegancia, todo lo que contribuye a acentuar este sello especial no puede ser sino bienvenido y, por consiguiente, las exposiciones de bellas artes debían forzosamente formar parte de tal conjunto de refinamiento que represente no sólo sobre la ciudad misma, sino sobre el país entero. Pues bien, tengo el convencimiento de que eso es lo que ocurre y ocurrirá, cada vez con mayor intensidad, con los Salones de Viña del Mar.

Otro aspecto de la cuestión: se puede decir que hasta ahora la educación artística de los chilenos, por medio de la frecuentación de museos, escuelas especiales y exposiciones artísticas, ha sido monopolizada por Santiago, lo que es muy natural siendo la capital del país, pero no sería menos natural —y diré aún sería muy de desear —que en las otras ciudades importantes de Chile se fomentara esta educación artística, tal como se cuida de las humanidades, de las leyes y de las ciencias, de tal manera que los jóvenes de estas ciudades que demuestren disposiciones por el arte, puedan tener ya cierta preparación para venir a perfeccionar sus estudios en las escuelas superiores de Santiago: Bellas Artes, Arquitectura, Artes Aplicadas, etc. Pues bien — y es aquí donde quería llegar—hemos visto que el Consejo Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar no se ha desinteresado de esta cuestión de la preparación artística «local» de la juventud porteña y ha querido agregar uno como «corolario» a la creación de las exposiciones de bellas artes, disponiendo que las salas en que se celebran los salones anuales, abrigarían durante todos los demás meses del año, cursos libres de dibujo, pintura, escultura, en una palabra de arte en general, cuya dirección sería confiada a distinguidos artistas residentes en Valparaíso, cuya carrera artística ha sido consagrada por brillantes éxitos en los Salones de Santiago. Esta verdadera Academia de Bellas Artes viñamarina, funciona con un éxito siempre creciente y se empiezan a ver los buenos resultados que está obteniéndo, en los trabajos presentados al Salón actual por los alumnos y alumnas que la frecuentan y hacen en ella su educación artística...

¿Mis impresiones sobre el Salón de Verano?—decía yo—. Pues bien, es con mucho gusto que debo declarar que han sido muy buenas desde el primer momento. No sé si el encanto que me produjo la transformación maravillosa del barrio en el cual se yergue ahora el Casino Municipal y que yo no habia vuelto a ver desde el año 1914, cuando existía en este mismo lugar una horrible duna de arenas movedizas, que separaba del océano el pobre estero, de aspecto entonces tan sucio y triste, no sé—repito—si fué este mismo encanto que dispuso tan bien mi ánimo para visitar el Salón de Bellas Artes, pero lo cierto es que, desde que penetré en las primeras salas de éste, a las 10 de la noche, una hora después de haber llegado de Santiago, quedé espléndidamente

impresionado; salas, ni demasiado grandes ni demasiado peueñas; luz, —especialmente en el piso más alto— muy buena, tanto la natural en el día, como la artificial en la noche, aunque a este respecto, en el piso inferior hay algunos reparos que hacer, algunas modificaciones que aconsejan distribución acertada de las obras; muebles discretamente repartidos en las galerías, lo que le da al conjunto un sello de elegancia; en resumen, lo repito, una excelente impresión general.

En cuanto a las obras exhibidas, si es cierto que una buena parte de éstas—y de las mejores—han figurado ya en el Salón de Santiago, hay otra buena porción, especialmente entre las presentadas por los expositores de Valparaíso y de Viña que por primera vez aparecen en una exposición de bellas artes, contribuyendo a dar al Salón variedad y novedad.—R. B.

EL BOLETIN LATINOAMERICANO DE MUSICA

Como una continuación al trabajo que desde hace años viene realizando el incansable Director de la Sección de Investigaciones Musicales en el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, ha aparecido el tomo tercero del «Boletín latinoamericano de música», la única publicación que en nuestro continente procura acortar las distancias de un aislamiento tan injustificado como es el que guardan los músicos entre sí. Los europeos tienen de nosotros ordinariamente un concepto bien curioso: nos creen algo así como formando una familia única, todos conocidos, y con factores de influencia recíproca tan estrechos que no conciben que un músico argentino pueda no ver todas las semanas a sus colegas de Caracas o de Lima. Se admiran cuando uno les detalla las distancias fantásticas que nos separan, y mucho más aun cuando se imponen que entre los diferentes luchadores la cultura musical en estas tierras, existe mucho menos contacto que el que guardamos con cualquiera de los centros del viejo mundo.

Este absurdo, es curioso, lo ha sentido y lo ha rechazado con la energía de ningún americano nato, Francisco Curt Lange que lleva adelante un apostolado en el sentido de relacionar a tantos artistas que se miran en el fondo con cierta desconfianza lugareña.

Curt Lange, al editar este tomo que comentamos, ya puede estar satisfecho de que su labor no ha caído en el vacío. Como todo luchador tiene la inquietud de no ver la realidad inmediata y hermanados a todos los artistas americanos; pero su trabajo es ya un éxito, porque es indudable que, debido a la acción de este germano empeñoso, es un hecho que hoy día los músicos nos conocemos por lo menos de nombre y, de día en día, se anudan relaciones entre diferentes centros de cultura musical, que deben su vida única y exclusivamente a la agitacion y a la curiosidad recíproca que este hombre, para muchos un iluso, ha logrado despertar en el continente.

La dedicatoria que nos hace a los chilenos de este nuevo tomo es una gentileza suya para la comprensión con que en este país muchos han visto y respondido al llamado de Curt Lange. Sabe él que en Chile hemos sostenido y continuamos en una lucha por despertar el interés cultural hacia la música, por orientar su enseñanza y dotar al país de los medios de exteriorizar su vida artística. Fué un apoyo para nosotros recibir, cuando no lo esperábamos, y como caída de lo alto, la palabra de entusiasmo de Curt Lange, que nos respondió desde la otra ribera del mar y nos alentó en momentos difíciles. La lucha nuestra lleva ya quince años, él la conoce y nos ha hecho conocidos en muchos medios, porque los chilenos tenemos poco sentido de la propaganda y nos parece siempre que lo del país es lo menos digno de ser presentado como ejemplo. El apoyo que significa el reconocimiento caluroso de este libro que comentamos, es una nueva muestra del aprecio recíproco que existe hoy día entre la obra de este hombre y la que se lleva adelante en Chile.

Nueve secciones y un suplemento musical comprenden el tercer tomo del boletín:

I. Estudios latinoamericanos.
II. Suplementos de artes plásticas latinoamericanas.
III. Estudios estadounidenses.
IV. Estudios europeos.
V. Pedagogía musical y educación estética.
VI. Difusión musical en la América latina.
VII. Publicaciones recibidas.
VIII. Archivo.
IX. Noticias varias.

Entre los estudios latinoamerinos, se incluye una serie de trabajos que abarcan diferentes aspectos de la música en este continente; así, por ejemplo, de Mexico, Manuel Ponce, J. Rolón, J. L. Mariscal y R. M. Campos, presentan diferentes estudios sobre la música folklórica, la organización musical y la música mexicana; de Chile. aparte de un artículo del que escribe estas lí-

neas sobre el problema artístico chileno, colaboran Carlos Isamitt, sobre los instrumentos araucanos; Urrutia Blondel, sobre la historia musical de la independencia, y María Aldunate, sobre la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. El Brasil contribuye con dos estudios técnicos, el uno de B. N. Dos Santos, sobre la constitución del sistema tonal, unas «Reglas de armonía», de P. Silva y un estudio sobre Carlos Gómez, escrito por Correa de Azevedo; de Argentina, Gallac escribe «El origen del charango»; Ferrari Nicolai, sobre «Notas introductoras a la filiación de la cultura musical argentina», Canal Feijóo, sobre folklore; de Montevideo, S. R. Viñoly, hace un estudio sobre el compositor Eduardo Fabini. Continúa en este tomo el estudio de J. T. Wilkes, titulado «Doce canciones coloniales del siglo XVII», trabajo nutrido con un conocimiento profundo del arte greco-romano y griego. Es ésta una interesante contribución a las investigaciones americanas. El valor de los trabajos es muy variable, al lado de estudios de gran profundidad, hay otros un poco periodísticos en su información.

De los Estanos Unidos, colaboran en este número del Boletín, algunas plumas excelentes, con estudios de gran interés, entre éstos merecen citarse «El órgano y los organistas en los Estados Unidos», de W. D. Allen; «La música en los colegios y universidades de Estados Unidos», de F. B. Stiven, y el estudio lleno de observaciones oportunas y profundas, titulado «¿Por qué bailamos?», de C. Engel. Si se unen estos trabajos a las monografías históricas, publicadas en el tomo anterior del Boletín, tenemos un conjunto de primer orden.

De Europa, el acento, por decirlo así, de la colaboración, ha estado en la compleja Europa Central, y esto, felizmente, porque bien poco se ha escrito en español sobre las corrientes modernas que llevan adelante los compositores austríacos y checoeslovacos. Los artículos de compositores, de sobra conocidos, como Alois Haba, Paul A. Pisk y Ernst Krenek, nos colocan bien en claro las tendencias de los partidarios del sistema de los «doce tonos», y dan un balance acerca del estado del sistema ultra-cromático de que es defensor el compositor Haba.

En la parte pedagógica, en que colaboran por igual, estudiosos europeos y americanos, se destaca la interesante reseña del Presidente de la Sociedad de Educación Musical de Praga, León Kestenberg, en la que puede verse todo el enorme vuelo de esta institución, la memoria de la Superintendencia de Educación Musical y Artística, valiosísimo trabajo que revela el esfuerzo grandioso del compositor brasileño Villa-Lobos, y el estudio de Curt Lange, sobre «La orientación moderna de la pedagogía musical».

En lo que respecta a las noticias sobre la cultura musical americana, las publicaciones del Boletín recogen una síntesis bien hecha de los acontecimientos principales, presentándolos en la forma que una publicación anual puede hacerlo, es decir, en su trayectoria total.

La sola enumeración de esta importante serie de estudios, de la cual no hemos citado sino una parte, es suficiente para apreciar el esfuerzo de un hombre que, sabemos, lucha en forma imperturbable contra la desidia y la apatía. Cada Boletín es una suma de esfuerzos que acobardaría a cualquier otro menos valiente que Curt Lange; cada uno ha llevado un sello particular, y su lectura nos deja la impresión de que ha logrado concentrar las mejores iniciativas de cada país, las que les responden, en las que, naturalmente, hay algunas más serias que otras, porque no estamos todavía en América, en el momento de la crítica excluyente, sino en el de la construcción. El reparo que ha solido hacerse a los tomos del Boletín de ser un poco disparejos en su material es, precisamente, la característica de la obra que tiene al frente Curt Lange; obra de relacionamiento entre países y hombres que se mueven en medios recién formados, en los que ha debido construirse todo desde su base. Existe, a veces mucho más interés y vitalidad artística en los escritos americanos, un tanto impetuosos, y si se quiere ilusionados, que en divagaciones sesudas de algunos doctores europeos que acuden a pontificarnos con su dogmatismo lleno de falsa superioridad.

Un llamado haríamos a nuestros colegas del contineute, en presencia del esfuerzo de Curt Lange, y es que debe ayudársele para que no desmaye con las dificultades materiales y la dispersión de nuestros músicos. En cada país debía constituirse seriamente, un comité del Boletín Latinoamericano de Música, encargado de obtener las colaboraciones, revisarlas y ayudar el financiamento que podría hacerse proporcional a la parte que los países pudieran tomar en la obra. Dejamos hecha la indicación y esperamos que Curt Lange elija sus colaboradores, que tal vez pudieran reunirse una vez en alguna de las capitales sudamericanas.

D. S. C.

EL PRIMER CONGRESO CHILENO DE URBANISMO

Este torneo por su organización y por las personas y entidades representadas realizó indudablemente lo que sus organizadores de él esperaban.

La concurrencia de delegados argentinos y bolivianos fué otro factor más para darle no sólo un carácter nacional, sino que dejó de manifiesto que los problemas que aborda el urbanismo son de índole internacional.

Las conclusiones más importantes a que se llegó fueron, las relacionadas al problema de la vivienda, que según las declaraciones del Congreso, en Chile debe ser este el factor primordial para enfocar los problemas urbanos.

Otra declaración fué la relacionada con la constitución del poder mumunicipal, el que por la función de carácter casi técnico que le corresponde desempeñar, debe generarse con una mayor selección de los municipales elegidos.

También el problema evolutivo del antiguo organismo decorativo y plástico que sólo llegaba a enfocar problemas aislados de las ciudades, hacia el urbanismo evolucionado a una planeación del destino económico-social correlacionado de los distritos urbanos y rurales fué otra materia ampliamente debatida en el Congreso.

Se llegó a establecer que el urbanismo es una actividad correlacionadora por excelencia, que busca una resultante única en la solución de los múltiples problemas técnicos de una ciudad que, hoy por hoy, son solucionados por oficinas y reparticiones independientes unas de otras, que por norma, han pretendido siempre la mayor autonomía.

En cuanto a la aplicación del urbanismo y de las personas que les corresponde ejercitarlo, hubo una larga discusión en la que fueron particularmente interesantes las opiniones de los delegados argentinos y en especial la de don Alberto Coni Molina, delegado de la Sociedad de Amigos de la ciudad de Buenos Aires.

Dijo el señor Coni Molina que el urbanismo en su aplicación efectiva siempre es un problema de composición, para cuya solución han sido expresamente preparados los arquitectos.

Por esta razón, en la práctica, el correlacionador de las diversas actividades técnicas urbanas, al proyectarse transformaciones, debe ser un arquitecto, que puede no sólo resolver los problemas en el aspecto funcional, sino que puede llegar a la concepción de conjuntos plásticos y armónicos y aun elevarlos a concepciones de arte puro.

El delegado argentino ubicó el problema donde debe ser colocado, sin que ello signifique que los especialistas de otras profesiones no puedan contribuir en forma efectiva a la solución de los problemas urbanos, y que todos ellos deben conocer esa ciencia de las correlaciones técnicas y económicas sociales que hoy en día son la esencia del urbanismo contemporáneo.

La exposición anexa ha revelado a los Sanchos, que hasta la fecha no vieron en el urbanismo una disciplina técnica, laboriosa y profunda, que se trata de una realidad en marcha en el país.

Existe una técnica definida para trazar y establecer cruces de tránsito, resolver problemas de vialidad con recursos desconocidos para los profesionales no especializados en urbanismo, de los cuales muchos resuelven en la actualidad problemas de tránsito y vialidad con grave perjuicio del interés colectivo.

El establecimiento de cursos de espacialización para post-graduados sería altamente beneficioso para la labor que desempeñan diversos profesionales en actividades técnicas urbanas.—M. M.

CONCURSO MUSICAL DEL CASINO DE VIÑA DEL MAR, EN CONEXION CON LA RADIO «EL MERCURIO» DE VALPARAISO

A fines de 1937, el Casino de Viña del Mar y la Radio Estación «El Mercurio» de Valparaíso, abrieron conjuntamente un conjunto nacional de música, dividido en dos secciones: una para composiciones de carácter popular, criollo chileno y otra para bailables (jazz). Su trascendencia consistía en estar abierto para todos los compositores de la República, en el subido monto de los premios en dinero y en la ejecución asegurada a las obras elegidas en el mismo Casino, durante su época de mayor brillo y movimiento.

Componían el jurado tres personalidades del mundo artístico porteño: Celerino Pereira, Aquiles Landoff y Pablo Garrido. La perfecta independencia del fallo estaba garantida por el seudónimo que se exigía a los autores.

Se presentaron cerca de 250 composiciones, enviadas desde diversos puntos del país. De éstas se eligieron 40, y una última y severa selección arrojó el siguiente resultado, producto de la más perfecta uniformidad de criterio en el fallo:

Sección música popular chilena. (Piano y canto). Primer premio:

Jorge Urrutia Blondel, de Santiago (seudónimo «Clavicordio»), por su canción: «Mientras yo pueda vivir» («Adoración)». A este mismo autor, se refiere el siguiente párrafo del acta levantada: «El jurado acuerda hacer una mención especial del autor firmado «Clavicordio», quien junto con la canción premiada, presenta dos más, a saber: «Ayer «juy» y hoy no soy «naide», y «Supuesto que tú me «maste», que son de indiscutible mérito».

Estas obras y otras que remitió este compositor «fuera de concurso», por haber sido ejecutadas públicamente en su conferencia dictada en el Palacio de Bellas Artes, pertenecen a la recolección de canciones populares anónimas y campesinas armonizadas por él y adaptadas para piano y canto.

El segundo y tercer premio en esta sección correspondieron a las obras: «Fiesta linda», de Gabriela Vidal Tagle, y a «Los cazadores», de A. Cerda. Se declaró desierto el concurso en la sección obras criollas, instrumentadas, por no haberse presentado composiciones.

En la sección bailables, el resultado fué el siguiente: *Composiciones instrumentadas*, Primer premio, Rafael Hermosilla (Santiago). Segundo premio, Próspero Bisquertt (Santiago). Tercer premio, Douglas Warren (Iquique). *Para piano solo*: Primer premio, desierto. Segundo premio, Oscar Délano (Santiago). Tercer premio, Manuel Aranda (Valparaíso). Las obras fueron ejecutadas en el hall del Casino de Viña del Mar, el día 4 de marzo y transmitidas por radio. Actuó el conjunto de Pablo Garrido.

Las cuatro canciones chilenas de Jorge Urrutia (Primer premio y menciones), fueron cantadas por Blanca Hauser, acompañada al piano por Elba Fuentes. Un público numeroso y distinguido aplaudió a las obras, a sus autores y ejecutantes.

AMIGOS DEL ARTE

Anuncia esta Sociedad, nuevamente, los concursos que se realizarán en junio y que a pedido de los inscritos fueron postergados el año anterior. Así: un premio de $ 1,000 al mejor ejecutante en piano, de obras chilenas (programa y bases en Secretaría).

Premio de $ 1,000 para el compositor musical que presente el mejor conjunto de coros infantiles y un 2.° premio de $ 400 (bases y reglamentos en Secretaría).

Además, la Sociedad mantiene su ofrecimiento de ayudar a la presentación y auspiciar el espectáculo del mejor ballet que se componga con música y texto original de un chileno.

La Secretaría funcionará los martes y viernes de 7 a 8 en Esmeralda 739.

CURSOS Y CONFERENCIAS

En el año que se inicia, la Sociedad inaugurará su temporada de conferencias a partir del 1.° de mayo, los días viernes a las 7, como también algunos de cursos de Literatura, Apreciación de Artes Plásticas, etc.

Está abierta ya en Secretaría la matrícula para el curso de Apreciación Musical que dictará los martes a las 7 P. M., en veinte clases, el profesor de la Facultad de Bellas Artes, señor Domingo Santa Cruz, titulada «Los 48 preludios y fugas de Bach». Explicación general sobre su contenido y organización.

Durante las clases se ejecutarán ejemplos y además se hará oír la ejecución completa del «Clavecín bien temperé», grabada por Edwin Fischer.

TRANSMISIONES DE RADIO LOS AMIGOS DEL ARTE

Los domingos de 10 a 11½, por Radio «Diario Ilustrado», en cadena con Pacífico, como el año anterior, los Amigos del Arte organizarán un selecto número de conciertos con ejecutantes, dando siempre a conocer en sus programas un autor nacional interpretado por los mejores virtuosos chilenos.

Herminia Raccagni inaugurará la temporada con un hermoso programa de piano. Adriana Herrera y René Amengual se presentarán en un concierto de lied; y para el mes de mayo el profesor Alberto Spikin iniciará pequeñas charlas, ilustradas por lo más selecto de sus alumnos de piano.

RADIODIFUSIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

La Facultad de Bellas Artes comenzará desde el 1.° de abril sus conciertos de difusión musical.

Sábados de 10 a 11½.—Conciertos por Radio Chilena, con un análisis de las obras que se ejecutan y un Noticiario Artístico.

Domingos de 2 a 4½.—Conciertos de grandes obras por Radio «Diario Ilustrado» con explicaciones y lectura de un Noticiario Artístico.

A partir del mes de mayo, se agregará una tercera transmisión histórica musical por onda corta y larga.

DISCOTECA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

El servicio de la discoteca atenderá al público que solicite audiciones particulares, los días lunes y jueves de 5 a 7 P. M. Debe solicitarse hora por fono 62463 a la Discotecaria.