PROARTE

AÑO IV SANTIAGO, MARITES 22 DE ENERO DE 1952 EDICION 151.-Entrevista a Pancetti en Bahía EDICION ESPECIAL

De nuestro Corresponsal en Brasil HECTOR NEIRA SUANES

Caminando por Baixa do Zapa-teiro —la "calle Sam Diego" de Bahía, la pinto-resca Bahía de las "365" iglesias, de las — calle juelas empinadas y ess-

las – calle juelas empinadas y estrechas y de los negros vestidos de blanco — el amigo que nos muestra la ciudad, de repente, nos dice:

Vocé nao tem interesse em conhe cer Pancetti?
Ele está aquí na Bahía...

Nos sorprendió la noticia. En Río habíamos indagado su paradero, no sabiendo nadie informarnos, y he aquí que ahora, sorpresivamente, cuando menos lo esperábamos, lo teníamos a la mano, a nuestro alcance.

Esa misma tarde lo visitamos.
Vive él en la "cidade alta", en un
barrio apartado,
apacible, donde el
perfume de las
flores se confunde con el frescor
salino que ascien-

de con el frescor salino que asciende de la playa próxima. José Pancetti, pintor y ex marinero, no PANCETTI.—Autoretrato.

Pensión Francesa". Avenida 7 de Setembro... Entramos.

Desde el primer instante, en cuanto sentimos su presencia, se advierte que su amor al mar es en él tan grande como su pasion por la pintura. Antes de relatarnos su tránsito, su permanencia en la historia de la plástica moderna del Brasil, ya está él hablándonos del mar. Los puertos, los navios, las tempestades a bordo, los marineros, las gaviotas graznando sobre los acantilados... La imaginación del artista recorre, nostálgica, el azul de esos paisajes, mientras sentado en la cama de su dormitorio, que le sirve al mismo tiempo de "atelier", nos va contando, a grandes rasgos, recuerdos de su lejana infancia.

José Pancetti está ya proximo a los cincuenta años. Físicamente se conserva mu-

mitorio, que le sirve al mismo tiempo de "atelier", nos va contando, a grandes rasgos, recuerdos de su lejana infancia.

José Pancetti está ya proximo a los cincuenta años. Físicamente se conserva mucho más joven, no obstante haber luchado muy duramente con la vida, desde niño. Es más bien bajo y su cutis bronceado revela al hombre que ha estado en contacto con la naturaleza y que sabe de la profundidad y de la belleza del mar de diversos océanos. Nació en Campinas, estado de Sao Paulo. Infancia y adolescencia fueron cosas que no conoció. A los 11 años, acompañado de un tío, hizo su primer viaje a Italia, con el propósito de terminar allá sus estudios. Abandonó todo, sin embargo, y embarco como grumete a bordo del velero "María Rosa", de la marina mercante italiana, zarpando de Nápoles para Port Said. Esto no pasó de ser una experiencia, pues luego más tarde, haraposo y hambriento, tuvo que regresar a Brasil, repatriado por el Consul de su país en Genova. A los 19 años ingresó a la marina de guerra brasileña, después de haber trabajado antes, sucesivamente, en tejidos, pintando paredes, empleado en hoteles y de estivador en Santos.

—La verdad es que no paraba mucho en ningún lugar. En la misma marina mudaba constantemente de navío. Destroyers, transportes, buques de carga, hasta acorazados experimenté... Un día, no sé cómo, tuve deseos de pintar todo lo que veia y sentía. Desde entonces no largué nunca más los pinceles. Un suceso de esa época que siempre recuerdo tuvo lugar un día que estaba mi vapor en el dique. Yo estaba colgado en una taola, a un cosado, pintando de pronto so me ocurrio pintar una gran caricatura del comandante. Creo que ese debió ser mi primer éxito artistico, porque la guarnición entera celebró con risas el suceso. Como recompensa, sin embargo, me "obsequiaron" 15 días de calabozo... Después, alguien me aconsejó estudiar pintura".

En 1941 conquistó un premio de viaje a Europa.

Estudió entonces con Bruno Lechowsky y obtuvo algunos premios en salones oficiales, en 1934, 1936, 1939, 1940... En 1941 conquistó un premio de viaje a Europa, pero se enfermó y no pudo realizar ese viaje. Años después obtuvo un premio de viaje por el país. Su más reciente recompensa es una Medalla de Oro en el salón oficial de 1948. En la actualidad hay 9 museos en América y varios en Europa que poseen sus trabajos, como también numerosos coleccionistas particulares, brasileños y extranjeros. Pero a él estas cosas no le envanecen. —"Sólo puedo envanecerme de una cosa: de haber sido marinero", dice.

Así se muestra



PANCETTI.—Paisaje

tualmente en Euro-pa y, uno de los cin-co "grandes" de la plástica moderna de este país, junto a Portinari. Da Veiga Guinard, Di Cavalcanti y Santa Rosa— es la obra del autodidacta por excelencia. Es una pintura moderna en su factura, pero en mingún caso destinada al escándalo. El es el artista innato, que pinta con la naturalidad que camina por las calles, y carece de cerebralismos, de esa búsqueda o seudobúsqueda que predomina en muchos pintores de hoy día. Tal vez en la osada definición de su biógrafo, Xavier Nacer, se esconda una gran verdad al decir de él que "su pintura se caracteriza por la ausencia absoluta de cultura".

Pancetti, por lo demás, es demasiado sincero para esforzarse en rebatir esa suposición. El sabe que es un hombre del pueblo. Su obra, por lo mismo, está empapada con temas del pueblo: los morros, Los ranchitos humildes, las "bicas d'agua", los cargadores del puerto, la población negra... Todo esto él lo pinta de preferencia en una atmósfera azulada y sombría, en un azul intenso, misterioso, triste. Contemplando sus paisajes se siente una especie de melancolía. En sus dibujos y en sus (Pasa a la pégina 9)

En mi pais la Primavera

por

PABLO NERUDA

¡Oh Chile, largo pétalo de mar y vino y nieve, ay cuándo ay cuándo y cuándo ay cuándo me encontraré contigo, enrollarás tu cinta de espuma blanca y negra en mi cintura, desencadenaré mi poesía sobre tu territorio!

Hay hombres mitad pez, mitad viento, hay otros hombres hechos de agua. Yo estoy hecho de tierra. Voy por el mundo cada vez más alegre: cada ciudad me da una nueva vida el mundo está naciendo. Pero si llueve en Lota sobre mí cae la lluvia. Si en Lonquimay la nieve resbala de las hojas llega la nieve donde estoy. Crece en mí el trigo oscuro de Cautín Yo tengo una araucaria en Villarrica. Tengo arena en el Norte grande. Tengo una rosa rubia en San Fernando. Y el viento que derriba la última ola de Valparaiso me golpea en el pecho con un ruido, questas como si alli tuviera mi corazón una ventana rota.

El mes de Octubre ha llegado, hace tan poco tiempo del pasado Octubre que cuando éste llegó fué como si me estuviera mirando el tiempo inmóvil.

Aquí es Otoño. Cruzo la estepa siberiana, día tras día todo es amarillo, el árbol y la usina, la tierra y lo que en ella el hombre nuevo crea; hay oro y llama roja; mañana, inmensidad, nieve, pureza.

En mi país la Primavera viene de norte a sur con su fragancia, es como una muchacha que por las piedras negras de Coquimbo, por la orilla solemne de la espuma vuela con pies desnudos hasta los archipiélagos heridos.

No sólo territorio, primavera llamándome, me ofreces. No soy un hombre solo. Naci en el Sur. De la frontera traje las soledades y el galope del último caudillo. Pero la lucha me bajó del caballo y me hice hombre, y anduve los arenales y las cordilleras amando y descubriendo.



Una amiga suya nos envió esta instantánea del poeta, que le fué tomada DUE VUELVA A LE NERUDA

Los diarios de los últimos días han informado repetidamente de la si-tuación que se ha creado a Pablo Neruda en Europa. La última información cablegrágica daba cuenta de que el poeta había sido notificado por la policia italiana, de que debía abandonar el país dentro de este mes. Las razones no se dan. El poeta más grande de nuestra lengua debe seguir el camino del judío errante ¡POR INDESEABLE! ¿Por qué el Gobierno italiano o el Gobierno francés, por ejemplo, no "desean" la presencia de Pablo Neruda? ¿Es que nuestro eminente compatriota realiza actividades contrarias a la sequridad de esos países?

Estamos informados de que Pablo Neruda no realiza actividad alguna en Europa, que pueda comprometer, no ya tamaña seguridad, sino que ni siquiera la de los celosos y bien instruídos representantes chilenos en el exterior. Neruda es actualmente un proscrito que en París o en Roma vive vigilado, aislado de la gente mediante mil subterfugios que -según seguridades que se nos han dado— provienen generalmente de intervenciones de los funcionarios diplomáticos chilenos. Intervenciones que, según es posible comprobar, tienen también su origen en ciertas esferas extranjeras amigas de un soberbio, absurdo control internacional de los hombres, las ideas y las cosas.

Parlamentarios y artistas italianos han anulado la perentoria medida del Gobierno de Roma, y se ha logrado prolongar la permanencia de Neruda en Italia hasta el mes de Marzo. Después nadie sabe a dónde deberá dirigir sus pasos. Los Gobiernos de este nuevo Eje, se cuidan de concederle visas para que pueda permanecer tranquilo en algún lugar del mundo que no sea aquél de los países fuera de tal Eje.

Entendemos que cuando Pablo Neruda era notificado recientemente por la policia relieva, ve les componeces unos elles hante o Cabilela Mistra en Napoles. Ella también habra sufrido el dolor de ver a su grande compatriota en la ruta del vagabundaje obligado, acechado por la policía, como un delin-

Nos parece que hay que gritar: ¡Basta ya! No debemos permanecer un día más sin pedir al Gobierno de Chile que facilite el regreso de Pablo Neruda al país. Es una cuestión de honor nacional, más que de otra cosa.

Carol Reed filma su obra maestra en Oriente: "cAissa"

De nuestro Corresponsal en Suiza y Alemania HANS HELFRITZ

En el Teatro Scala de Zurich, tuvo lugar en estos días la premiere mundial de "Alssa", una obra maestra de Carol Reed, que demuestra que el arte de este director se ha elevado a nuevas alturas.

La película está basada en la apasionante novela de Joseph Conrad, "An Outcast of the Island", y fué filmada en el verdadero ambiente de aquel mundo insular del lejano Oriente. Se ha logrado una dinámica increíble, y en lo óptico la película está totalmente lograda. Los elementos exóticos se convierten en parte fundamental e integral de esta obra de arte, a lo cual contribuye no poco la autenticidad de la música empleada. El extraño encanto de este raro mundo asiático, se refuerza aún más por los sonidos de la orquesta Gamelan, y una melodía interminable cantada por voz de mujer. Participa en la película la población de todo un pueblo isleño: la juventud se zambulle y juega de una manera que hace difícil creer en la existencia de la máquina filmadora. En las caras de los viejos se refleja todo el destino de un pueblo visitado por la miseria y la opresión permanentes. La magia pictórica de la naturaleza exótica y de los hombres al natural, han proporciona-

do a Reed el material para un lenguaje pictórico jamás antes utilizado. No menos impresionante resulta la representación de los personajes occidentales, descritos tan magistralmente por Conrad en su novela, y que aquí sufren un destino horrendo. En realidad, esta película no contiene personajes que resulten "simpáticos", pero su destino estremece hasta lo más profundo. Es la tragedia de un hombre que se ve em-

pujado a la maldad, no porque fuese malo, sino por debilidad.

Peter Williams (magistralmente interpretado por Trevor Howard), es la figura trágica que comete traición a su raza por amor a una bella nativa, Aissa de Kerima (interpretada por una actriz árabe descubierta por Reed). Ella no habla ni una sola palabra en toda la película, pero no por eso debe creerse que se trata de una obra muda. No menos impresionante es Robert Morley en el rol de Almeyer, la contrapartida de Peter Williams. Y también la figura del Capitán Lundigan está representada tal como uno se habría Imaginado al Capitán conradiano del velero.

Reed capta el suspenso de la acción hasta sus últimos detalles de lo humano y psicológico. Es una película que quita el aliento de comienzo a fin, a través de su absoluta

unidad, su brillantez y su gran autenticidad artística.

de tu manto marino.

ay cuándo,

Ay cuándo, encontraré tu primavera dura, y entre todos tus hijos andaré por tus campos y tus calles con mis zapatos viejos, ay cuándo vie iré con Elias Laferte por toda la pampa dorada, ay cuándo a ti te apretaré la boca, chilena que me esperas, con mis labios errantes, ay cuándo

Ay patria sin harapos, ay primavera mía, ay cuándo, ay cuándo y cuándo despertaré en tus brazos, empapado de mar y de rocio,

me sacará del sueño un trueno verde

ay cuando yo esté cerca de ti, te tomaré por la cintura nadie podrá tocarte, yo podré defenderte cantando, cuando vaya contigo, cuando vayas conmigo, cuando, ay cuándo!

Noviembre, 1951

Pueblo mío, ¿verdad que en primavera suena mi nombre en tus oídos y tú me reconoces como si fuera un río que pasa por tu puerta? Soy un río. Si escuchas pausadamente bajo los salares de Antofagasta, o bien al sur de Osorno o hacia la Cordillera, en Melipilla o en Temuco en la noche de astros mojados y laurel sonoro, pones sobre la tierra tus oídos, escucharás que corro sumergido, cantando.

Octubre, Oh Primavera, devuélveme a mi pueblo. ¿Qué haré sin ver mil hombres,

mil muchachas, qué haré sin conducir sobre mis hombros una parte de la esperanza? ¿Qué haré sin caminar con la bandera que de mano en mano en la fila de nuestra larga lucha llegó a las manos mías?

Ay Patria, Patria, ay Patria, cuándo, ay cuándo y cuándo, cuándo me encontraré contigo?

Así se muestra personal-mente Pancetti.

Todo eso lo cuen-

ta con esponta-neidad, con soltu-ra, cual si se tra-

tase de una terce-ra persona, de un

buen amigo suyo a quien conociera a fondo y de quien no le desa-grada hablar si lo

invitan a ello. Y habla con cierta

rapidez, no sin n e r viosidad, en

tanto mueve cons-

Lejos de ti mitad de tierra tuya y hombre tuyo he continuado siendo, y otra vez hoy la primavera pasa. Pero yo con tus flores me he llenado,

con tu victoria voy sobre la frente

y en ti siguen viviendo mis raíces.

podré entrar en la sala de una casa a sentarme con Pedro Fogonero, con el que no conozco y sin embargo es más hermano mío que mi hermano,

"Primum vivere, de inde... musicare", diríase, para-fraseando indocta e irrespetuosamente el adagio latino. Y no seria difícil demostrar la justeza de tal aventurada reflexion, si se mira el panorama del ano musical recién pa-sado. La vida de conciertos ha sufrido el impacto de una vida que es cada vez más difícil de ganar; que permite solo un minimum para los gastos destinados a la vida del solo un minimum para los gastos destinados a la vida del espiritu, a la que —ahora más que nunca— deberemos incluir entre lo suntuario y lujoso. Hubo menos conciertos este año, y en ellos el publico disminuyo su asistencia notoriamente. La temporada sintonica oficial vio disminujo el numero de sus aponados, mientras los solistas paiparon facimente la reduccion de sus admiradores, ciaro esta con aigunas excepciones, fruto muchas veces de los bruscos vio rajes del gusto caprichoso y mutable de algunos sectores de afficionados. No negaremos que también nubo artistas que tuvieron un merecido "lieno", pero estamos habiando en general del panorama del ano, y esto no depe perderse de vista en las lineas que siguen.

* * *

Los conciertos sinfónicos se iniciaron en Mayo bajo la dirección del maestro Victor Tevah, director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile quien ofrecio los primeros tres conciertos, de los cuales recordaremos sus versiones de "Rapsocia Espanola" de Ravel; "Opertura Tragica", de Branms; "Sepama Sinfonía", de Bruckner y "Quinta Sinfonía" de Schubert. El director chileno presento en estos programas iniciales a los solistas Enrique Imesta (Concierto de Beetnoven para violin); los Jovenes pianistas Juan Lenman y Galvarino Mendoza (Concierto para dos pianos y orquesta de Poulenc); Edith Fischer (Concierto en Do de Beetnoven). El director inauguro en buena forma su tarea del año, dando pruebas de su progreso y de su infatigable dedicación al estudio.

Después de Tevah subió al "podium", el maestro Armando Carvajal, ex Director y fundador de nuestra Orquesta Sinfonica, a quien se invito especialmente para dirigir dos conciertos, después de una ausencia de cuatro anos de toda actividad oficial en la musica. El maestro Carvajal preparo un Festival Depussy y un programa sinfonica de diversos autores. En el primero de euos se eleanos de toda actividad oficial en la musica. El maestro Carvajal preparo un restival Depussy y un programa sinfonico de diversos autores. En el primero de enos se ejecutaron los "Tres Nocturnos" para Orquesta, ("Nuages", "retes" y "Sirenes"), por primera vez en la serie compieta, el "Preludio a la Siesta de un Fauno", "La Demoiselle Elue" y la Suite "Iberia". El programa era enorme y su extensión se hizo demasiado notoria. Ahora, diremos que Carvajal, si bien no opcivo en todas las obras del programa un rendimiento artistico similar al de otras épocas, muchas de sus mejores cualidades se hicieron todavia presentes a pesar de sus treinta años de intensa labor, cumplidos precisamente en la fecha de estos conciertos. Solista en la "Demoiselle Elue" fueron Blanca Hauser y Nelly Suárez. La parte coral de esta obra y del preludio "Sirenes" estuvo a cargo de un coro mixto formado por las agrupaciones corales "Pro Arte", "Pablo Vidales" y Teatro Municipal, que aunque con escasa práctica de conjunto, logró desempeñarse con acierto. En su segundo programa Canvajal ofreció versiones de obras de Wolff-Ferrari; Johannes Brahms, cuyo "Doble Concierto" para violín y violoncello ejecutaron Enrique Iniesta y Arnaldo Fuentes; las "Ocho Piezas para niños" del propio Carvajal; "Impresioni dal Vero" de Francesco Malipiero y finalmente, "El Aprendiz de Brujo", de Dukas, obra que figuró en el primer programa sinfónico dirigido por Carvajal al comenzar su carrera de director. El publico exteriorizó su simpatía y afecto al maestro Carvajal, en esta "reentré" en la vida musical activa.

En el sexto concierto sinfónico inició su primera actuasical activa.

sical activa.

En el sexto concierto sinfónico inició su primera actuación en Chile el maestro Sergiu Celibidache, director de la Orquesta Filarmónica de Beruín, a quien se invitó a dirigir cuatro conciertos de la temporada. La actuación del director rumano despertó las más encontradas reacciones en nuestro ambiente, que discutió con calor los conceptos interpretativos exteriorizados durante sus actuaciones. Un viente desperada a vascallador, una enorme canacidad de terpretativos exteriorizados durante sus actuaciones. Un vigor temperamental avasallador, una enorme capacidad de sugestión y a la vez una excepcional capacidad musical y de oficio, fueron las cualidades que acreditó este joven maestro. Los programas de Celibidache, que fueron sobremanera eclécticos, incluyeron obras de Beethoven, Strauss, Debussy, Stravinsky, Mozart, Brahms, Milhaud, Piston, Tchaikowsky, Ravel, y como un saludo a la música chilena, la "Obertura Festiva" de Orrego Salas, que aprendió de memoria entre ensayo y ensayo. Recordaremos como sus mejores versiones las de la Segunda Suite de "Dafnis y Cloe" de Ravel; el "Don Juan" de Strauss; la "Segunda Suite Burlesca" de Stravinsky y la obra chilena ya citada. El dinamismo de su batuta, contagioso y eufórico, despertó un entusiasmo creciente en el público, que

ya citada. El dinamismo de su batuta, contagioso y eufórico, despertó un entusiasmo creciente en el público, que prácticamente seguia cada uno de sus gestos.

Víctor Tevah volvió a tomar la batuta a partir del decimo concierto de la temporada y hasta el décimotercero. Durante este lapso, el director chileno ofreció un variado repertorio en el que figuraron obras de Mozart, Wagner, Britten, Stravinsky, Martinú y Brahms, y de los chilenos Santa Cruz, Cotapos, Urrutia y Riesco. En primera audición ofreció la Sinfonía N.o 34 en Do Mayor, de Mozart; el Concierto para piano y Orquesta de Vientos, de Igor Stravinsky (solista Hugo Fernández); el Doble Concierto para Orquestas de Cuerdas, piano y timbales, de Bohuslav Martinú; el Concierto para violín y Orquesta, de Carlos Riesco (solista Enrique Iniesta). Obras de Wagner completaron generalmente los programas de Tevah, en los cuales

El año musical 1951 por DANIEL QUIROGA

tuvieron siempre un lugar los compositores nacionales, de quienes se escucharon la "Egloga" de Santa Cruz, con Olmta Parada y el Coro de la Universidad de Chile, la Sinfonia Preliminar de "El Pájaro Burion" de Cotapos, la Suite "Musica para un Cuento de Antaño", de Uriutia y el Concierio ya mencionado de Riesco. La seriedad y eficiencia del director titular de la Sinfonica de Chile se hizo presente en esta parte de la temporada sinfonica, al imprimir a estos programas un alto mivel artistico. imprimir a estos programas un alto nivel artístico.

El eminente maestro Erich Kleiber, segundo director extranjero invitado en esta temporada, tiene un cartel que nos evita detenernos en delinear su personalidad. Por otra parte, su lapor frente a la Sinfonica de Chile ha side mantenida casi año a año desde hace mucho más de un decenio, por lo cual ya es un maestro, podría decirse, incorporado a nuestro ambiente, en el cual se le recibe con especial afecto. Cuatro conciertos tuvo a su cargo Erich Kieiper, en los cuales ofrecio, en primera audicion, la Suite "Musica de Mesa" de Georg Ph. Telemann; la "Suite Lírica", de Alban Berg; El Concerto Grosso, para siete instrumentos de viento, cuerdas y percusión, de Frank Martin. Figuraron también en sus programas obras de Beethoven, Tchaikowsky, Weber, Borodin, Mozart, Verdi y Wagner. Dos obras chilenas tuvieron también a su servicio el prestigio de su batuta. Fueron ellas el Concierto para piano y Orquesta de Juan Orrego Salas (Herminia Rac-El eminente maestro Erich Kleiber, segundo director cio el prestigio de su batuta. Fueron ellas el Concierto para piano y Orquesta de Juan Orrego Salas (Herminia Raccagni, solista), y el Concierto para Arpa y Orquesta, de René Amengual (Clara Pasini, solista). Ambas obras estrenadas en el año antepasado, figuran entre los aportes últimos y mejores que estos dos autores han entregado a la musica chitena. Si bien los programas de Kleiber, vistos en general, no podrían destacarse por lo novedosos, debe quear en claro que en las obras menores, como en las sinfonías clásicas y románticas, o en la música contemporánea, la autoridad de su batuta obtuvo una seriedad estilística y una eficiencia de rendimiento, que es como la marca de su personalidad artística.

La clausura de la temporada sinfónica del año es

marca de su personalidad artística.

La clausura de la temporada sinfónica del año, es desde hace tiempo, tradicionalmente encargada a una gran obra sinfónico-coral. Este año correspondió al Coro de la Universidad de Chile, a los solistas Aida Saavedra, Margot Strauss, Marta Rose, Raúl Fabres, Gabriel de los Ríos y Miguel Concha, y a la Orquesta Sinfónica de Chile, todos bajo la dirección de Víctor Tevah, presentar el Oratorio "Israel en Egipto" de Jorge F. Haendel. La versión de su estreno, aunque sobresaliente, fué sin duda superada en las posteriores audiciones que fueron ofrecidas. La dificultad del género Oratorio, la complejidad de su escritura coral, la exigencia de las partes solistas, son dificultades que, en mayor o menor grado, fueron abordadas exitosamente por el conjunto coral dirigido por Mario Baeza y por la concertación vigorosa de Victor Tevah.

La música de Cámara se cultivó intensamente el año La musica de Camara se cultivo intensamente el ano ditimo. Como en el año anterior tuvieron los principales conciertos del Instituto de Extensión Musical y los de la Asociación Nacional de Compositores que, con el apoyo del Instituto, orienta su labor hacia la divulgación de la

música contemporánea.

Recordaremos brevemente los conciertos de la Tem-Recordaremos brevemente los conciertos de la Temporada de Cámara del Instituto. Sobre la base de la actuación del Cuarteto del Instituto (Iniesta, Lederman, Fischer y Cerutti), se realizaron cuatro de los seis conciertos programados, dos de los cuales estuvieron a cargo de la Orquesta de Cámara. En los conciertos dedicados a Cuartetos y otras obras basadas en pequeños conjuntos, se escucharon interpretaciones del Noneto, de Beethoven; Cuarteto en Re Menor, de Schubert; Cuarteto en si bemol (La Caza), de Mozart; Quinteto de Schuman; Cuarteto op. 59 N.o. 1 de Beethoven; Septimino, del mismo autor. Las obras nacionales estuvieron representadas por las Sonatas para violín y piano de Enrique Soro y Gustavo Becerra; y con el Cuarteto N.o. 1 de Santa Cruz. Hubo, además, dos conciertos de la Orquesta de Cámara del Instituto, en que se escucharon obras de diversos autores, sin excluir los contemporáneos. La reducción notable de los conciertos de cámara del Instituto, hecho derivado de la imposibilidad práctica de poderlos preparar bien, si se considera que en ellos actúan los componentes de la Singró, sin embargo, que su principal factor contrario quedara superado La calidad interpretativa. gró, sin embargo, que su principal factor contrario que-dara superado. La calidad interpretativa, hablando en general, no fué este año mantenida siempre y hubo algu-nos conciertos en que la prensa debió observar severa-fónica de Chile, por demás recargados de trabajo, no lo-mente la precipitada ejecución e interpretación. El pú-blico asistió, por lo demás, en muy escaso número a estos conciertos.

conciertos.

Los conciertos de la Asociación Nacional de Compositores, continuaron presentando la música de los compositores actuales de Europa y América, con la participación de destacados solistas. Recordaremos entre los programas

más interesantes, los dedicados a "El Retablo de Maese Pedro", de Manuel de l'alla, con Clara Oyuela, Juan Char-les y Mariano de la Maza como solistas, dirigidos por Te-vah; el Concierto de autores que siguen el sistema "dovah; el Conciero de autores que siguen el sistema "do-decafónico", en que se ejecutaron obras de Schoenberg, Berg, Focke, Daliapiccola y von Webern, y aqueños en que se estrenaron, la Cantata "Frau Musica", de Hindemith, los Canticos de Navidad de Domingo Santa Cruz, la So-nata para piano de Aironso Leng, la Fantasia para pia-no de Acario Cotapos, y muchas otras composiciones re-presentativas del actual momento de la creación musical del mundo y de nuestro país. Los conciertos de la Asocia-ción siguen siendo el nucleo más atravente de puestra ción siguen siendo el nucieo más atrayente de nuestra actividad de conciertos de camara, y es sensible que en una ciudad de más de un milión de habitantes, todavía sea dilicii que haya un publico que pueda llenar el reducido espació en que estos conciertos se desarrollan. Nuestro puonco "aficionado" todavia no va a los conciertos por la musica misma, sino quien sabe por que otras mis-

por 13 musica misma, sino quien sabe por que otras misteriosas razones...

También en el campo de la música de cámara nos
referiremos al ciclo de audiciones de canto, con que Clara Oyueia y sus alumnos presentaron la obra vocal completa de Ciaudio Debussy. Fué sin duda una iniciativa
valiosa, aunque sólo se la juzgue por el hecho de presentar completo uno de los aspectos menos conocidos del
gran "musicien francais", como Debussy gustaba denominarse. Si bien no hay que perder de vista que se trataba
de presentar alumnos, y desde luego incluyendo muy diterentes grados de evolucion técnica e interpretativa—,
no podemos menos que aplaudir esta iniciativa, en la que,
junto a las obras de Debussy, se hicieron oir obras de vano podemos menos que aplaudir esta iniciativa, en la que, junto a las obras de Debussy, se incieron oir obras de variadas épocas y autores, sin excluir los compositores nacionales. Participaron en estos conciertos la maestra Clara Oyuela, Angelica Montes, Carmen Barros, Olinfa Parada, Laura Krann, Teresa Orrego, Ana Iriarte, Gabriel de los Rios y Emilio Chaigneau.

En el Teatro Municipal se presentó el año último un conjunto de excepcional calidad: el Cuarteto Vegn. Sus conciertos, alinque no lograron tampoco commover la in-

conciertos, aunque no lograron tampoco conmover la in-diferencia del publico musical más alla de un nivel disdiferencia del publico musical mas ana de un nivel discreto, revelaron la justeza con que la critica europea y
americana ha juzgado a este conjunto, de quien se pudieron escucnar versiones dignas de antologia de obras
tan valiosas como el Cuarteto de Debussy y el N.o 6 de
Bela Bartok, aparte de otras composiciones en las que la
calidad del sonido, la irreprochable afinación y la justa
valoración estilistica, convirtieron la actuación de este

valoración estilistica, convirtieron la actuación de este conjunto en una verdadera fiesta del espiritu.

Los solistas ocuparon, en menor cantidad que otros años, los escenarios de conciertos. En el Municipal se vivio una época febril cuando, como de costumore lleno de impetu, aparecio Rubinstein a cumplir su acostumorado itinerario. Bien poco se puede decir que ya no se sepa de este gran virtuoso cuya logosidad, si pien suele dañar sensiblemente a los autores que acomete, por otra parte logra transportar a mundos immaginables al enorme sector del publico que le grita y le aplaude, como a un campeón del teclado. ¿¡Qué immensa diferencia existe entre aquel mundo y el mundo de concentración, elevación y respeto al espiritu y la forma de la musica que trae consigo wilal espiritu y la forma de la musica que trae consigo Wil-hem Backaus! El pianista alemán cumplio una temporaaa en que nizo nuevamente apiaudir sus extraordinarias condiciones de interprete, que parecen enriquecerse, aun mas, con los años.

Los pianistas nacionales tuvieron también oportuni-dad de actuar. Flora Guerra, Luis Landea y Mario Mi-randa, presentaron al publico el progreso de sus cuali-dades artisticas ya reconocidas en nuestro amoiente, y que en los casos de Luis Landea y del joven Mario Mi-randa, ausentes durante anos de la vida de conciertos, randa, ausentes durante anos de la vida de conciertos, consultuyeron unas de las mejores revelaciones de este año musical. Lo mismo pude decirse, del concierto ofrecido por Aifonso Montecino, de regreso de una jira de con-ciertos en Europa, quien mostro al publico de su patria, los grandes avances logrados en tecnica e interpretacion y que ya habian sido apiaudidos por el público y la critica norteamericana y europea.

La temporada oficial de Opera se redujo también en este año. Fueron pocas funciones y el repertorio no pasó de ser el de costumbre. Ramón Vinay ofreció un "Otello" magistral, que fué lo más sobresaliente de la temporada. "Boheme", "Aída", "Traviata" y "Andréa Chenier" completaron el repertorio que contó con la actuación de Sara Menkes, Víctor Damiani y Mario Pasquetto, elementos extranjeros que actuaron junto a los nacionales Olinfa Parada, Clara Oyuela, Dandlo Rudi, Juan Charles y muchos otros. Coros y Orquesta actuaron bajo la batuta in-

transigente de Dick Marzollo, que este año hizo gala de energia, aunque, en ocasiones ella no fuera suficiente para mantener el "orden" en el escenario y evitar que el resultado artístico, se viera frecuentemente comprometido. Después de partir el elemento importado, los cantantes chilenos organizaron una "temporada chica", dirigida por Enrique Giusti, en que se dieron varias óperas del repertorio corriente, algunas con bastante homogeneidad y puen resultado artístico. Aparte de Dick Marzollo, cuya calidad dió la base de la temporada grande, fué notable el estreno del joven director chileno Héctor Carvajal, quien cerro la temporada girigiendo con talento "Suor Angélica", de Puccini y "Sayeda", de Prospero Bisquertt.

El ballet, en sus diversas manifestaciones, continuó en 1951 atrayendo las mayores cantidades de público. Existe

1951 atrayendo las mayores cantidades de público. Existe un creciente interes por sus actividades y lo prueban con exceso, la multitud de Academias de este arte que se crean. El Conjunto de Ballet del Instituto no ofrecio escrean. crean. El Conjunto de Ballet del Instituto no ofrecio este ano novecades, mantuyo sus números de exito de otros anos. Sin emoargo, presto sus elementos para que se estrenara la primera realización de pallet creada por musico, coreografo y decorador chilenos. Esta fue "Umbral de Sueno", pallet compuesto por Majucha Solari, Juan Orrego y r'ernando Deoesa, y que fue acogido con general aplauso. Otras actividades de Ballet fueron: la presentación del Ballet Hindú, dirigido por Mrinalim Sarabhai, conjunto que causo la mas profunda impresion en todos los circulos, ya que, dentro de una atmosfera del mayor refinamiento, las danzas rituales y profanas nindues fuelos circulos, ya que, dentro de una atmosfera del mayor refinamiento, las danzas rituales y profanas nindues fueron presentadas al publico, revelando un mundo desconocido y hasta dificil de aprehender en su total dimension para los occidentales, pero del cual emanada una vioración emocional y estetica a la que era imposible substraerse. La Directora del conjunto ofrecio, ademas, una interesantisima cnarla sobre la música y la tecnica de la danza hindu que completo magnificamente la visita de esta embajada de arte. El conjunto de Ballet Clasico que dirige vadim Sulima, realizo dos presentaciones en que acredito sus progresos, en sólo dos anos de trabajo. Destacaremos el estreno de "Las Tres Pascualas", sobre musica del malogrado compositor chileno Remigio Acevedo; "Nocturnos", sobre musica de Chopin y especialmente "Concierto", sobre musica de Bach, que fue indudablemente una bien lograda realización dentro de la severa linea neociasicista que sigue este conjunto. linea neociasicista que sigue este conjunto.

La musica chilena recibió en 1951 la opción al Premio Nacional de Arte, dentro del sistema rotativo con que se discierne esta distinción por la obra total de un artista chileno. Recayó el Premio Nacional en la figura del compositor Domingo Santa Cruz Wilson, actual Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical. Es imposible negar la justeza de esta distinción, al recaer en un hombre que durante veinticinco años ha agitado la vida cultural chilena, luchando por dar a la música una dignificación profesional, y ponerla al día con los avances del arte en el resto del mundo occidental. Tanto su obra de organizador como su producción de compositor le hicieron merecedor de este Premio, el tercero entregado a la música después de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro. Una de las iniciativas mejores del Instituto de Extensión Musical, cerró el año, al darse comienzo a la temporada de Conciertos al aire libre, que este año se extendieron extraordinariamente a doce. Un público siempre en aumento se acerca a la música en lugares abiertos, en la paz de la noche, y es un espectáculo emotivo presenciar la actitud reverente con que se sigue la ejecución de las obras por gentes que no tienen la oportunidad de llegar a los conciertos de temporada. Una amplia perspectiva abre al Instituto esta experiencia de verdadera extensión musical, y es de esperar que se la estudie en toda su amplitud para ampliar en otros sentidos la labor de este organismo.

de este organismo.

Un año de conciertos es mucho más de lo que queda reseñado en las líneas anteriores. Chile, y Santiago, especialmente, viven hoy una gran actividad coral, cuentan con concientos musicales y en provincias se mannumerosas asociaciones musicales y, en provincias, se mantiene una vida musical que crece de año en año. No podemos, sin embargo, darle la cabida que merecen estas actividades en este breve panorama. Quede esta imposibildad como demostración de que el arte musical sigue siendo cultivado con renovado vigor en esta tierra que, no podemos dudarlo, es "fértil provincia" para la música en todas sus manifestaciones.

otro modo si perio de las leyes de la psicologia, de la mecánica y de la fisiologia. Las teorías que de vez en cuando surgen con el fin de explicar el "misterio" de una ejecución particular, y que no dicen relación con las leyes universales y conocidas de la mecánica o de la fisiología, por ejemplo, están condenadas a desaparecer.

En un problema, como afirma Ortmann, en que el factor subjetivo juega un papel preponderante, no es raro oír las más peregrinas disquisiciones en lo que respecta al movimiento, al uso de las palan-

cas, o a los fenómenos de la coordinación muscular.

El artista-ejecutante carece, por lo general, de disciplina científica y posee una dosis bien acentuada de subjetivismo, y atribuye el éxito de su ejecución a factores sobre los cuales no ha meditado se-

Con el fin de esclarecer y sistematizar el problema de la ejecu-nón, Tobias Matthay publicó, el año 1903, su primera contribución científica a la solución de este problema.

Como sucede frecuentemente, su primera obra, "The Act of Touch" despertó considerable oposición y se consideró excesiva, cuando no equivocada, su posición y análisis de los distintos elementos que interesa la ciacación

tegran la ejecución.

La razón de esta primera oposición cerrada y casi unánime es
bien explicable: en esa obra se abordaba por primera vez el estudio
de los problemas pianisticos aplicando el criterio racional que rige pade los problemas pianisticos aplicando el criterio racional que rige para otras disciplinas del espíritu, y se borraban, de este modo, las fronteras que separaban los campos del arte y de la ciencia. Algunos artistas se sintieron lesionados en su mundo subjetivo, al ver proyectado, sobre su actividad profesional, un criterio inusitado que pretendía despejar de "misterio" a la ejecución.

Pero el correr de los años ha dado la razón al ilustre pedagogo británico, y la universalidad de sus teorías y de su práctica, han convencido a los más reacios subjetivistas y a los más negados mentalmente.

mente.

La fusión de los conceptos científicos y los elementos estéticos de la ejecución, concebidos por Matthay, han simplificado la ejecución, a fuerza de hacer comprender que es sólo mediante el respeto a los principios de la mecánica y de la fisiología (del instrumento y del organismo humano), como puede el ejecutante pretender lograr la expresión libre y acertada de su pensamiento musical.

La conquista efectuada por las concenciones del profesor Matthay.

La conquista efectuada por las concepciones del profesor Matthay, ha sido tan universalmente conseguida, que ahora asistimos a la inha sido tan universalmente conseguida, que ahora asistimos a la increible paradoja de que sus doctrinas se aplican olvidando sus fuentes de origen. Por lo demás, no es el primer caso que sigue esta trayectoria en el campo de la ciencia y del arte. Restituir a quien pertenecen los derechos de la iniciativa original, corresponde, en primer término, a quienes hemos tenido el honor de oír de labios del propio maestro la exposición y defensa de sus geniales concepciones.

No obstante la claridad con que Matthay ha expuesto sus doctrinas en numerosisimas obras, mucha incomprensión se ha originado alrededor de ellas.

do alrededor de ellas.

En 1930, publicó Matthay su última obra titulada "Lo visible e invisible en la técnica del piano", procurando desde el título llamar la atención a aquellos que pretenden captar el problema de la ejecución desde su aspecto meramente objetivo o externo.

En nuestras conferencias y artículos de prensa hemos procurado asimismo llamar la atención hacia lo insuficiente que resulta juzgar de la elegación si pretandemos analizada desde su especto meramente. do alrededor de ellas.

de la ejecución, si pretendemos analizarla desde su aspecto meramente

externo o del movimiento, diciendo que, "en la técnica del piano es mucho más lo que sucede de lo que se ve o se escucha". La ausencia de movimientos de ninguna manera excluye la presencia de fuerzas actuantes. Por otra parte, en el fenómeno de las coordinaciones musculares juega la relación un papel de máxima importancia. Este aspecto del acto funcional permanece invisible, puesto que por definición, la relajación muscular implica un grado de pasividad e inacción que excluye, por consiguiente, la realización de

Sin embargo, para demostrar que un discípulo conoce las doctrinas modernas de la relajación muscular, hay maestros que obligan a sus alumnos a efectuar exagerados movimientos del brazo, olvidando que tales movimientos exigen intensas contracciones de la muscu-

do que tales movimientos exigen intensas contracciones de la musculatura del hombro. ¿O es que alguien podría concebir el movimiento en ausencia de la noción de fuerza? Y ésta, ¿de dónde habría de proceder sino de las contracciones musculares?

Pretender demostrar al observador externo el estado de relajación por medio de movimientos, es sencillamente un absurdo. La relajación muscular, como hemos dicho, es nada menos que un estado de pasividad y de inacción percibida por el ejecutante como el "momento" en que su esfuerzo ha cumplido el objetivo tonal (ver esquema).

os problemas de la técnica pianistica exigen hoy día conocimientos bien precisos de orden científico, y no podía ser de orden científico, PIANISTICA

por el Prof. Alberto Spikin Howard

Alberto Spikin, el autor de este interesante estudio sobre la técnica pianística y sus generalidades fisiológicas, es demasiado conocido en Chile para que hagamos su presentación. Profesor durante muchos años en el Conservatorio Nacional de Música, artista de prominente figuración en el movimiento renovador de la enseñanza musical en nuestro país Spikin se convirtió, al regreso de su provechosa estada en Londres, junto al sabio profesor Matthay, en el profeta de un nuevo credo en la enseñanza pianística, que innovó desde su base los metodos hasta entonces puestos en práctica. Resumiendo, advirtamos que la labor de Spikin como maestro fué de tal manera provechosa, que bastó que aplicara personalmente su nuevo sistema, para que en Chile surgiera una pléyade de pianistas notables, que en número y jerarquía no se produjeron nunca antes en Chile ni en país alguno de Latinoamérica. Pianistas que siguieron brillantemente las huellas de Claudio Arrau, como Hugo Fernández, prematuramente retirado de la vida activa de los conciertos, ya que aunque actualmente se mantiene como un virtuoso pianista, realiza más bien labores de maestro; como Alfonso Montecino, en plena carrera internacional; como Oscar Gacitúa, pianista excepcional, actualmente en Estados Unidos; o como Germán Berner, Arabella Plaza. Elvira Savi, Luis Landea, René Brenes, Olga Cifuentes, Lola Odiaga, etc., se formaron con Spikin, y de él adquirieron la escuela de pianistas grandes que les caracteriza.

Médico y además psiquiatra, el profesor Spikin ha combinado sus conocimientos como maestro de pianistas con los de la profesión médica, ampliando al máximo las vastas posibilidades que plantea la escuela de Matthay. En 1943, Spikin dejó el Conservatorio para aceptar una cátedra en la Universidad Santa María de Valparaíso. Desde hace unos años, el distinguido maestro, retirado ya de los planteles musicales, a pesar de su relativa juventud, se dedica ahora a dar clases a un reducido número de alumnos, entre los cuales figuran promisores ejecutantes, de los que pronto oiremos hablar.

He aquí, a grandes rasgos, la personalidad de Alberto Spikin. El artículo que sigue forma parte de las explicaciones que publicara hace doce años en "El Mercurio".

Pocas nociones son de una mayor utilidad práctica en el problema de la coordinación muscular, que la relajación, y sin embargo, ninguna ha sido objeto de mayor incomprensión, especialmente en lo que dice relación a su momento de aplicación.

La mayoría de los movimientos de la técnica planística, dice Ortmann, se realiza mediante rápidas contracciones seguidas de períodos de relajación. La razón entre el tiempo de contracción y el tiempo de relajación es la medida del movimiento coordinado.

Estoy inclinado a creer, agrega el profesor norteamericano, que la rapidez, con que se inician los períodos de relajación entre los diferentes movimientos es un índice del talento ginestésico aplicado al piano"

La relajación muscular es un estado de pasividad o cesación del esfuerzo, que se presenta antes de efectuar el movimiento y termina en el instante mismo en que el dedo percibe el desaparecimiento de la resistencia ofrecida por la tecla y el oído percibe la emisión tonal.

La ejecución del movimiento propiamente tal, se verifica mediante el esfuerzo muscular derivado de las contraccions, tanto más interese suchos sera los contraccions, tanto más in-

cuanto más intensos suelen ser los sonidos. Tal estado de contracción muscular derivado de la necesidad de emplear la fuerza, tiende a fijar las articulaciones que median entre el punto de aplicación de la fuerza y la resistencia presentada por el teclado. Por otra parte, el esqueleto del brazo, de antebrazo, de la mano y de los dedos, debe ser considerado como un sistema de palan-

cas. Tal sistema, para su trabajo eficiente, debe necesariamente exigir puntos de apoyo que sólo se obtienen mediante, la fijación de ciertas articulaciones, realizada por las contracciones simultáneas de grupos musculares antagónicos. Con ser tan evidente la noción de fuerza para la realización de los movimientos pianísticos, hay quienes pretenden eliminar esta noción fuerza y contracción muscular, reemplazándola enteramente por la llamada "ejecución del peso".

uso del peso del brazo, no excluye en modo alguna, la necesidad del empleo de la fuerza y de las contracciones musculares, como ya había advertido el profesor Matthay, cuando escribió: "Un brazo que baja controlado, aparece como si cayera libremente".

Un brazo normal pesa alrededor de tres mil gamos, y no debemos olvidar que se necesitan apenas 150 para producir un sonido de mediana intensidad: de manera que al emplear al peso del brazo. Desgraciadamente para los defensores de esta teoría, la noción del

mediana intensidad; de manera que al emplear el peso del brazo en su caída libre con el fin de impulsar la tecla con la velocidad propia a la intensidad del sonido requerido, debemos eliminar, durante pia a la intensidad del sontato requerato, describos eniminar, durante la caída, algo así como dos mil ochocientos cincuenta gramos. Aún los sonidos de máxima intensidad resultarian estricentes si empleáramos el peso total del brazo en su caída libre. ¿De qué manera consigue el ejecutante eliminar este enorme peso superfluo que malograría enteramente su "intención sonora". Sencillamente, mediante

la contracción de la musculatura del hombro. La fuerza muscular que en este caso evita la caída libre de desastrosos efectos artísticos proviene, como lo acabamos de explicar, de una intensa contracción de la musculatura del hombro. Esta participación activa de la fuerza en el control de la masa nos ha llevado a defender la tesis del "peso con-

La noción de que el teclado puede moverse "físicamente", por me-dio del peso solamente, ha llevado al gran error de que este procedimiento puede usarse con fines artísticos en ausencia de la noción de "fuerza personal", y por consiguiente, en ausencia de toda contracción de la musculatura. Esta enorme falacia se advierte de inmediato, si consideramos que la fuerza que actúa, en el caso en que movemos el teclado físicamente por medio del peso del brazo en su caída libre, es nada menos que la fuerza de la gravitación. Tal empleo del peso, entregado a las leyes de la gravitación, no tendría el menor valor este tico-expresivo, ya que el brazo cayendo libremente sobre la superficie del teclado actuaría en virtud de la constancia de la masa por la aceleración, y no podríamos obtener, por este medio, sólo sonidos de igual intensidad!! Pero no caigamos en la tentación de tratar de producir un pianísimo, un piano, un mezzo-forte, o aún un fuerte, dejando caer los tres mil gramos de peso del brazo sobre la superficie del te-"Ensáyelo, dijo Matthay en cierta ocesión, pero no en mi piano'

Todo movimiento implica, por consiguiente, el empleo de fuerza (aún en la llamada caída libre del brazo) y de la contracción muscular. Sin embargo, todo movimiento que se realiza en condiciones de máxima eficiencia, lo hace economizando energía (ley del menor especial de movimiento que se realiza en condiciones de máxima eficiencia, lo hace economizando energía (ley del menor especial). fuerzo). No obstante la verdad de este principio general, de cuando en vez escuchamos las más extrañas disquisiciones en cuanto a la forma en que deben realizarse los movimientos y la participación que le caben al brazo, al antebrazo, a la mano, o a los dedos en la realización de ellos. La teoría del uso del peso del brazo crea adeptos tan entu-siastas, que ya hay quienes pretenden excluír el uso de los dedos en la individualización de las notas.

El organismo, sin embargo, es más inteligente en sus actividades funcionales, de lo que le suponen los detractores de al ejecución digital, y sabe, que si deseamos realizar movimientos de gran velocidad y precisión, con el fin de economizar energía, debemos disminuir el brazo de palanca, y es ésta la razón fundamental por la cual usamos los dedos y no los brazos para producir una rápida sucesión de so-

Daremos aquí nuestro ejemplo llamado del metrónomo. Si colocamos sobre el vástago de graduación el peso en la cifra 120, veremos que el metrónomo, marca dos golpes por segundo. Si en seguida subimos el peso a la cifra 60, veremos que la velocidad disminuye a la mitad. ¿A qué se debe esta disminución de la velocidad? Sencillamente (PASA A LA PAGINA 10)

Tiene Ud.

ENTONCES ENTREGUE-LAS a SE LARORATORIO DE CONFIANZA:

Alfred Reifschneider y Cia, Ltda.

TAMBIEN HACEMOS AMPLIACIONES DE SUS TRANSPARENCIAN KODAKCHROMES.

FONO 64724



Avise en PRO ARTE A fines de Diciembre, la Academia de Ballet Clásico que dirige Vadim Sulima realizó una interesante experiencia: inaugurar en nuestro medio los exámenes públicos de una Academia de Danza, sin darles el falso carácter de una presentación de ballet, como es lo usual. Presentando a los alumnos en un escenario, con sus mallas de trabajo, y desarrollando una clase de acuerdo con el plan normal del curso, Vadim Sulima demostró que en la formación de sus alumnos evita favorecer el exhibicionis-

ter de una presentación de ballet, como es lo usual. Presentando a los alumnos en un escenario, con sus mallas de trabajo, y desarrollando una clase de acuerdo con el plan normal del curso, Vadim Sulima demostró que en la formación de sus alumnos evita favorecer el exhibicionismo, y que concentra, en cambio, el máximum del interés en el trabajo técnico del conjunto, cuyo progreso en general y en particular pudo ser apreciado por un numeros so público especialmente invitado.

Reconocica la Academia Sulima como una auténtica y seria escuela de Ballet Clásico, era de interés conocer con mayor precisión los fundamentos de la enseñanza que en ella se imparte. Por ello "Pro Arte" se acercó a Vadim Sulima y, tras prolongada charla, reproducimos ahora algunas de las ideas que sobre el arte de la danza nos expuso.

—La presentación a que Uds. asistieron— dice el maestro— es el resumen de dos años de trabajo. Es poco y es mucho al mismo tiempo. Poco, porque es nada si se compara con la interminable carrera de perfección que vive todo artista; mucho, porque estoy orgulloso de haber obtenido tanto en tan escaso tiempo, especialmente gracias a la facilidad y talento con que están dotados los chilenos para el arte de da danza. Para Nina y para mí ha sido realmente una de las más grandes sorpresas que hemos tenido en nuestra carrera artística, la de encontrar en un país de América Latina tanta facilidad para captar la orientación artistica y técnica de una especialidad tan dificultosa y compleja como es la del ballet. En esa clase-examen, hemos presentado alumnos con dos años de estudio, y otros con sólo un año, en un nivel de desarrollo que nos satisface por completo. El público asistente supo apreciar y estimular el trabajo de nuestros alumnos.

—decree Ud. que la teorica del ballet clásico puede desempeñar un prapel activo en el mundo artístico de hoy?

—No sólo lo creo, sino que soy de los que estiman que la técnica del ballet clásico es indispensable para todo ballet; ella es la base de oficio es indispensable para todo

Neoclasicismo en la danza actual:

V. Sulima nos expone su credo coreográfico



Nina Sulima en el Ballet de Leningrado.

bermal y Perret. En Rusia, a donde fué llevado el arte de Italia y Francia, merecen recordarse los nombres de Petipa, Didelot, Ivanov y Gorsky. A estos grandes artistas se debe el desarrollo de la técnica clásica del ballet, y también la concepción del Ballet como arte independiente.

—¿Cómo aprecia Ud. la compleja vida del ballet en la etipoca actual?

epoca actual?
—Para esto debemos pensar en que el arte coreográfico había llegado a un callejón sin salida a fines del si-



Vadim Sulima en "Fuente de Bachizaray"

glo pasado. De una parte, los coreautores se empeñaban en realizar representaciones dentro de la técnica antigua.

gaba torturante y antinatural. Con todo el valor que tuvo la actitud de Isadora y el gran aporte de sus ideas, fundamentadas en la restauración de la danza griega, su desconocimiento de la técnica detuvo el desarrollo de su arte, manteniéndolo estancado y lo llevó finalmente a un arte estereotipado, incapaz de seguir una evolución fructifera. Nuevamente el arte coreográfico aparentaba estar aptuna situación sin solución posible. Sin embargo, en Rusia se estaba produciendo, una fermentación de ideas y teorias, resultado de todas las influencias que hasta allí habían llegado. De allí partió la gran revolución traída, al arte coreográfico por el Ballet Russe de Sergei Diaghileff, de quien dijo Ortega y Gasset: "Como a mí, a muchos occidentales las danzas rusas han revelado que cosa es verdaderamente un espectaculo. No lo sabíamos: era una emoción que faltaba a nuestra experiencia".

—¿Subsiste aún el antagonismo entre los partidarios de la danza clásica y los partidarios de dar preeminencia a la expresión dramática y aún ideológica? ¿Cree Ud. que este antagonismo tiene alguna base en el tiempo actual?

—Antes de contestar el fondo de la pregunta, es nece-

—Antes de contestar el fondo de la pregunta, es necesario recordar que aquel antagonismo nació en tiempos de Fokine, ya que se le criticaba la ausencia de contenido dramático a sus creaciones. En realidad, el concebía sus baliets, generalmente, casi sun programa; eran como en la sinfonia clasica, una búsqueda de la expresión estética en sí, como único fin. Fué esto lo que indujo a artistas a buscar nuevas formas en que se hiciera posible dar contenido dramático al ballet; en que pudiera desenvolverse un argumento. Así aparecieron, entre otros, Kurt Jooss, Mary Wigmann y, en Rusia, Foreger. Estos coreógrafos, de acuerdo con las ideas de la época, desarrollaron obras de gran contenido dramático, psicológico y, aún social. Sin embargo, otra vez se hizo presente el error de despreciar la técnica tradicional, o bien de ignorarla. Ello hizo posible que se cayera en círculos viciosos, debido a que faltaban a los coreógrafos los vastos recursos que entrega dicha técnica. De la observacion de estos errores nació finalmente el esfuerzo de algunos coreautores que lograron, la sintesis bus--Antes de contestar el fondo de la pregunta, es nece-De la observación de estos errores nació finalmente el esfuerzo de algunos coreautores que lograron, la sintesis buscada tanto tiempo, y en la que se fusionan la técnica y la expresión. Es decir, los modernos coreógrafos clásicos buscan la unidad de la danza y la pantomima, es decir, la autentica pantomima danzada. Es en Rusia donde se han conseguido hasta ahora los mejores resultados en esta enapa de la evolución. Pueden citarse "Romeo y Julieta", música de Prokofieff y coreografía de Lavrowsky; el tercer acto de "La Fuente de Bachisaray", música de Boris Asafiev y coreografía de Zajaroff; "Cenicienta", de Prokofieff, realizada por el Baliet Sadlers Wells de Londres; "Joan et Zarissa", con música de Werner Egk y coreografía de Serge Lifar, etc

ge Lifar, etc
Con esto queda en claro que ya no tiene razón de existir ese antiguo antagonismo que llevo a polemizar pública y violentamente a Jocss y Serge Lifar, y en que cada cual hacía la guerra a los principlos del maestro opuesto.

—¿Son estos principlos del maestro opuesto.

—Precisamente, nos dice Sutima. La danza es una sola; con alternativas de altas y bajas se extiende desde la antigüedad a nuestros días. Ninguno de los aportes introducidos en ella por las epocas y escuelas diversas es despreciable. Reside sólo en el talento del coreógrafo la posibilidad de aprovecharlas debidamente. Por lo demás, este nuevo arte está sólo en sus comienzos. El futuro de el pentenece a las nuevas generaciones de artistas, de las que en realizar representaciones dentro de la técnica antigua, y por otra, trataban de dar mayor realismo a las representaciones, valiéndose del antiquisimo arte de la pantomima. Resultaba de esto una falta de umdad, fruto de la alternacion desatinada de escenas pantomímicas con figuras de danza pura. En tal época apareció Isadora Duncan, quien se estuerza por renovar las ideas sobre la danza, ignorando deliberadamente la técnica clásica, a la que juz-a los cultores del Nuevo Ballet.

nuevo arte está sólo en sus comienzos. El futuro de el pertenece a las nuevas generaciones de artistas, de las que su nuestros alumnos, como los alumnos de otras escuelas, forman parte. Cuando ellos, provistos de una formación teórica y técnica, amplia y universal; de una preparación fica y téc

Raimundo Larraín, un nuevo coreógrafo

nos Aires, el joven coreógrafo chi-leno Raimundo Larrain Valdés, que después de hacernos ver en San-tiago algunos pequeños ensayos, en el dificil oficio, con bastante

éxito, cruzó al otro lado en bus-ca de nuevas experiencias.

Raimundo iarrain es una ver-dadera esperanza para el arte coreográfico, que aun tiene en nues-tro pais escasos cultores, aparte

de los intérpretes mismos. El auge que ha tomado el ballet en nuestro país hace necesaria la existencia de nuevos coreógrafos, ya que sólo se dispone de los jefes de conjuntos para la creación de nuevas plezas coreográficas.

En una función del Ballet Apolo, realizada en el Teatro Municipal, se presentaron, en la primera parte. "Y las horas pasan", de Otto Werbwrg y "Patética", de Vassili Lambrinos, y en la segunda parte — totalmente dedicada a nuestro compatriota — "Carnava-lesco", coreografía y diseños de Raimundo Larraín, sobre música de Shostakovich, "Muerte de Amor", realizada asimismo por Larraín sobre la conocida música de Wagner, y "Conclerto", que nuestro joven coreógrafo basó en el Conclerto en Fa Menor para piano y orquesta de Bach. En esta ultima obra, Raimundo Larraín realizó tanto la coreografía como la escenografía y diseño de los trajes.

Damos a continuación el comentario que nos llega de Bue-nos Aires sobre las obras creadas y realizadas por Raimundo Larrain en esa capital, Pertenece al co-mentarista de arte de la Radio Rivadavia:

"El Teatro Municipal fué mar-co, la semana pasada, de dos ma-nifestaciones artisticas de valia: el miércoles la orquesta Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires, ofreció su último concierto de música contemporánea, bajo la dirección de Washington Castro; y el viernes, el Grupo de Ballet de Cámara "Apolo", estrenó tres coreografías del chileno Ra'mundo Larraín. Es decir, un concierto y un espectáculo de ballet, bajo el signo de la juventud. Porque tanto Washington Castro como el coreógrafo Larraín, y lo mismo los integrantes de uno y otro conjunto, son todos gente joven, entusia ta y de talento. ció su último concierto de músi-

Pasando a la sesión de ballet, resultó magnifico comprobar la que un grupo de ballarines puede lograr en cuanto a calidad artisti-

ca del espectáculo. Todo tuvo una notable lerarquia, tanto por la presentación co por la labor de los ballarines. Entre ellos, el primer ballarin y director del conjunto, Adolfo Andrade, impresionó por su arte evolucionado; posee una técnica clásica segura, g.an plasticidad en los movimientos. Con tan sólidas bases, la faz interpretativa y de expresión — ya muy cuidada — tiene cómo seguir madurando. A la primera figura femenina, Rosa Sinkievitz, se le activina un gran temperamento. Por eso, donde estuvo más en papel fué en "Muerte de Amor", donde encarnó a una Isolda joven y moderna.

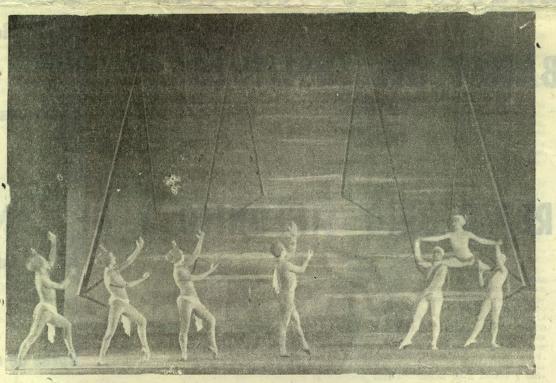
"Muerte de Amor", con música de Tristán e Isolda y vestimentas de reminiscencias deportivas, fué una de las audacias del joven co-reógrafo Larraín. Un acierto, pues lo eterno que hay en la historia de Tristán e Isolda estuvo presen-te: fué un auténtico dúo de amor.

No fué ésta, sin embargo, la obra que nos dió la pauta de las posibilidades que este joven tiene en el campo coreográfico. La creación de verdadero compromiso fué el "Concierto" para piano y orquesta en Fa menor de BACH, que Larraín vertió en un estilo neoclásico de danza. Las enormes dificultades que presenta la in-

terpretación coreográfica de música tan abstracta como ésta, fueron causa de los lógicos desniveles que encontramos; pero, sin embargo, el adagio del Concierto resultó la traducción exacta y sentida de la partitura, Algo verdaceramente logrado.

El decorado y los figurines del Concierto, que también fueron reade Bach"

concierto, que tambien tueron realizados por el autor de la coreografía, nos revelaron otra faceta de este joven artista. Sintéticos, modernos, sin extravagancia, su estilo armonizó maravillosamente con el enfoque original que Raimundo Larráin dió a la música de Rach"



Tercer movimientto de "Concierto". Adviértese la línea simple y moderna de trajes y decorados, realizados, como la coreografía, por Larraín.



Rosa Zytkiewicz y Adolfo Andrade en "Muerte de amor".



Virginia Carlovich y Adolfo Andrade (2.0 Movimiento de : "Concierto")



Final de "Muerte de amor"

Balance del año lírico en Francia

PARIS.— Noviembre.— Aunque sólo fuera por la creación de Jean-ne au Búcher, en la Opera, la temporada última figurará en los temporada utrima ingurara en los anales de la Academia Nacional de Música. La obra de Paul Claudel y Arthur Honegger, fué p tendiciembre; desde entonces no ha desaparecido de la cartelera y se ha representado casi todas las semenas

ha representado casi todas las se-manas.

Había muchos que se mostra-ban escépticos, que profetizaban que una obra de esta clase, un oratorio tan puramente estático, en que la heroina permanece ata-da durante cinco cuartos de ho-ra al palo del suplicio, no logra-ría imponerse en la escena. Se equivocaban, ya que se ha de-mostrado lo contratio. Desde lue-go, es la alta calidad de la obra la que ha determinado el triun-fo; es, ante todo, el acuerdo ple-no y armonioso del poeta y del música; es su audacta tranquila, su voluntad de realizar, sin hacer concesiones a ideas establec des, su propio propósito. Es también el cuidado con que ha sido llevada a la escena Jeanne au Bücher, como también la calidad de la interpretación. Pero no sólo la Opera ha en-

Pero no sólo la Opera ha encontrado su suerte: con Madame Bovary, creada en la Opera Cómi. ca el 1.0 de junio, ésta ha logrado también su éxito. Entre Jeanne au Bücher v Madame Bovary, son diferentes los géneros y .os asuntos tratados; todo esto contribuye a echar por tierra la tesis de los que se oponen al teatro lírico, puesto que dos obras de forma tan completamente optisa ta han logrado simultáneamente un éxito. René Fauchois y Emmanuel Bondeville, al llevar a la escena los personajes de la novela, no se han apartado de la tradino se han apartado de la tradi-ción. Sin embargo, han hecho una obra muy moderna a base de un planc completamente clásico. Lo que constituye el valor de su dra-ma lírico es ante todo la sinceri-dad de la música; es también, codad de la música; es también, co-mo en el caso anterior, el com-pleto acuerdo entre el sentido de las situaciones y la expresión mu-sical. Los interludios de Emma-nuel Bondeville podrán consti-tuir en el futuro, si lo desea el compositor, una "sutte" para or-questa, de una rara cualidad, en la cule se reflejan armoniosamente. questa, de una rara cualidad, en la que se reflejan armoniosamente todos los episodios del drama, Bastaría un acto como aquél en que Emma Bovary suplica al usurero Lheureux que renunca a incautarse de sus bienes, para hacer de una obra un éxito. Pero cada escena está trazada con la misma maestría y la obra vale por su diversidad, tanto como por su fuerza dramática. También han contribuido al éxito en esta obra la calidad de la interpretación y el gusto de la escenificación.

Il était un petit navire, creda en la Opera Cómica el 13 de Marzo, no ha tenido la misma sue te. El libreto de Henri Jeanson es responsable de este fracaso más que la menta de Comercia d

ponsable de este fracaso más que la partitura de Germa ne Tal'erferre; el libreto es demasiado lar go, y como se trata de algo pa a divertir, se le r procha al autor que haya olvidado que en este genero las obras más cortas son las me obras más cortas son las me-

El actor Kerkeb, cuya música es de Marcel Samuel Rousseau y el libreto de Michel Carré. fué presentado en la Opera, el 8 de abril con gran éxito. La forma concreta de la intriga ha insolrado al compositor una partitura concisa y violenta, llena de color, como lo exigía una acción que recuerda la de las obra; del verismo y como lo requería también el lugar donde se desarrolla: El Rif marroquí. Música muy hábil, escrita con cuidado.

Aunque la obra maestra de

Aunque la obra maestra de

(PASA A LA PAG. 7)

UNIVERSIDAD DE CHILE

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

RESUMEN DE LA ACTIVIDAD DE 1951

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

DIRECTOR TITULAR: VICTOR TEVAH

DIRECTORES INVITADOS: ARMANDO CARVAJAL (ex Director titular fundador), ERICH KLEIBER, SERGIU CELIBIDACHE y ANDRES ARCHILLA.

NUMERO	DE ACT	UACIONES !	DE LA	ORQUE	STA DURANT	E 1951	125
		(Promedio de	casi 3 a	ctuaciones	por semana)		a el prescule, prime de excertancia, della o entitition e besign
Concierto	os sinfónicos	(Temporada de a	bono may	o-agosto) .			18
or condition of the second		en provincias					22
Solutioning which roles - "" furnishman marriage	"	dominicales (pop	ulares) en	Santiago			9 mil om M b
The side of the si	To man of the	con el Coro de l	la Univers	idad de Chi	le		2 de dottob a lora
b'assession a 's y	modificated on ex	en actuaciones	extraordi	narias	P aut, night, a, aloga inc., a	ornel y lamest of	3
But an an anapara and are an anapara and an anapara an anapara an anapara an	A sh curta man		AND DESCRIPTION OF THE PARTY OF		ulares		4
to to the transfer of the	MANUAL MANUAL AND ASSESSMENT OF A STREET	educacionales e	n Sigo. y	provincias	19 alle (s) snakno gemedan A shike dia minitantan		4
a man a management of	The state of the s	Distance Harris & April 19 apr			(0)		5
Actuacio	nes de la O	rquesta con el Ba	llet del In	stituto	916180616	n nuevo c	137 HETTS
the cate of the constitution of the cate o	All lors unknown	" en la Tem	porada Ofi	c. de Opera		the sir and properly	17
"	"	" con el Gr	upo de Op	era del Con	servatorio Nac. de l	Música	3
The state of the s	The State of	man Added	•	•		S are second	
OPOHEST	A DE	CAMAR	AY	CUAL	TETO DE	I INST	ITHIO
					The second secon		
OKCOLJI				之一 安徽 (中国)			
				之一 安徽 (中国)	e conciertos		
	EL IN			Número d	e conciertos	The state of the s	13
				Número de Funciones	en Santiago	Total Control of Contr	13
				Número d	e conciertos	Total Control of Contr	13
BALLET D	EL IN	STITUTO		Número de Funciones	en Santiago en provincias	Total Control of Contr	13
	EL IN	STITUTO		Número de Funciones	en Santiago en provincias	Total Control of Contr	13
BALLET D	EL IN	STITUTO		Número de Funciones	en Santiago en provincias		13 18 19
BALLET D	EL IN	STITUTO		Número de Funciones	en Santiago en provincias ARA fónicas universales		13 18 19
BALLET D	EL IN	STITUTO		Número de Funciones	en Santiago en provincias ARA lónicas universales "nacionales e	ejecutadas	13 18 19 64 12
BALLET D	EL IN	STITUTO		Funciones CAN Obras sin	en Santiago en provincias ARA lónicas universales "nacionales e	ejecutadas jecutadas audición	13 18 19 64 12 14
BALLET D	EL IN	STITUTO		Funciones CAN Obras sin	en Santiago en provincias ARA sónicas universales nacionales e en primera a cámara universales	ejecutadas jecutadas audición	13 18 19 64 12 14 22
BALLET D	EL IN	STITUTO		Funciones CAN Obras sin	en Santiago en provincias ARA sónicas universales nacionales e en primera a cámara universales nacionales e	ejecutadas jecutadas audición ejecutadas	

PROXIMA TEMPORADA SINFONICA DE ABONO (MAYO-AGOSTO 1952)

DIRECTOR TITULAR

VICTOR TEVAH

DIRECTORES INVITADOS

SIR MALCOLM SARGENT SERGIU CELIBIDACHE

El mural a Cuauhtemoc de Siqueiros

¡Tlahtoanié Cuauhtemohque! Ni mitzt tonaltzahtziliah. Cate-[neualo mo tocauh quihtoz-nequi "ti quin temoa [cuauhtin"

mo yoltech x piah, teuhtlié, uan [zih mahta ca nicán ea in tepahzol: in yol-tech tlalnantlin i tlazohtlacauan, uan intech temchtin, cuenchiuhque yaoyotlaca, tolteca, itech za-zon aquin mexihcalt quihzeliah Ite yehyan, 'n te xoxouhcayo, De nuestro Corresponsal en México FERNANDO MARCOS MIRANDA

tih piah ohzé cuauhconetl ca te-pitzin mo tlaneltoc. mo chicaualiz. mo yolahpaliuhyo. mihzelil. mo mauizo, mo téyo. ¡Oh señor Cuauhtemoc, Tu espíritu invoco! Al pronun-

[ciar tu nombre "buscador de las que te dice

láguilas" sabe y guarda, señor, en tu alque anidan aquí en cada alma que tienes en maestros, en la-[briegos, en soldados y obreros,

en todo mexicano que propugna

[libertad y la justicia
un aguilucho más con algo de tu
[fe, de tu fuerza y de tu valor,
de tu amor, de tu honor, de tu Igloria.

-000-El último acontecimiento ar-tístico de México ha sido la inauguración de los murales homenaje a Cuauhtemoc: El joven Emperador de 25 años de valor extraordinario, que murió en el tormento del fuego en manos de los conquistadores espa-ñoles y que ha pasado a la his-toria como una de las figuras más puras y arrogantes. Están pintados en la gran galería exterior del tercer piso del Pala-cio de Bellas Artes, donde tam-bién se encuentran los formida-bles frescos de J. C. Orozco y

Diego Rivera. El Jefe del Departamento de Artes Plásticas, Fernando Gamboa, dijo en la noche de su inauguración del 29 de agosto: "Su obra es un fiel trasunto de lo que presupone en la realidad de la lucha del sacrificio, del anhe-lo de mejoramiento de lo incansable, de lo ideal, mezclado al tangible dolor y a las compensaciones materiales. Como un verdadero pintor renacentista entiende la vida, como una seria de marticular con continua circa de la vida, como una seria de marticular con continua circa de la vida. rie de participaciones activas sin dejar lugar a consideraciones del

riesgo o de especulación". Siqueiros aporta al fenómeno artístico una obra pictórica y un programa teórico; ambos reper-cuten con intensidad en los pro-blemas del arte moderno, abriendo nuevos horizontes a los ca-minos de gestación plástica. Pero lo moderno, el impulso de modernidad que rige la obra de Si-queiros, no es una modernidad que se ha elaborado a sí misma; es la pretendida originalidad di-manada de unos antecedentes cuyo recuerdo late todavía en to-dos nosotros. Por modernidad Siqueiros entiende. renovación progresiva, adición y no estancamiento.

Estos murales están pintados con piroxilina sobre bastidores de acero transportable, en una superficie de 40 metros cuadrado cada uno.
"Tormento",

"Tormento", describe el mo-mento de Cuauhtemoc "águila que cayó" con su general Tetle-panquétzal compañero del martirio; sus cuerpos desnudos ten-didos en la rampla del sacrificio mientras las llamas lamen y con sumen sus pies. Tetlepanquétzal se encuentra medio incorporado con los ojos llenos de lágrimas y sus manos entrelazadas levantadas en lacerante dolor; Cuauh temoc se mantiene enhiesto, con el rostro lleno de pliegues contenidos por el dolor; una mirada en contenidos por el dolor; una mirada el controlado por el dolor; una mirada el controlado el porte en controlado el contro angustiada, pero reflejando el valor supremo en su voluntad irreductible; sus brazos apega-dos al cuerpo muestran sus manos empuñadas, las que serán su último gesto de libertad indomable; su cabeza conserva la dia-dema imperial hecha de mosaico de turquesas. Todo su con-tinente está diciendo que él y su raza no han sido vencidos.

Frente a ellos y al fuego del sacrificio, se encuentran erguidos y rígidos como sus picas y lanzas, inescrustables, enfundados en sus armaduras y cascos

con las viseras caladas, los conquistadores transitoriamente ven

Se destacan el naranja y el rojo sangre de los cuerpos de los héroes junto con el fuego que da tenebrosos reflejos en los grises de las armaduras de soldados y jinetes; un rostro de india está hablando al oído del que parece ser el jefe de los capitanes españoles: es Marina o Malintzin la princesa indígena que

dió un imperio a Cortés.

En el centro del mural, en exacerbado realismo, un mastín de una fiereza impresionante que sujetan los armados soldados; a la cabecera de los héroes, una mujer levanta sus manos al cie-lo en imperiosa actitud, pidien-do el término de la muerte del hombre por el hombre. Un cielo tumultuoso de negras y rojas vestidura se cierne en este te-rrible instante. La sangre ha caido sobre las montañas y los hombres.

En el mural siguiente "Apo-teosis o Cuauhtemoc redivivo", Cuauhtemoc investido en la armadura de su enemigo, avanza triunfante; en su bella cabeza varonil brilla la mirada del triunfo en sus enormes ojos obscuros; está coronado con el Co-pilli o diadema imperial de turquesa; su mano derecha empu-na la macana de puntas de pe-dernal; a los pies de él, en un esfuerzo temerario, yace con la cabeza clavada en tierra mientras sus poderosas patas se agi-tan en frenéticas convulsiones, el Centauro conquistador que agoniza atravesado por una lan-

Un dinámico cielo en fulgu-rantes blancos, amarillos y rojos besa la armadura y cuerpo de Cuauhtemoc. Es el triunfo total

Cuauhtemoc. Es el triunfo total y una inmensa muchedumbre con los brazos abiertos avanza detrás de su jefe.

La realidad histórica que constituye la temática pictórica, es de por sí agitada y rebelde y de este mismo modo lo es tambien la voluntad plástica del pintor con respecto a sus temas, dentro de una constante inquietud (ensavos de nuevos materiales, nuesayos de nuevos materiales, nue-va dinámica, movimiento óptico

va dinamica, movimiento optico cinematográfico).

La técnica de esta obra es la característica de Siqueiros: la brocha, la espátula y la pistola de aire han modelado sus formas ciclópeas, destacándose el factor escultórico en el logro de la tercera dimensión; el volumen es acentuado por el material Es es acentuado por el material. Es así como sus formas se dilatan en tensión y parecen escapar de los límites físicos del muro. Su pintura neo-barroca es una pin-

tura-escultura: pinta en relieve. Siqueiros ha dicho que este homenaje a Cuauhtemoc no está dirigido contra España, ni contra nadie en particular; es la epopeya de todos los siglos, esto es, la lucha de los débiles contra la opresión de los más fuertes o adelantados en la técnica: la aspiración de todas las almas, de que cese la horrible destrucción del hombre por el hombre.



La silueta de Siqueiros en el ángulo inferior izquierdo da las proporciones del mural de Cuauhtémoc.

(Hacemos presente que las opiniones aquí expuestas en este artículo son, como las de los demás críticos de "Pro Arte", estrictamente personales, La Dirección del periódico no ha limitado jamás la opinión de sus colaboradores, aunque en muchas oportunidades —y es el caso de más de alguna de las que aquí se expresan— haya estado en notorio desacuerdo con ellas. Nuestros lectores encontrarán la explicación de esta contradicción aparente, en la constantemente comprobada independencia de "Pro Arte" para acoger opiniones de los más diversos sectores, siempre que ellas provengan de colaboradores responsables.

Esta sección, que antes fué atendida por el señor Víctor Carvacho, no seguirá siéndolo en vista que dicho crítico prefirió a su labor en nuestro dispersonado.

Detalle del mural. La foto está dedicada a "Pro Arte", por Siqueiros.

nor victor Carvacho, no seguira siendolo en vis-ta que dicho crítico prefirió a su labor en nues-tras columnas, el contrato que le ofreció un dia-rio de la tarde, de reciente fundación. Aclara-mos esto último a propósito de las prejuntas formuladas a nuestro semanário en tal sentido).

ntre la generación mayor y media hay numerosos pintores que han permanecido en un estado de estancamiento pictórico que los mantiene en una situación de mediana rutina, sin una salida hacia una evolución continuada. Es un permanente "picoteo" en repeticiones de fórmulas ya totalmente

coteo" en repeticiones de fórmulas ya totalmente añejas y sin cultura pictórica, aplicadas con una visión de realismo abierto a toda clase de "aleaciones", desde el preimpresionismo hasta el más progresista fauvismo. La impotencia respecto a la organización interior y exterior de una obra pictórica, a su armazón y su estructuración formales, ha llegado - especialmente entre estos grupos de artistas — a un grado ya exorbitante. H. Martínez, que había vuelto a dedicarse hace pocos años a pintar en forma más intensa, aún no logró afirmarse en cuanto a claridad en la tonalización, sobre todo en el 55, siendo el dibujo de mayor solidez, lo que no sucede en el 56 (vela, lado izquierdo), además de la deficiente valoración de esta tela. También se nota exceso de tono blanco, en el agua. Raúl Santelices nos presenta — ya que él delogró afirmarse en cuanto el dibujo de mayor solidez, lo que no todo en el 55, siendo el dibujo de mayor solidez, lo que no todo en el 56 (vela, lado izquierdo), además de la deficiente valoración de esta tela. También se nota exceso de tono blanco, en el agua. Raúl Santelices nos presenta — ya que él debe ser medido con otras exigencias — un lamentable estado, al respecto; no se puede encontrar orientación y finalidad plásrespecto; no se puede encontrar expresenta la faita de significación de todo lo que concierna a tal empresa; es un todo inorgánicamente concebido, sin sentido de forma, sin unidad, sin estructura pictórica y concepción plástica, sin siquiera discreción en la hechura, sin ordenación ni coherencia formales en dibujo ni en colorido, de una entonación y valoración en los distintes objetos (botella y taza) y planos hacia el fondo, inconcebibles. Una solución "semi-cubitar" en la parte inferior de medio plano y fondo es algo totalmente sin asunto, lo que acentúa aún la desorganización de esta obra, que conserva siempre algunas reminiscencias de su experiencia brasileña (portinarina), hecho que está más a la vista en el paísaje urbano (90), cuadro intrascendente y, sobre todo, en el retrato de mujer (89), que es una lamentable demostración de incompetencia en cuanto a dibujo, composición, valoración, luz, interpretación, especialmente, en cara, brazo y manos. También desentona el fondo dentro de esta gama lusostenible por su desequilibrio tonal. Olga Morel llega en el 64, ventana con fondo, a relativa mejoria, lo que en su paísaje (65) no sucede. Si se ha dicho que José Caracci ha expuesto sólo debido a una injustificada disposición del Reglamento del Salón Oficial, debe decirse que también Montecino ha s su composición de figuras, el "Pintor con su sugerencia de penetración que el autor había sabido dar a retratos anteriores, además de los defectos en materia de composición. No se puede pintar una gama complementaria con un plano de fondo rojo tan liso de una gruesa pincelada y encima los cuerpos (vestidos) de las figuras principales a manchones bastante indefinidos; así se anula la unidad orgánica, aparte de que se hallan desdibujos en brazos, piernas y pies, malas valoraciones parciales, desentonaciones en contornos y planos parciales (el verde en los zapatos de la señora debe ser una alusión al valle osornino), desgravitaciones tonales en varios puntos. No debe desconocerse que los paisajes representan una ampliación en la vista de grandes perspectivas hacia los fondos, en que el dibujo se sostiene. Inés Puyó, cuya obra pictórica advirtió ya hace tiempo atrás un favorable cambio por haber robustecido su modo de pintar y por haber dado mayor consistencia y sentido de construcción a su estilo, dentro de este nivel se confirma nuevamente en dos paisajes (84 y 86), en grises bastante sugerentes de sería calidad, y aún en las flores (85), que ciertamente acusan algún recuerdo de modalidades del pasado; pero sin peligrar la firmeza formal. Ximena Cristi, como ya se había podido observar en su exposición individual en la Sala "Pro Arte", no ha vuelto a Chile con los frutos que se habría podido esperar de una artista de tan personal y natural dote y considerando que el nivel anteriormente ya alcanzado había sido un logro fuera de nuestro promedio. Sin embargo, la autora abandonó su posición anímica postfauvista y pasó por una serie de cambios bajo las distintas influencias de sus respectivas estadas en algunos países europeos, sin que su linea de evolución se centre en la forma deseada. Debe reconocerse, sin embargo, la sinceridad y honradez con la que esta autora acusa su búsqueda, no temiendo resultados deste actual Salón Oficial en el 31, de débil dibujo y en cuanto a idea pictórica en el 30, en que retrocede al

poco relativo a su temperamento artístico. En cambio, el 23 es la obra que más sugiere en cuanto a expresión y que prueba mayor consistencia en la forma. Sobre Camilo Mori no hay nada nuevo que decir, en lo que se refiere a su posición: de los dos óleos, el 67 es el más serio en oficio, como construc-

EL 62.0 SALON OFICIAL 1950 - 51 por el Dr. A. GOLDSCHMIDT II y final

ción, colorido, etc., mientras en el 68, sobre todo en la figura, hay poca solidez y limpieza, además de la sugerencia poco honda. Israel Roa se encuentra en una situación de acuarelismo sin salida, lo que vuelve a comprobar su tela 88, de tonalidad sórdida e impura que, a lo que parece, alude a algo de Vlaminck, Aída Poblete se halla innegablemente dentro de un estado de mayor consolidación y hasta de cierto cambio en orientación de conceptos, es decir, con mayor simplificación y firmeza formales. Esto se nota sobre todo en su 83, naturaleza muerta con membrillos, en que se dirige a un concepto renovado en el sentido recién dicho, que muestra una tonalidad luminosa y formas concisas en dibujo y colorido, de pinceladas lisas; también, el interior, 82, prueba cualidades dentro de parecida orientación.

Fernando Morales, que desde hace años no había expuesto, vuelve en condiciones notoriamente adelantadas, dentro de su temperamento. Ha sabido refrescar sus ideas con un modo de mayor soltura y enriquecimiento en medias tintas, lo que se verifica hasta incluso, en el 62; pero su verdadero acierto es el 63, una pintura en grises, motivo porteño, llena de atmósfera tupida, que recuerda los motivos de Hamburgo de Kallmorgen, ciertamente sobretrabajado en el empaste; pero su actual estado no desilusiona, Torterolo ha cerrado y oscurecido su entonación; como prueba el 92, siempre el agua es su problema.

Dentro de esta generación media, de la cual algunos integrantes ya forman parte del cuerpo docente — con o sin razón — se halla también Gregorio de la Fuente. De su obra de último período de evolución, se había podido hacer la más amplia referencia, por motivo de su exposición individual despues de su vuelta de Europa; De la Fuente pertenece a aqueitas excepciones dentro de nuestro medio pictórico, que han sabido sacar una verdadera lección de su estada en el extranjero para una legitima continuidad; es decir, para unir elementos de su posición anterior con los nuevos y amalgamar ambos en una nueva síntesis hacia concepciones americanistas. De la Fuente mantiene con natural consecuencia concepambos en una nueva sintesis nacia concepciones americante tas. De la Fuente mantiene con natural consecuencia conceptual su ultima línea de estilo, a la cual dió un impulso de mayor envergadura plástica, al ampilar y hacer más compleja su concepción mural-cubista con mayores contrastes y perforaciones prismáticas en el orden constructivista de la composir raciones prismáticas en el orden constructivista de la composiraciones prismaticas en el orden constructivista de la composi-ción, dando a la vez, mayor penetración luminosa y movi-miento lineal-dinámico a los elementos plásticos en su sim-bolismo de figuras y combinaciones de tales, en grupos. Su pintura representa, además, la única de todo este Saión, que se halla en un plano plástico realmente categorial. En ella se reconoce una verdadera orientación estético-pictórica, unidad organica en la idea de organización interna, y búsqueda de le-ves de esta a través de la obra, que corresponden a una neorganica en la idea de organización interna, y búsqueda de le-yes de esta a través de la obra, que corresponden a una ne-cesidad creadora interna y a una mentalidad determinada, cu-ya manifestación no tiene relación con la obra accidental de la mayoria (a pesar de unos u otros aciertos en sus relativos planos respectivos NO-categoriales), representando su expre-sión una significación social de lo humano, dentro de la in-dividualización aún existente en el plano sociológico nacio-nal. El Nº 36, el más voluminoso, no nace siempre fácil con-recutrar le mirade hatía la contextura general mientras el 37. nal. El Nº 36, el mas voluminoso, no nace siempre facti con-centrar la mirada hacia la contextura general, mientras el 37, con grandes ritmos arquitectónicos, irradia una especial com-penetración de formas; y el 38, en estilo simbolista algo hacia lo anímico, representa el más serio logro, en cuanto a sugeren-cia de transparente luminosidad y significación plástica.

N vista de esto, es difícil conformarse con las obras expuestas de Héctor Cáceres, que no ha podido mantener abierta la pequeña brecha en su camino de hace algún tiempo, ya que vueive a oscurecer, blanquear y "enrosar" a la vez, en diferentes entonaciones, como es el caso del 13 y 15, respectivamente. El último es una composición sin razón alguna: y sus Cardos (14) tampoco revelan vibración pictórica. respectivamente. El último es una composición sin razón alguna; y sus Cardos (14) tampoco revelan vibración pictórica. En cambio, Lucy Lortsch es una de las pocas que se justifican, dentro de un termino serio de exigencias conceptuales. Es una imaginación ya más real y vivida que se manifiesta en sus dos "Maternidades"; un contenido más auténtico y de mayor intensidad que alcanza un legítimo sentido plástico, en la unidad y síntesis de la forma, con una expresión individual de lo social muy sugerente y plásticamente profundizada. En relación con el resultado promedio de su exposición individual, Paz Astoreca declina en forma desfavorable hacia una pintura ablandada y casi preciosista, como sus Flores (4) lo muestran. Tampoco, su Paisaje (3) es de mayor alcance pictórico. Waldo Vila, que anteriormente había conseguido cierto indigenjsmo escénico, aunque siempre duro — dejando aparte sus finos bocetos acuarelados de animales — está echándose a perder por un superficial e imitativo modo de pintar una escena circense. un superficial e imitativo modo de pintar una escena circense, en cuanto a colorido, siendo el dibujo movido y seguro. Maruja Pinedo revitalizó su posición pictórica por un sentido de boceto expresionista fresco y espontáneo, estimulado en el medio del trópico, lo que le hizo muy blen. Alberto Matthey tendencias en boga en nuestro medio; muestra un realismo simplificado muy particular, representando su paisaje (58) un sentido poético sincero y sobrio, a lo cual corresponde su concepción formal en gama gris-azulejo-verdosa.

Víctor Carvacho, cuyo camino se había perfilado hacía un concepto plástico de mayor sintetización de constructivismo simbolista y del cual debió esperarse un nuevo paso adelante, hace ver que aquella búsqueda siempre algo literaria e intelectualizada, no puede haber sido resultado de una sólida orientación plástica, ya que ella no admitiría tal retroceso como el que se revela en sus dos paísajes, que se colocan en su más tación plástica, ya que ella no admitiria tal retroceso como el que se revela en sus dos paisajes, que se colocan en su más desafortunado período de transición después de su segunda etapa de evolución, al mostrar una vasta desorientación en cuanto a concepto pictórico, definición estética y aún a ejecución; ausencia de dominio de oficio en la endurecida gama azul-verdosa (20), con bordes blancos en limite formal sobrepintando encima del tono frío del azul (arbustos), un primer

plano con camino sin claridad en la valoración, sin materia pictórica definida ni armonía tonal. El 21, que es algo más homogéneamente concebido, no carece parcialmente de menos defectos, tanto en el primer plano —valoración en suelo con flores — como también en las lomas, inmediatamente detrás, y en los montes del fondo; sólo los árboles se defienden en dibujo y colorido.

Pasando a la generación que sigue en edad, debe reconocerse que Balmes está llevando hacia adelante su intención, para salir con serio resultado de su larga y dificultosa evolución hasta ahora realizada siempre con nota propia y en una lucha sincera por los problemas plásticos. Balmes ha conservado su auténtico sentido del color que vuelve nuevamente a través de su desarrollo, en sus recientes telas, en que este joven pintor consigue mayor intensificación y reducción en materia de espacio y planos tonales, lo que lo ha hecho superar en muchos aspectos su pasado pictórico, con mayor ahondamiento de la forma y más acabado dominio, incluso en el 6, que está aún más ligado a ideas anteriores, en cuanto a gama, y hacia cierta sugerencia abstracta. En el 5, la tonalidad está menos arriesgada, con menos contrastes; pero el 7 muestra la solución mas completa de todo lo que hasta ahora Balmes ha podido concebir, pues hay un ritmo y una sugerencia ya de profundidad dentro de la mayor concentración en los valores plásticos, notable sentido de composición, armonía, valoracion y vibración de materia tonal; la concepción alude a Calmette (?) de la joven generación grancesa. No puede ser considerado tan meritorio que Gracia Barrios haya dejado su linea más personal, para seguir tan estrechamente la del recientemente mencionado pintor, pues aplica a la figura en grupo las experiencias últimas de Balmes, respecto a transparencia tonal, deformación, perspectiva, ideación prismático-cubista y animica. El 8 y 10 son de clara contextura en construcción lineal y composición; el 9 los supera plásticamente por su equilibrio más intensamente sentido de la idea formal. Gabriela Garfías ha mostrado personalidad y constancia, desde sus comienzos, al intentar un modo personal de una pin-Gabriela Garfías ha mostrado personalidad y constancia, des-de sus comienzos, al intentar un modo personal de una pintura matissiana con expresión americana, algo de primitivismo fuerte que corresponde a su temperamento; ahora ha sa-bido acentuar aquella tendencia por alguna nota tropical que da aún mayor vigor y movimiento a su pintura, que si-gue siendo de orden plano-ornamental y de textura concen-trada en lo formal. Ambas telas, sin mayor sobrepintura, etc., trada en lo formal. Ambas telas, sin mayor sobrepintura, etc., muestran notable sentido de composición y de riguroso dibujo. Matilde Pérez no ha experimentado un cambio esencial en cuanto a concepto plástico, siguiendo su manera un colorismo siempre ablandado y "onculante" de una valoración que resta casi toda la sensación de materia tonal al elemento plástico. Esta particular situación de una base académica poco sólida, de una inclinación "renoirista" mal entendida, sin cromatismo fundado — debilidad en medias tintas — la llevó, a veces, a la más extensa desintegración de la materia, que se revela nuevamente en su retrato de mujer y en su paísaje, en el cual los planos se desarticulan; sólo el 79, Usina, representa una leve posibilidad de salir de esta grave situación, al amarrar la forma con mayor simplicidad y menos na, representa una teve posibilidad de salir de esta grave si-tuación, al amarrar la forma con mayor simplicidad y menos valoración de partes "hinchadas", darle una concepción algo más sintetizada y forzosamente más plana, para conseguir de tal manera mayor firmeza; aunque también falta aquí más concentración en la diferenciación cualitativa de la ma-teria propiamente tal, sobre todo, en el celeste. Ramón Ver-gra ha groyocado un golpe sensacional con una puesa dos teria propiamente tal, sobre todo, en el celeste. Ramon Vergara ha provocado un golpe sensacional con una nueva doctrina plástica, el "Huevismo", que no ha estado dentro de sus propósitos. Su purismo postcubista, que tiene antecedente en estudios de neo-clasicistas italianos, entra en el número 100 (Composición número 9), en su estado más puntualizado, como concepción plástica, a pesar de que la ejecución misma de los huevos como planos individuales, no corresponde plenamente a la intención de provocar la esencia de la forma a través de los blancos.

Dinora Duchitzky ha impulsado su expresión hacia una sugerencia de cierta sensación abstracta, en cuanto al palsa-je, al cual ella da la estructura de un sugerente estado de animo de notable vivencia interior Isi Cori ha llegado a una animo de notable vivencia interior isi Cori ha llegado a dha interiorización más espiritualizada aún del colorido, que se explica desde una visión más interna de lo pictórico. Leonardo Vásquez prueba, en su retrato de mujer, una sensible inhabilidad para llegar a la realización que correspondería a su inicial dote de pintor. Ya que no logra encontrar en el verde-azulado y el rojo la justa entonación en los grados de tono.

De los mayores de la generación actualmente joven, Jaime Catalán es uno de los que han tratado de abrirse paso con sinceridad a través de las dificultades que se presentan a todos los que no quieren ir por el camino fácil. Este pintor se ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha afirmado con buen resultado en la figura y la compose ha con servicio de la compose de la sición de varias de éstas, de fino dibujo contorneado; ha sabido sacar lecciones de lo más serio de este tipo de pintura y las sacar lecciones de lo mas serio de este tipo de pintura y las ha sabido asimilar y consolidar — lo que no logró hacer Lamberg — para formar un modo personal. Su concepción tiende a una gama que guarda su carácter personal en lo azulejo-verdoso-morado y a lo transparente bocetado que incluye, con sensibilidad, la buena tradición desde Toulouse-Leutree hasta Pascin. Como ya se advirtió en anteriores excluye, con sensibilidad, la buena tradición desde Toulouse-Lautrec hasta Pascin. Como ya se advirtió en anteriores exposiciones, Lamberg no ha podido confirmar su vocación, pues pese a su gran facilidad y talento para el boceto de dibujo y color, que lo inclinaba a lo ilustrativo, no ha podido encontrar un fundamento de orientación verdaderamente conceptual, en cuanto a lo plástico-pictórico, lo que ahora se revela en una mayor ligereza aún frente a lo formal, en un eclecticismo diluido e indefinido, sobre todo en lo que se refiere a la concepción de la figura. Siguiendo en la estimación de este grupo de la generación joven, debe decirse que Villaseñor se halla en un punto de extraña desviación, pues no puede encontrarse razón para que fuerce su auspicioso no puede encontrarse razón para que fueroe su auspicioso camino por aquel brusco cambio en la técnica, al rayar y "rajar" el colorido para producir un efecto excesivo que no pide

su tonalización que — en si — acusaba vibración y transparencia. Juana Lecaros no se presentó con lo mejor de su pintura; por el contrario, esta pequeña tela es una advertencia de que todo lo que se expresa, desde lo más intimo, incluso desde lo subconsciente, debe ser llevado a un lenguaje, totalmente artístico; es decir, sublimarse por la forma. A. Pérez se adhiere — NO sin sensibilidad personal — en su figura de muchacha (73), a Roessner; en su Estudio para Crucifixión (74), que no carece de acierto en composición tonal, organización de forma, dibujo, etc., sigue un estilo hacia ideas más tradicionales, algo influído por Racz, a lo que parece. Emilio Cánepa intenta hacer romanticismo "a lo Pedro Luna", con peligrosa gama. Marta Aguilera se presenta con dos naturalezas muertas con frutas, algo cezanistas, de las cuales el 1 carece de verdadero sentido de dibujo, composición, calidad tonal, etc., en cambio, en el 2 se nota mayor organización interior, más solidez formal, mejor colorido, coherencia en los planos y una valoración más lograda en detalles. Entre quienes empezaron con talento bastante notable y que están ahora en un crítico estado ya desde algún tiempo, se encuentra Lobo Parga, cuyo problematismo no puede definirse en cuanto concepto estético; cae en un superficial postimpresionismo "idilico" bastante insustancial de endeble colorido, aunque más afirmado en el dibujo de la figura, afrancesado, también, en cuanto a composición, técnica de colorido, como en el 49; muestra el azul blanqueado de considerable vaguedad, e incluso en las frutas; en el 48, también, se nota, como en el recién mencionado cuadro, cierta sugerencia en la figura (salvo las manos), y mejor dibujo en la mesa; en total, falta elaboración tonal, sobre todo hacia el fondo, y falta valoración seriamente realizada. Burgos se encuentra, en este aspecto, en condiciones superiores por saber dar concepto de mayor unidad y soltura — en dibujo y tonalidad — a la figura que esseriamente realizada. Burgos se encuentra, en este aspecto, en condiciones superiores por saber dar concepto de mayor unidad y soltura — en dibujo y tonalidad — a la figura que está puesta en correlación con los demás planos, además de la valoración lograda del cuerpo desnudo; el brazo extendido está desdibujado; hay cierta disonancia en el verde del cajón, respecto a la gama total. La pintura de Tole Peralta ha sido muy discutida; es una pintura que — para ser de comienzo — no puede ser juzgada como tan deficiente ni tampoco considerada como algo del otro mundo; este joven no carece de condiciones; naturalmente, le falta mucho aún; se inclina a una manera de solucionar las cosas sin profundizarlas. Es cierta facilidad para organizar la forma lo que lo induce a esto; especialmente, el dibujo y, dentro de éste, el de la figura — como lo prueba el 72 — constituye su principal condición; constituye su principal condición; como lo prueba el 72 — constituye su principal condición; aqui, también, la gama algo apagada es equilibrada, por lo general. En cambio, sus Flores, 71, no representan aún algo organizado, como composición de colorido; es una tonalidad paca, de entonación cerrada, con un fondo poco definido, deficiente además en el dibujo.

omo ya hemos expuesto en términos generales, la escultura en nuestro medio plástico se ha mante-nido, en su totalidad, en mejores condiciones de promedio. Esto debe comprenderse no sólo desde el punto de vista comparativo y relativo al retroceso punto de vista comparativo y relativo al retroceso de la pintura — aparte de que la ley comparativa sociológica no puede ser establecida como la de los vasos comunicantes — pues es mucho más compleja, como base y como aplicación, que aquélla otra. Ahora bien, lo que favorece a la escultura, sobre todo a su enseñanza, es la mayor limitación de número que ayuda a la selección natural. Por otra parte la vocación que en esta rama depende de exigencias parte, la vocación, que en esta rama depende de exigencias mayores en todo el orden de facultades eliminativas y representativas, en materia de sensaciones y en lo dimensional halla en otro indice de categorías del individuo. Además, el do-minio de la misma materia y del material propiamente tal, exige una dedicación física más intensa, otro ritmo de trabajo ya desde los inicios, lo que actúa como un filtro mejor en cuanto a la concurrencia promedio de esta labor artística.

La verdad es que también la escultura había quedado durante varios años en una vasta estagnación y desorientación, en cuanto a su "ubicación", tanto en el orden estético general — academia, estudios de formas, modelado, etc. — como respecto a su orientación conceptual ideológica. Ella, por racones inherentes a su estructura, a la generalización de la ideación de la forma a través de la tercera dimensión, había quedado en mayor grado aún que la pintura en la órbita de los reflejos artísticos europeos; a su tendencia romántica, más retardada aún que la misma en el terreno pictórico, desde Nicanor Plaza, Simón González, Virginio Arias, Concha u otros, de los cuales uno u otro había llegado tal vez por coincidencia hacía las cercanías de ciertas modalidades de Rodin; aque la repensa que en Rebeca Matte. Ana Lagarrigue Blanca lla tendencia que, en Rebeca Matte, Ana Lagarrigue, Blanca Merino, José Carocca, Oscar González y Jorge Infante, en diferentes categorías y grados de conocimientos y valor artís-tico, encontró su substrato tardío, prolongado y hasta caduca-do. La otra corriente, que tendió a una modernización de los conceptos escultóricos, empalmó entre los alumnos de Virgi-nio Arias sin que éste hubiese significado el menor estímulo en este sentido. A ella se afiliaron Samuel Román, Julio An-tonio Vásquez, Laura Rodig, José Perotti, Romano de Domi-nicia y H. Donoso, a los cuales se agregaron, después de recibir su enseñanza directamente en centros europeos, Sótila Albert y Lorenzo Dominguez. Pero se mantenia también en este nuevo camino la orientación netamente europeizada, es decir, la ausencia por largo tiempo de una búsqueda auténticamente americanista y aún chilena. En el fondo, con las excepciones de algunas contadas obras de algunos de los escultores de la generación mayor y media, este estado de cosas no ha variado esen-cialmente, como vuelve a confirmarse en el promedio del envio de este Salón. Hasta vale decir lo mismo para toda la generación joven, casi en su totalidad. La nueva orientación partió en sus primeros tiempos desde Bourdelle, continuando en Maillol y Despiau, reencarnados en sus respectivos represen-tantes; es decir, fué otra vez — y como en la pintura — la in-fluencia francesa la que predominaba en sucesión del romanricismo poético, en parte de fino "pompier", que había apadrinado la anterior etapa histórica de la escultura nacional. Pero intervinieron también, posteriormente, influencias de otra indole, como por ejemplo, en primer término, Metzner, Lehmbruck, Egge, Maestrowic y, a lo lejos, Barlach. Pero, la mayoría de esta nueva corriente volvió a virar hacia ideas frances. ria de esta nueva corriente volvio a virar hacia ideas francesas que, ampliadas por el abstractismo constructivista y tendencias posteriores, vuelve a ocupar los principales lugares en los envíos de este Salón Oficial. Ellos han sido precedidos ya, a partir del año 30, por el pequeño grupo de los así llamados "Decembristas", agrupación de jóvenes escultores chilenos que seguían en gran parte al grupo de aquellos modernos franceses, (PASA A LA PAGINA 8)

Dificilmente ha de encontrarse entre nuestros artistas plásticos un caso más digno de ejemplo que el

de Lily Garafulic. Dificilmente también, y por eso mismo, pueden reunirse mejor esas dos virtudes



LILY GARAFULIC cuando trabajaba el mármol de "El Mar".

La cerámica derivada de la estatuaria monumental, ha cobrado en nuestros tiempos especial interés, y si no es posible emuiar las tanagras con su gracia inimitable, podemos de-

cir que el espíritu de quienes las fabricaron aún vive. Las figurillas de Tanagra, de barro cocido, se referían a temas y costumbres del pueblo, y sirvieron más que las obras monumentales y grandes edificios, para dar una pauta sobre la vida cotidiana a través del ingenio popular.

Por ese camino y no por otro, un chileno ha formado un excelente grupo de ceramistas, que no sólo busca lo pintoresco del folklore, sino que enriquece técnicamente las formas, ahondando en el espíritu del pueblo.

Así, los alumnos de Ramón Miranda, hurgando en lo conocido, en el diario vivir, han plasmado innumerables figuras de barro, policromadas al fuego, con el sabor más genuino y con el índice de una chilenidad afianzada.

Miranda no exige a los que llegan a su grupo otros antecedentes ni conocimientos que una decidida voluntad de dedicarse por entero a esta labor y, desde luego, nociones de dibujo y composición. De ahí que todos sus actuales alumnos constituyen un conjunto heterogéneo, venido de los ambientes más diversos. Raúl Romero, un artista artesano y asistente muy regular a las clases de Dibujo de Artes Aplicadas, fué uno de los primeros en formar parte de esta legión. Sus piezas tienen particular vitalidad y movimiento. Entre sus obras figuran, "Es e! Destino", "Cargador de Muelles", "Por el Pescuezo", "El Tortillero", "Al Apa", etc. Vale decir, que su principal preocupación la constituyen escenas y personajes de la vida ciudadana, con sus alegrías y tribulaciones. Su colorido es

Eliana Allende, viene del paisaje de la tierra chilena. Plácidamente, viviendo en el ambiente familiar de su fundo, mirando a las viejitas hacer platos de greda siguiendo un sistema secular, comenzó con pequeñas figuras de temas del mundo que la rodeaba. Completamente autodidacta, y sólo con su bagaje de experiencias personales, llegó un día cualquiera al curso de que hablamos. Figuran entre las mejores piezas suvas algunas muy celebradas, todas las cuales han sido adquiridas para colecciones europeas: "Las últimas bra-

que casi nunca van juntas - capacidad de trabajo y jerarquía de la labor — que en esta joven escultora que trabaja en el oficio desde cuando era todavía una muchachita.

Los artistas extranjeros que nos visitan se sorprenden cuando oyen que Lily Garafulic ha ganado hace ya varios años, la Primera Medalla del Salón en dos oportunidades, o cuando visitan su taller, centro obligado de la gente más inquieta de la Escuela de Bellas Artes, ver-

lizar, con un criterio moderno, y tratando ella misma la materia en todos sus detalles, el mosaico artístico. Esos mosaicos y numerosas Ifiguras, adornan edificios de Santiago, como la Iglesia de Lourdes, cuyos doce apóstoles fueron moldeados por la segura mano de la artista.

En el Salón Oficial de 1951, que acaba de cerrar sus puertas, Lily Garafulic presentó un envío digno de figurar con honor en los meja-

En el taller de Lily Garafulic

dadero museo de escultura. Taller que más pareciera pertenecer a un viejo maestro, que oculta innumerables bocetos, proyectos y obras realizados en la escala cronológica de los años. Uno la mira y ha de sorprenderse de que en esa bella mujer, de expresión dulce y amistosa, alegre y despreocupada, se contenga una energía tan grande, un poder de realización casi increíble, si se advierte la cuantía y valor de su obra, y la di-versidad de especialidades que ella, como ningún otro escultor. ha experimentado en el oficio.

Lily Garafulic, aparte de esculpir en todos los materiales posibles, ha sido la primera en rea-

res salones de escultura de Europa. Pero Lily no da importancia a nada de esto. Esa cualidad tan su-

ya de laborar "sin pensar en las consecuencias", de entregarse al arte que en buenas cuentas ha sido toda su vida, la mantiene a salvo de todo pecado de vanidad. Sus varios viajes por Europa y otros continentes, no han hecho sino ensanchar su horizonte, acercándola cada vez más a un arte personal que parte de una inteligente asimilación de los diversos períodos en que ya se bifurca la escultura

Presentamos hoy dos de las figuras que integraron su magnifico



Lily Garafulic .- Tanit (terracota)

Ramón Miranda LOS ceramistas

sas", "El Hondero", "De punta y taco", "El leñador", "Beso de vendimia", "Consuelo", etc. Gabriel Romero, profesor primario de escuela rural, se

incorporó al Grupo con el deseo de conseguir la técnica para aplicarla entre los niños campesinos. Su conocimiento del dibujo le permite jugar con la linea y el color, produciendo formas estilizadas de mucha gracia y liviandad. Su vena humorística tiene verdaderos aciertos satíricos. Así lo vemos en "Co-sechadora", "Mujer en la Molienda", "Cada uno por su lado", "Ronda", "El Pajarero", "Cosecha", "De vuelta", "La niña de las tres flores", "Pordiosera", "En pelo", etc. Es, quizá, la colección más numerosa; seguramente una de las realizadas con más técnica.

José Moleón, profesor de tallado en madera, posee gran fuerza de expresión y un talento no común para tratar los vo-lúmenes. Se explica esta tendencia a lo escultórico, ya que cuenta con preparación y estudio de taller de academia. De él citamos "Rodeo". "Vendimia", "Pasó la guerra", "Santa Familia". "El Santón", "Espigadores", y otras. Son piezas todas de fuerte colorido y realizadas con una excelente técnica

Rosa Robinovich, estudiante de escultura de Artes Aplicadas, se ha especializado en la vida de los habitantes de la Isla de Pascua, de su primera colonización y en sus tradiciones v leyendas, en especial en los temas que se refieren al Culto del Hombre Pájaro y sus ritos, obras en las cuales se destaco ampliamente su acusada personalidad artística. Figuran entre sus trabajos, relieves como "La Hagana o Danza del Tangata Manu", "Coros Rongo-Rongo", "El Ariki y su mujer", "Danza del AO" y figuras como "La Ofrecida", "Hotu Matu'a", "Tanga Manu", "Pescadora de Anakena", "Jefe Militar", etc. Tambiés excepts del sus control de la control de tu'a", "Tanga Manu", "Pescadora de Anakena", "Jefe Militar", etc. También presenta algunas figuras araucanas como "Guacolda", "Cabeza", "La Machi", "Cacique de Talagante" y "Maternidad"

Joaquín Alvarez, un escultor ecuatoriana becado por su país, maestro en el mármol y el ónice, también ha querido conocer los secretos de esta artesanía para llevarla a su patria. Lógicamente, sus temas son del lugar en que nació, Cuenca. Sus "Muieres cuencanas", "El campesino y su caracola", "El silbador", "La tejedora" y "Pareja de indios", no sólo son auténticos tipos de esa cultura andina sino que tienen el toque de sus sabias manos.

Adriana Alfonso, muestra al igual que su compañera Eliana Allende, una educación plástica autodidáctica, aunque ella es nacida de una familia de artistas. Su madre es una pintora de exquisito gusto, y su hermano, un maestro en óleo, acuarela y laca. Posee una personalidad completamente diferente en estilización y forma. "Araucana", "Lavandera", "La muier v la gaviota", son algunas de sus piezas.

He aquí algunos de los alumnos de Ramón Miranda, profesor y, a la vez, ceramista incomparable, por no seguir mencionándolos a todos. Dedican sus mejores afanes a la cerámica. Debemos agregar que este trabajo es el resultado de un estudio psicológico, artístico y técnico, de los temas y costumbres, y que va acompañado de un conocimiento más profundo respecto de los sistemas de elaboración indígena y moderna, en cuanto a la composición del material, al empleo de sus cualidades físicas y químicas, así como a la naturaleza de las gredas del norte, centro y sur del país. Igual preocupación se dedica al esmalte al fuego, a la naturaleza de los óxidos me-

En suma, el Taller de Cerámica de Ramón Miranda, cuyos alumnos realizaron recientemente una interesantísima exposición en la Sala Negra de Pro Arte, debe ser mencionado como la más seria realización en este campo de la plástica. por muchos conceptos digno del más grande estímulo y des-



José Moleón.- Rodeo.



Joaquín Alvarez.—Tejedora de sombreros (Ecuador)



Gabriel Romero. - Niño con pájaros Como veo a Marta Colvin

Por azar hemos conocido a una de las más destacadas y finas escultoras del Continente Americano, la escultora chilena Marta

por ERNST CLAUBERG

escultoras del Continente Americano, la escultora chilena Marta Colvin.

Por azar! así será siempre en el caso de los verdaderos valores: hay un silencio alrededor de ellos.

No es sin importancia saber el origen de Marta Colvin y qué camino tomó, exterior e interiormente. Es de origen irlandés y no es difícil imaginarse el país de sus padres cuando uno contempla su rostro expresivo bajo la hermosa cabellera castaño-roja.

Marta Colvin nació en Chillán y después estudió 6 años en la Escuela de Bellas Artes de Santiago donde hoy, como profesora, inicia a los estudiantes en el arte plástico.

El camino de antaño como el de hoy es para Marta Colvin un camino de búsqueda y de superación. Hoy está en su taller con su delantal de trabajo, contándonos algo de sus inquietudes y de los mil acontecimientos que rodean a una escultora de nuestros días. Hay en ella una espontaneidad sin par y también una gran profundidad en lo que dice, pero que ella no impone. Sabe tan bien manejar las palabras que no ha durado mucho nuestra entrevista para que, a través de lo que vemos y de lo que ella nos expone, podamos penetrarnos de su obra.

Al principio fue el encuentro con el naturalismo, pero para Marta Colvin éste ha podido ser solamente base y punto de partida o también herramienta y provisiones para adentrarse en el espacio libre del arte.

Marta Colvin se encauza en seguida por un negatifico, tal vez

ibre del arte.

Marta Colvin se encauza en seguida por un neogótico, tal vez llevando como meta la verticalidad, el elevarse de veras hacia el cielo en el espacio libre y natural.

Su tema era el hombre. En este tiempo su obra está demasiado aún dentro del naturalismo, aunque en la superficie se siente



Eliana Allenda.-La cueca.

ya una rara vibración que no tiene nada en común con el objeto natural.

Empieza entonces a alejarse de cualquier pathos y de toda mímica declamatoria. Como para todos los grandes valores no existe para ella una meta final donde aquietarse y reposar; no, para ella la meta es siempre el infinito. Es el infatigable anhelo de pasar, con la ayuda de la escultura al espacio del Arte.

La influencia americana se impone en otra de sus etapas; es como si hubiera querido borrar la influencia europea que recibe en la voz de la sangre de sus ancestros. En un Concurso efectuado en Santiago recibe un 2.0 Premio por su obra americanista "Voces de América".

América".

Ahora, ella la descubre. En esta plástica de "Voces de América" se expresa toda la fuerza, toda la lucha, la belleza y riqueza de ideas de esta escultora. Es una obra que no ataca al espectador, pero que con paciencia aguarda al espectador serio para tener una plática con él .(lástima que nos falta aquí el espacio para poder hablar más de esta escultura, para contemplarla de más cerca; le haríamos justicia sólo escribiendo un libro entero).

Lentamente llega Marta Colvin a lo abstracto con un idioma de formas que esta escultura quiere pasar a sus alumnos como una siembra. —Es el lenguaje de nuestra época— dice ella.

Cuando Marta Colvin llegó a París (becada por el gobierno francés) ya sabía que la realización individual debe dar paso a la realización de lo típico y subjetivo. Y en esto encontró en París la afirmación.

afirmación.

Entre los trabajos más recientes de esta escultora está "Germinal" tallado en madera y un monumento que será de 7 mts. de altura, para Chillán, basado en el símbolo del infinito, expresado en la imagen del número 8. Aquí la realización exterior deja paso a una formación desde adentro. Todo esto recuerda a los arquetipos creadores. También en "Danza para tu sombra", esculpida en recuerdo de una bailarina. Ahora tiene como trabajo un monumento para el Instituto de Neurocirugía, que será fundido en bronce y cuyo tema es una composición de manos y cerebro.

Podríamos finalizar diciendo que Marta Colvin es una escultora que resuelve el espacio con fuerza y convencimiento, sin olvidar el material. Así escribe ella su mensaje en su escultura desde nuestro tiempo y para nuestro tiempo.

de nuestro tiempo y para nuestro tiempo.



Raúl Romero.—"Matando gallina"

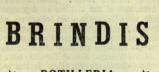
Teresa Pinto distinguida por Francia

La Asociación Francesa de Acción Artística, encargada por el Gobierno francés de organizar la participación de Francia en la reciente Exposición Bienal de Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil, seleccionó solamente cinco escultores para enviar obras a esa importante muestra internacional de arte.

Entre los cinco escultores elegidos se incluyó a la cono-cida escultora chilena, residente en París, María Teresa Pinto del Río. La distinción acordada a nuestra compa-triota, la coloca oficialmente —no obstante ser extranje-ra— entre los cinco mejores escultores de Francia.

Suscribase a

"Pro Arte"



BOTILLERIA *

MAC IVER 114

★ TELEFONO 67626 ★

Comentario al Salón de CARTA INEDITA Alumnos de la Academia

de Universidad Católica DE PAUL SIGNAC

pone en claro reglas y bases ideológicas del Neoimpresionismo

por ENRIQUE CONCHA

Después de visitar esta sala donde se exponen los diferentes niveles que han alcanzado los alumnos durante el desarrollo de este año, he considerado un deber manifestarles mi opinión respecto al camino por el cual los conduce la Academia.

Quisiera, antes de desarrollar el tema, dejar en claro ciertas

premisas, ciertos conceptos básicos que sitúan un trabajo en el

Existimos en el tiempo como en una continuidad constantemente variable. El arte que no sigue el ritmo del tiempo, es falso porque no expresa verdaderamente a los seres que lo hacen. Generalmente los trabajos que no siguen el ritmo del tiempo (el ritmo de la civilización) se limitan sólo a aplicar métodos y técnicas de épocas anteriores para obtener un resultado preconcebido; métodos y técnicas que pertenecen a otras obras.

Todas las obras de arte anteriores a nuestra época que han sido clasificadas históricamente, son creaciones de un valor indiscutible, que nos hablan del espíritu y del concepto de belleza de la época en que se produjeron.

Para el arte cada obra tiene su tiempo exclusivo.

La cultura de nuestra época nos muestra el arte del pasado y nos enseña el espíritu de épocas pasadas. En un sentido creativo no podemos utilizar las visiones y técnicas que nacieron de espíritus que existieron en una vida diferente a la nuestra. Es entonces la cultura la que nos entrega la sintesis de todo lo vivido anteriormente a nosotros; síntesis que nos entrega un material riquisimo para el mejor conocimiento de nuestro propio idioma de expresión.

La visión de cada artista sobre las cosas es diferente, como es diferente la expresión individual. Cada visión exige un propio idioma de expresión. Cada artista debe vivir y expresarse paralelamente en su tiempo; tiempo que es en último término, el ser en su unidad, en un sentido metafísico. Luego, lo más importante para el discourse de la constante de la constant ra el desarrollo de un joven que toma contacto con el arte, es buscar su plano de trabajo para que se desenvuelva libremente. Se desarrolla así en una continuidad coherente, la visión y la propia técnica que ha de representarla. De este modo, se va penetrando la naturaleza de las cosas, intuitiva o conscientemente. Penetración que coresponde a una verdad que el artista ha vivido, y que la muestra como una visión nueva sobre el mundo.

Se exponen en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Católica, dibujos, acuarelas, óleos, esculturas, y en una sala aparte, acuarelas y óleos; sala que corresponde al taller libre de A. Rubio, y a la que me referiré particularmente al final.

DIBUJOS.— En dos salas, se exhiben noventa y siete dibujos, entre los que se destacan dos de A. Uranda, dos de B. Migueles, uno de la señora Palmer, y otro de la señorita Lacalle.

Especialmente los dibujos de Uranda y Migueles usan la línea en forma clara y definida, demostrando poseer una visión interna. Estos dibujos expresan pureza de forma y penetración en el sentido de la cosa que se muestra. Aunque a veces la línea es débil y burda, expresa el objeto sin el agregado de elementos externos preconcebidos, lo que indiscutiblemente falsearía la obra.

El resto de los dibujos con mayor o menor intensidad, se limita a representar una copia objetiva de la cosa, con indiferencia sobre el valor en sí de ésta. Es decir, representan el peso del objeto, mediante los efectos de luz y de sombra que se producen en el modelo. Con el mismo método, completan una especie de composición al colocar una serie de elementos que entre ellos no expresan idea determinada. presan idea determinada.

Desgraciadamente un dibujo bueno como es el de la silla y el cajón de Uranda, adolece de errores. El dibujo del primer plano, la silla con el cajón, está realizado con una línea fuerte y definida, con lo que logra unidad entre estos elementos. En cambio el dibujo de los elementos del segundo plano carece en absoluto de vitalidad, como quiera que no profundizó como en los elementos del primer plano. Este diferente grado de penetración entre la visión del primer plano y la del segundo no otorga la necesaria intervidad entre embero elementos tegridad entre ambos.

Queda la impresión de que los autores de los seis dibujos que he considerado de valor, no tienen a su alcance el guía que les proporcione la enseñanza necesaria para que desenvuelvan sus cualidades y sus condiciones creativas

ACUARELA.— En una sala se exhiben acuarelas correspondientes a tres cursos. Nos fué imposible encontrar en la rama de la acuarela, alguna que tuviera verdadero valor para tomarla como

punto de referencia.

Casi la totalidad de estos trabajos se trazan como única finalidad la de llegar a adquirir un buen sistema para usar colores con los pinceles y el agua. Entonces, todos dibujan lo mismo y lógicamente se quedan en los puros medios técnicos.

En este plano de trabajo resulta peligroso para un alumno aprender primero la manera de representar las cosas, sin conocer antes sus diversas propiedades (en cuanto a forma y color) para expresarlas —segúm su reacción frente a ellas— mediante la acua-rela. Digo peligroso porque la sola adquisición técnica termina por destruir las posibilidades de desarrollo de la visión del estudiante. reemplazándolas por los ya conocidos y experimentados temas realizados en la academia, falsos artísticamente, si no superan la parte mecánica del aprendizaje. mecánica del aprendizaje.

Casi me atrevería a decir que más de alguno de estos alum-nos ha experimentado la sensación de este peligro, cuando ha ejenos ha experimentado la sensación de este peligro, cuando ha ejecutado un trabajo que nació por inspiración o iniciativa propia. Sucede, por otra parte, que al realizario, lejos ya de la mano del profesor, el trabajo que se obtiene es como resultado inferior a los temas ya realizados. Y aquí viene el peligro para el alumno: elimina sus trabajos que tienen la riqueza y la fuerza espontanea de la propia visión, y los reemplaza por los ya conocidos y experimentados temas realizados en la academia.

OLEOS.— En la misma sála donde se exhiben las esculturas están los trabajos en óleo de tres cursos, Respecto a estos trabajos se podría repetir exactamente lo mismo que lo dicho para las acuarelas. La mayoría de los temas son naturalezas muertas en las que sólo se advierte una técnica puramente representativa de los elementos.

Sobresalen los trabajos de la señorita Irene Domínguez, cuyo temperamento dinámico la hace salirse de la corriente en que tan

tranquilamente navegan sus compañeros. La mayoría de las exponentes se limita sólo a una realización

técnica al precio de imitaciones sin valor estético alguno. Es decir miran lo externo y lo llevan fielmente a las dos dimensiones del lienzo. En cambio Irene Domínguez penetra desde el exterior y su visión se enriquece, al expresarse libremente según las vibraciones de

ESCULTURA.— La muestra de escultura es muy escasa, por lo cual no se alcanza a producir la catalogación. Además la colo-cación de las esculturas es desfavorable para la observación. Sobresale un trabajo de la señorita Kulchiska en que demuestra tener un adecuado conocimiento de los medios. La técnica de expresión en su trabajo, viene de una concepción especial definida; aunque no lo suficientemente personal aun. Con esto no he querido decir que su obra no posea autenticidad. Me habria gustado

Taller libre de Alejandro Rubio.— En esta sala se exhiben óleos y acuarelas; trabajos que han sido desarrollados en un plano de realización totalmente libre.

Al entrar en esta sala se respira inmediatamente una atmós-fera diferente.

La gran mayoría de los trabajos de este taller se desarrollan en un plano verdaderamente artístico; a la inversa de los anteriores hay aquí visión que vibra, y que se expresa según los temperamentos de cada alumno. Al observar los muros, vemos que cada trabajo se individualiza, mediante su particular forma, color, o texturo

Desde luego que no se trata aquí de trabajos logrados plenamente, pero sin duda cabe destacar que podrían serlo, porque todos trabajan en la búsqueda de una expresión artística.

En esta sala no es necesario tomar un trabajo como punto de referencia para dar una idea sobre el camino que hay que seguir para toma contacto con el sentido del arte actual.

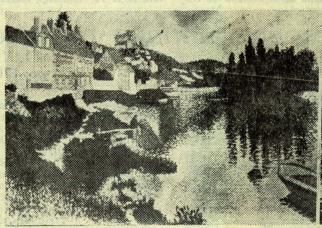
Es la sala del taller libre, la única donde los alumnos se desenvuelven sincera y espontáneamente.

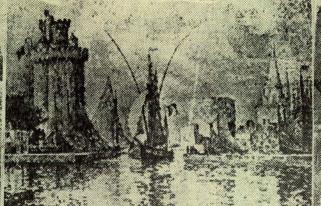
CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

Correspondencia desde París,

RAYMOND COGNIAT







Tres obras de Paul Signac, de izquierda a derecha, "Les Andelys", "El puerto de La Rochelle" y "Mujer peinándose".

S IGNAC murió hace diecisiete años; fué el último a rést Saños; fué el último apóstol de ese "Divisionismo" que con el titulo de neo-impresionismo represento, hacia los años 1880, la primera ctapa del arte moderno después de la revolución impresionista. La exposición retrospectiva de los cuadros de Signac, que acaba de organizar el Museo de Arte Moderno, permite deter-minar el sentido de un movimiento

que tiene ya su rango histórico. El divisionismo que sucedió a los impresionistas tomaba las ideas de éstos, principalmente las de división del tono y vibración de la luz por medio de pequeños toques de color. Pero en vez de hacer un arte espontáneo, en el que el artista improvisa su técnica ante el motivo, los recién llegados establecieron reglas precisas que obedecían a principios en los que se mez-claban la ciencia o la poesía. Paul Sig-nac se fijaba a sí mismo determina-das reglas que escribió:

"La dominante de las líneas será horizontal para expresar la calma ascendente para la alegría y descen-dente para la tristeza, con todas las líneas intermedias para figurar todas las demás sensaciones en su variedad infinita. Un juego policromo, no menos expresivo y diverso, se conjugará con este juego lineal: a las líneas ascendentes corresponderan los tonos calientes y los tonos claros; con las líneas descendentes predominarán los tintes fríos y los tonos oscuros; un equilibrio más o menos perfecto de los tonos calien-

tes y fríos, de los tonos pálidos e in-

tensos se añadirá a la calma de las líneas horizontales. Sometiendo de este modo el color y la línea a la emoción que ha sentido y que quie-re traducir, el pintor hará una obra de poeta, de creador". Esta teoría, como hemos dicho, se realizaba por medio de la yuxtaposición de los to-

ques, dando a cada color el máximo de intensidad y de vibración. Esta técnica de los pequeños pun-tos que emplearon Seurat, Signac y sus amigos hizo que algunas veces se diera el nombre de "puntillistas" a los artistas que la practicaban. La denominación fué categóricamente rechazada por los interesados y en una carta, hasta ahora inédita, Signac expone sus razones:

"No empleéis, os ruego, la palabra "puntillista". Siempre nos fué desagradable, y a mi juicio supone un sentido despreciativo; es como un poco de confetti.

"Nuestro grupo se llamaba "Neo-impresionismo", y de esta manera se enlazaba nuestra aportación con la de los impresionistas. Nuestra técnica es la división (no hemos tomado el título de "divisionistas", porque éste no establecía la unión con nuestros maestros y había sido adoptado por los pintores italianos que con-tinuaron las investigaciones de Se-gantini). Ni Seurat, ni Pissarro (durante el período en que renunció a la factura impresionista), ni yo, he-mos "punteado" nunca; hemos "di-vidido".

"Puntear es cubrir una superficie con pequeños puntos multicolores, a veces con tonos mezclados en la paleta, sin orden, sin método, sin pro-vecho. ¿Acaso Henri Martin "pun-

"Dividir" es, con colores puros y por medio de una mezcla óptica, matizar y oponer los tonos y los tintes según las leyes de la armonía y del contraste (analogía de los seme-jantes, analogía de los contrarios). Es quizá más bien una estética que un

procedimiento".

En realidad, las obras salidas de estas ideas son mucho menos sistemáticas de lo que se podría creer. Ante to-do, están, como las de los impresio-nistas, marcadas por un profundo sentimiento de la naturaleza y de la poesía. En la actualidad encuentran normalmente su puesto en el museo entre las expresiones más perfectas del arte frances. Realmente son el origen de toda una corriente que algunos años más tarde iba a terminar

en el cubismo.

A la intuición que inspira y guía la técnica impresionista, los neo-impresionistas oponen un razonamiento casi matemático, en todo caso el cono-cimiento científico de las reacciones obtenidas por la retina, por la división y la oposición de los tonos. A las for-mas movedizas de los impresionistas responden con un dibujo que es tanto más preciso cuanto que el color es movedlzo. Seurat y Signac, éste último en grado menor, llegan en sus composiciones a formas casi geométricas, pues de tal modo las han simplificado. Poco a poco Seurat ira ubandonando este rigorismo, regla de masiado austera para él, que manifestaba en la vida corriente la mayor amabilidad, el mayor deseo de ser servicial y rechazaba las cosas obligadas, tanto para él como para los demás. Sin embargo, hasta el último momen-to permaneció fiel a la técnica del divisionismo, aunque dándole mayor flexibilidad, más espontaneidad, aproximándose así sentimentalmente a sus maestros los impresionistas.

Fué, además, un acuarelista incom-parable; había encontrado en esta tecnica una libertad de expresión, una ligereza que le permitían traducir la atmósfera marina con su carácter frágil y lleno de aire, en una forma que pocos pintores han logrado.

Fué también uno de los primeros que renunciaron a los paisajes de la Isla de Francia y que mostró una pre-dilección por el brillo coloreado de las costas mediterráneas, anunciando el entusiasmo de los "fauves" por esas regiones de tonalidades intensas, contrariamente a los impresionistas que preferian las armonías más delicadas del valle del Sena.

Fue también uno de los primeros miembros del Salón de los Independientes, y hasta el fin de su vida fué presidente de él durante varios años.

Paul Signac, que puede considerarse como un precursor bajo diversos aspectos, merece ocupar un puesto en la historia del arte moderno, en el que jugó un papel efectivo, tanto por su obra como por sus actividades.

EL CANO PLASTICO

Haciendo un balance sumario, podríamos decir del año plástico que ha llegado a su término que al igual que en años anteriores, ha sido intenso dinámico, novedoso. En ciertos casos también con retrocesos.

Ha habido semanas en qu hemos asistido a seis u ocho ex-posiciones. De las exposiciones colectivas debemos mencionar en primer término el Salón Oficial, máximo certamen nacional, que logró apasionar a nuestro medio con mayor fuerza que en oportunidades anteriores. Debemos reconocer que en este sen-tido la publicidad fué factor preponderante para este exito y fué bien llevada.

Contrariamente a la opinión e un crítico, que desmenuzara este Salón con saña digna de mejor causa, su resultado ha si-do a nuestro juicio positivo en muchos aspectos, que sería fati-goso enumerar. Para quienes goso enumerar. Para quienes analizan desapasionadamente es tos acontecimientos, es grato comprobar entre nuestros plás-ticos, una fuerza válida por la vital espiritualidad que anima a los más nuevos, sube v contamína a los ya consagrados, que anhelan una expresión más ardiente y categórica de sus anteriores modalidades y hace meditar por último, a los que rechazando sistemáticamente todo impulso renovador, comulgan con el cartabón convencionalista y trivial. Debemos destacar otras expo-

Debemos destacar otras exposiciones colectivas que han dejado un marcado recuerdo, como la Exposición del Taller Torres García del Uruguay, celebrada en la Universidad de Chile y en la Sala Negra de Pro Arte; la exposición de la Asociación de Pintores y Escultores en la Sala del Pacífico. Las exposiciones organizadas en el Ministerio de Educación, en las cuales se mostró la evolución de la pintura chilena desde los prela pintura chilena desde los pre-cursores hasta nuestros días. La exposición de la Escuela de Canteros patrocinada por este mismo organismo estatal; la exposición de Dibujos y Graba-dos organizada por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, la de los Surrealistas que en este mismo Instituto tu-vo un final pintoresco, acaso para no desmentir ese cierto ca-rácter de escándalo que rodea rácter de escándalo que rodea siempre el pensamiento de los cultores de esta tendencia estética. Fué también de interés la exposiciEn Cuatro Pintores de Francia, celebrada en la Sala Pro Arte. En esta misma Sala fue comentada muy tavorablemente la celebración de una Exposición colectiva con el tema "Santiago visto por 24 pintores". En la Sala del Ministerio de Educación, se exhibió también con notorio éxito la colección completa de los dibujos de Leonardo da Vinci traidos de Italia por Marcello Ondos de Italia por Marcello Ongania. Finalmente destacaremos el Salón Universitario de Arues Plásticas realizado últimamente. en donde fué grato comprobar

la revelación de promisorios valores jóvenes. Los nombres de Juan Egenau, Iván Lamberg, Bindis, Martinez Bonati, Berthou, Carmen Johnson y Ketty Bravo entre los pintores; Franco, Gallardo y Elena Ferrada entre los escultores; Maturana y González entre los dibujantes, todos los cuales se destacaron con plena validez y tueron recompensados con justicia. ticia.

En cuanto a las exposiciones individuales, ellas se vinieron sucediendo semana a semana, y si hubiera que señalar la Sala que se llevó los más bajos nive-les por la mediocridad de la pintura que anualmente allí se exhibe, esta no sería otra que la del Banco de Chile, donde es posible exhibir con absoluta impunidad.

Junto a los ya fogueados en estas lides, hicieron sus primera armas algunos nuevos, que des-pertaron justificado interes, y cuya proyección en el medio cultural chileno habrá de alcanzar próxima resonancia. Podría-mos citar en este caso a Hugo Marín con su conjunto de es-maltes sobre metal; a Enrique Zañartu, que envió algunas opras pintadas en Francia, donde se encuentra actualmente; a Carlo Faz, original en su fac-tura; a Sally Marshall, delicada y fina dibujante; a Raiber, mé-dico y pintor de notorios acier-tos; a Juana Lecaros, que sorprendió al ambiente artístico con su visión "naif". Entre los ya consagrados constituyeron señalados méritos estéticos las muestras de los pintores Carlos Pedraza, Ximena Cristi (de vuelta de su estada en Europa); a Pablo Burchard, hijo, renovado en su tendencia estética; a Lucy López con obras resueltas al duco; a Israel Roa, con acuarelas inspiradas durante su estada en Francia y Alemania. A Jan Bartelsman, pintor ho-landés, residente en Chile, ex-presionista de fuerza cromática

A Isi Cori, Guido Strassa y Hans Platschek. Estos dos últimos, visitantes que pasaron una temporada entre nosotros, el primero venido del Perú y Hans Platschek, pintor y crítico de arte que reside en el Uruguay. A ellos habría que agregar a la brasileña Dilza Galvao, becada por el Gobierno chifeno. Para tinalizar esta crónica, quisiera finalizar esta crónica, quisiera hacerme cargo de las ideas contenidas en este semanario en la columna que firma a veces el Dr. Buril, llamada Puntaseca, y que bajo el título de "Mani-bus date lilia plenis", parodian-do a Virgilio, y cuya traducción era "Dad azucenas a manos llenas", pedía para quienes se arriesgaban a realizar exposiciones la instauración de un Pre-mio para las mejores cinco o seis exposiciones individuales efectuadas en el año. Estas recompensas debiera instituirlas la Universidad de Chile o el Ministerio de Educación, mediante un jurado especial. Recompen-sando a quienes demuestran tra-bajar en el oficio, los organismos oficiales cooperarían al desarrollo de las artes plásticas y estimularían su progreso, ya que los artistas tendrían la posibilidad de financiar los gastos que le demandan sala, catalo-gos, marcos, bastidores, traslado, etc. en sus presentaciones. Sabido es por otra parte, que son

precisamente las exposiciones de mayor interés las que no tienen ninguna demanda del público, que generalmente prefiere ad-quirir obras anecdóticas a base de trivialidades veristas. Pensa-mos al igual que el cronista anmos al igual que el cronista an-tes mencionado, que se hace necesaria la existencia de un es-tímulo como éste, pues, además, redundaría en beneficio del aumento de nuestras exposiciones anuales, ya que esto decidiría a exponer a muchos de nuestros más destacados plásticos que no se deciden a exponer, preci-samente por no i ncurrir en gastos que en seguida, no recuperarán

te año de 1952, supere al ante-rior en todos sus aspectos. esperamos que es S. M. M.

(De la página 3)

Por último

Pleyel en forma de oratorio, es necesario mencionar en el activo de esta temporada, Fervaal, obra que no se había presentado des-de hacía muchos años. El drama lírico del maestro cuyo centenario se celebraba, no ha envejecido. Es justo también registrar el éxito de dos bailables creados durante la temporada en la Opera Cómica: La Chanson du Mal.Almé de Elsa Barraino, autora de la mústca, y cuya coreografía es de Jean-Jacques Etcheverry. Los episodios, ilustrados felizmente tanto por el ilustrados felizmente tanto por el compositor como por el coreógrafo, están inspirados en el poema de Guillaume Apollinaire. Le Bal du Pont du Nord, con música de Jacques. Dupont y coreografía de Léonide Massine, fué muy aplaudido; el argumento, lleno de vida y movimiento, de Hubert Devillez, ofrecía la oportunidad de realizar una obra plena de atractivo.

RENE DUMESNIL.

MARZO

PRO ARTE

VUELVE

SALIR

SEMANAL

ENTREVISTA... (De la 1.a página)

óleos se advierte una sensibilidad plasmada en la dura lucha por la vida. Si hay un pintor-poeta, ése es él.

— Creo que en mi obra no hay nada de intelectual y puedo considerarme, humildemente, como un autodidacta. En mis comienzos frecuenté el antiguo núcleo Bernardelli, pero lo que de efectivo, de concreto, he aprendido lo debo a la experiencia, al trabajo cotidiano, luchando siempre en procura de los secretos técnicos. Admiro a Gauguin y a Van Gogh. Este último sobre todo fué un verdadero descubrimiento para mí, transformando en gran parte mi concepto estético. Antes de saber de Van Gogh yo estaba totalmente errado en materia de pintura. Yo era, en esos tiempos, un admirador de la pintura bien hecha, de corte fotográfico. Con Van Gogh aprendi que contello nada vale que la mirador de corte fotográfico.

aquello nada vale, que la pintura no es una copia fotográfica, sino la expresión del temperamento del artista..."

—En Río de Janeiro—le decimos— un amigo nos manifestó que usted había sido convidado a una Exposición Mundial en Italia..., que había sido el único artista brasileño invitado...

sileño invitado...
—Sí, es efectivo. Recibí hace poco un convite de honor de la 1.a Bienal de Arte Marinara de Génova. Debí concurrir. Por desgracia la invitación me llegó tan a última hora, que no alcancé a enviar mis trabajos. Yo fui, y de esto me siento por cierto orgulloso, el único artista brasileño invitado. El señor Profili, del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, que acaba de estar en la Bienal de Venecia, me refirió que la crítica de esa Exposición, haciendo mención de la representación nuestra que concurrió a ese festival, se interesó especialmente por mi envío. Parece sue eso contribuyó para ese convite de honras. El Jurado de ese certamen, que fué el que me hizo la invitación, lo formaban Siqueiros, Carrá, Leger y Gutuso. Ya ve usted, a pesar de eso, a pesar de que en el extranjero se me toma un poco en cuenta, mis compatriotas me tienen un tanto olvidado...

compatriotas me tienen un tanto olvidado...

Así era. El nombre de José Pancetti no aparecía en la prensa junto a los otros artistas brasileños que fueron invitados oficialmente por la Dirección de la Bienal de Sao Paulo para representar a Brasil. Nos pareció de inmediato extraño. Desde que llegamos a visitar al artista, esperábamos hacerle la pregunta. El momento no podía

—No soy yo la persona indicada para tratar este asunto... Es algo largo de contar y... difícil. En el fondo, adivino alguna de las razones que se consideraron para... dejarme afuera. Soy un pintor que no tiene relaciones en la sociedad brasileña y que carece, por lo tanto, de influencias. Además de eso, soy independiente... En arte, ¿sabe usted?, ya casi no se puede ser independiente... Cuesta demasiado caro el serlo (¡Cómo para ignorarlo!)... A manera de explicación, la Dirección de la Bienal me dijo que los convites especiales habían sido hechos por antigüedad, es decir, tomando en consideración en primer término a los artistas más viejos. En fin. esto me ha hecho sentirme joven, por lo menos... Me ha quitado unos años de encima...



Pancetti acompañado de Portinari

RENE DUMESNIL

Otros analizarán en su conjunto la temporada teatral

1951 en Santiago. Quisiera solamente recordar aquí el nom-

bre de las piezas francesas que fueron representadas este año por los teatros chilenos y destacar su significado. Como personalmente dirigi tres de ellas, se comprenderá que me

limite a consideraciones generales sobre las obras, sin refe-

El Teatro de Ensayo presentó "La Invitación al Castillo", de J. Anouilh, y también dos obras más cortas al final
de la temporada: "El Camino de la Cruz", de Henri Ghéon
y "El Apolo de Bellac", de Giraudoux.
El Atelier presentó "La Pequeña Dicha" de Marc-Gilbert
Sauvagen "Los Monstrues Sagrados" de Costeau y "Lora

Sauvageon, "Los Monstruos Sagrados", de Cocteau, y "Jezabel", de Anouilh.

El Petit-Rex nos dió a conocer "La Mujer de tu Juven-tud", de Jacques Deval, "Nina, la Invencible", y "La Peque-

na Choza", de A. Roussin.

El Instituto Chileno-Francés de Cultura presentó, en castellano, "El Aguila de dos Cabezas", de Cocteau, y en frances, "Le Temps est un Songe", de Lenormand.

Habría también que mencionar las obras francesas representadas en el Teatro Imperio por A. Flores, como "El Señor de Falindor". En el mismo teatro, Pedro López Lagar está representando en estos días "Los Fracasados",

En los años anteriores se estrenaron en Santiago obras

EDICIONES DEL PACIFICO

SENTIDO Y FORMA DE UNA POLITICA, por Eduardo Frei Montalva. El planteamiento y aplicación de una política de inspiración cristiana como solución de los problemas chilenos, son presentados en este libro que comprende los más notables discursos y escritos de Eduardo Frei, precedidos de una semblanza de éste, escrita por Alejandro Magnet

INFLACION. NATURALEZA Y PRO-

BLEMAS.— Siete ensayos por Aníbal Pinto, Jaime Barrios, Felipe Herrera, Sergio Molina, Max Nolff, Pedro Ira-fieta y Eduardo Frei. Una obra seria

y sencilla, accesible a todo lector, que brinda un cuadro completo de los dis-tintos aspectos del problema inflaci-

HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA, por Antonio R. Romera. Primera obra que brinda una visión completa del desarrollo del arte pletórico chileno ...

TRAVES DEL MARXISMO, por Julio

Silva Solar.— Un penetrante y agudo análisis del contenido y significado del marxismo, expuesto con ejemplar claridad y sencillez, en el que el autor hace una confrontación entre tomismo y

FINANZAS PUBLICAS (MITOS Y REA-LIDADES), por Aníbal Pinto S. C.— Los problemas básicos de las Finan-zas Públicas son presentados en esta

obra en forma clara y sencilla a la vez que profunda. Como anexo con-tiene el Informe de la Comisión Eco-

nómica de las Naciones Unidas sobre la política financiera y el sistema pre-supuestario de Chile

América, de las relaciones de los paí-ses latinoamericanos con los Estados

Unidos y de la política internacional

EDITORIAL DEL PACIFICO S.A.

NOSOTROS, LOS DE LAS AMERICAS por Carlos Dávila.— Uno de los más brillantes análisis de los problemas de

dro Magnet \$ 140.—

Más de doce piezas francesas fueron estrenadas en San-

rirme a su montaje ni a los actores que las interpretaron.

LE TEMPS EST UN SONGE, de H. R. Lenormand, dirección de Etienne Frois, estrenada el 5 de diciembre en el Teatro "Petit Rex". (en francés). Intérpretes: Carmen Yáñez, Raymond Loiseau, Nelly Simon, Gabriela Roepke, Eugenio Dittborn. - Teníamos particular interés en el estreno de esta pequeña joya del teatro de Le-

normand, como quiera que hace cosa de seis años nos tocó iniciar los ensayos de ella, sin que llegara a realizarse en la escena por razones que no hacen al caso. La paciencia de buscador y el talento escénico de Etienne Frois, nos la han ofrecido ahora, en gran parte lograda. Difícil tarea habrá sido para el "metteur" el intento de solucionar los problemas escénicos en el reducidísimo espacio del "Petit Rex". Definitivamente no somos partidarios del llamado teatro de bolsillo. Ni aún el más consumado intérprete, podrá jamás suplir con su actuación todos aquellos detalles ambientales que, en estos escenarios de jugue-te han de ser fatalmente sacrificados. En "Le temps est un songe", la pobreza de medios impuesta por las exiguas dimensiones del escenario, constituyó un evidente factor en contra del total resultado dramático que la pieza puede dar.

Anotemos, antes que todo, el surgimiento — por lo menos para quienes no la habíamos visto actuar — de una nueva actriz dotada excepcionalmente para las labores dramáticas: Carmen Yáñez. Su sola actuación en el papel de Romée Cremers bastaría para celebrar el estreno de "El tiempo es un sueño". Felicitemos también a Frois, por descubrirnos, otra vez, una actriz de vigoroso talento que, por razones que ignoramos, no había sido presentada aún por los teatros univer-sitarios. Y al decir otra vez, nos referimos a dos actrices que debutaron anteriormente con Frois: Lidia Proschnika y Myriam Herud, intér-pretes, respectivamnte, de "El águila de dos cabezas", de Cocteau, y 'La invitación al castillo", de Anouilh.

Hizo bien el director en poner todo su empeño en conseguir un diálogo de variada matización, otorgando al texto de Lenormand toda su rica gama imaginativa. No podía importar el movimiento escénico allí donde apenas es posible moverse. De esta manera, la hora y minutos que duró la representación se nizo brevisima, logrando concentrar la atención de los espectadores sobre cada detalle de la bella y poética historia que nos relata Lenormand. En "Le temps est un son ge", la irrealidad adquiere tal dominio, que la predestinación del per-sonaje es aceptada de antemano como una realidad concreta; como si el destino actuara cual estigma fatal sobre la vida física del hombre. No existe límite entre la realidad y el sueño, porque — dice Lenormand — "es imposible variar el porvenir, ni aún conociéndolo"

La interpretación que el selecto grupo presentado por Frois ha dado a la pieza de Lenormand es, a nuestro juicio, de mucha eficiencia. Carmen Yáñez nos hizo sentir profundamente a la atormentada Romée. Sin apelar a consabidos recursos, concentrándose integramente en la psicología de su personaje, la vimos crecer en tensión dramática, a medida que para ella iba cobrando realidad la terrible revelación primera. Su expresividad fácil, el hermoso timbre de su voz, y la manera como vive a la mujer que representa (concentración, dominio estricto de los nervios, rechazo de exteriorizacionse teatralizantes), la señalaron en forma nítida entre el resto de los intérpretes. Y no es que los demás no lograran encarnar con éxito a sus respectivos per-sonajes. Nelly Simon en el papel de Riemke van Eyden y Gabriela Roepke en el de Madame Beunke, en lo que a ellas les correspondía de la obra, demostraron sus ya probadas condiciones de actrices. Particularmente Gabriela Roepke, nos ofreció una ama de llaves tan digna co-

mo lo requiere el reparto de la obra. Jenemos, sin embargo, una observación que hacer. Nos parece que el director sugirió una interpretación en cierto modo personal de los personajes masculinos. Nos hemos imaginado, desde que conocemos la obra, a un Nico van Eyden algo diferente del que le vimos a Raymond Loiseau. En la interpretación de este joven actor, Nico aparece todo el tiempo dominado por la desesperación. En el diálogo principal con Romée, este Nico se agita presa de un tremendo tormento interior, alza constantemente la voz con ademán imprecativo; reacriona como un individuo sanguíneo. Nos hemos imaginado al personaje, en cambio, como el iluminado que es, agobiado por la duda, celoso de su soledad, amasando sin lágrimas ni exclamaciones fútiles su negro pesimismo. Si tanto dice, no es porque sea comunicativo (el autor es quien pone en boca de su personaje aquello que es necesario saber de él), y hasta su amor por Romée está condenado por su secreto culto de la muerte: "—Nosotros..., esto, no existe. Existes tú... existo yo... Estoy solo...". Quien así habla, habla consigo mismo, desde el pasado, desde el porvenir que es para él la muerte. Por eso nos habíamos imaginado un Nico menos corpóreo, y desde luego jamás pasional, como este intérprete nos lo muestra contradictoriamente.

Aunque en sentido inverso, nos permitiriamos opinar, asimismo del Saidyah enca nado por Eugenio Dittborn. El pequeño Saidyah de l'enormand es un ser que, como dice la señora Beunke, fuma como un marinero y escupe sobre las alfombras. El de Dittborn es un oriental sobrio, de imponente figura, que cuando se sienta a fumar sobre la alfombra lo hace con la inmovilidad de un fakir.

Así, en nuestra opinión, la propiedad con que Carmen Yáñez, Nelly Simon y Gabriela Roepke, dieron vida a sus personajes, no alcanzó, en lo que a la psicología de los personajes masculinos se re-fiere, el mismo nivel. Cuestión, por lo demás, de opiniones. Etienne Frois ha demostrado en numerosas oportunidades ser un director fogueado, y su punto de vista es, en todo caso, muy respetable. La presentación de "Le temps est un songe" en su idioma origi-

nal ha significado un justo cuanto digno homenaje a Lenormand, dramaturgo digno de mejor suerte en nuestro país. Quienes conciben la idea muy snob de que está "pasado de moda", o no lo han leído, o no se han dado el tiempo necesario para gustarlo en toda su original belleza, hecha sobre todo de poesía.

EL 62º SALON OFICIAL...

entre quienes figuraban Picasso, Lipschitz, Archipenko, Bran-cusi, Domínguez (no idéntico al chileno de igual apellido) y, posteriormente, Henry Moore, Todo esto hubo de exponerse en forma más explícita, para hacer ver con mayor claridad el forma más explícita, para hacer ver con mayor claridad el resultado del actual Salón, que representa la natural resultante promedio de lo anterior. Pero lo que debe ser recalcado otra vez, es el hecho de que, durante todo el desarollo de la escultura chilena, no ha habido un contenido autente. de la escultura chilena, no ha habido un contenido autentico, genuinamente autóctono y nacional, en cuanto a tematismo y modo de expresión, estilo, etc., sino sólo en muy
esporádicas manifestaciones, lo que ya desde un aspecto orgánico-sociológico aminora la importancia estética para nuestro medio, aunque sea aún de mayor logro en cuanto a su
nivel artístico formal, realizador, etc. Samuel Román acometió en pasados periodos tales tentativas, aunque no fueron llevadas hacia un correspondiente nivel. Después, Marta
Colvin en un provecto para un monumento a Lastarría, ron llevadas hacia un correspondiente nivel. Despues, Marta Colvin — en un proyecto para un monumento a Lastarria, naturalmente rechazado por nuestros jurados "girondinos"—se acercó a un estilo de sentido más americano; pero, en general, nuestro medio escultórico continúa, más que nunca, como este Salón lo confirma, en la más completa afiliación europeizante, desde todos los aspectos estéticos.

N O es inoportuno dedicar en este conjunto algunas breves consideraciones a la Escuela de Canteros de Samuel Román, iniciativa privada del mencionado escultor, que en su propósito hubiera podido significar una manifestación de trascendencia verdadera, precisamente, en relación a lo que se debiera esperar respecto a una orientación más autóctona en la escultura nacional. Pero, según los resultados de su primera exposición efectuada hace poco tiempo, debe decirse que éstos no han podido cumplir lo esperado; su limitación en la orientación estética, su acentuada tendencia a la mera elaboración artesana y su falta de mayor inspiración hacia lo verdaderamente plástico-monumental y de búsqueda de elementos estilisticos auténticos — ¡NO de adaptación estilizada y casi exclusivamente decorativista de elementos arcaicos iberoamericanos, que no pertenecen a la órbita civilizatoria, dentro de la cual se halla lo aborigen chileno, sino que es de civilización Maya, etc., o de otros simplemente asiáticos! — ha restado a esta manifestación su mejor impulso y su posible significación sociológica.

Ahera bien, encontrándose nuestro movimiento escultórico nuevamente en plena posición imitativa, los "maestros", de la generación mayor y media, debieran representar el limite superior, es decir, el "óptimum" del promedio que estamos investigando. Pero, desafortunadamente, no es posible deducir de ellos aquella norma, a la cual hemos aludido. Toda la plana mayor de nuestros escultores desconcierta ampliamente al mostrar — en comparación con recientes repliamente, al mostrar — en comparación con recientes resultados — un sensible decaimiento, sobre todo en lo que se refiere a profundización categorial de la concepción, a la

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile se anotó un triunfo trascendente, al programar con el éxito de todos conocido, doce conciertos gratuitos al aire libre durante este verano. Entre diciembre y estos últimos días de enero, la Orquesta Sinfóni-

tiago en el curso de 1951.

na Choza", de A. Roussin.

ae Lenormand.

ca de Chile — bajo la dirección de su titular Víctor Tevah y del talentoso maestro invitado, Andrés Acrhilla, Director de la Orquesta Sinfónica de Guatemala — realizó una docena de conciertos sinfónicos en el Parque Forestal, en la Plaza Lillo de la comuna de Ñu-

ñoa, en la Plaza Loreto Cousiño de la comuna de Providencia, en el vecino pueblo de San Bernardo y ahora en el Parque Cousiño. Se calcula que a estos doce conciertos asistió un total aproximado de 300 mil personas, dándose el re-cord en el 10º concierto, efectua-

El teatro francés en Santiago durante el áño 1951

do en el Parque Forestal, al que concurrieron no menos d 50 mil. En los primeros conciertos de esta serie participó con especial brillo el Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, conjunto que cantó, con la Orquesta y distinguidos solistas, el Oratorio

"Israel en Egipto", de Haendel, y la "Egloga", de Domingo Santa Cruz, obra que había obtenido el Primer Premio en los últimos Festivales de Música Chilena. Los conciertos al aire libre de

este são traen nuevamente a debate la vieja aspiración del Instituto de Extensión Musical, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y de los organis-mos de extensión artística universitaria: la construcción de un gran testro al aire libre en Santiago, que permita realizar con máxima eficacia la cultura popular que tienen como misión dichas institucio-

Desde estas líneas hacemos un llamado al Alcalde de Santiago, don Germán Domínguez, a quien algunos diarios califican de "Al-calde de lujo". El se anotó también un triunfo indiscutible al organizar, como jamás antes se había logrado, las festividades populares de Pascua y Año Nuevo. Por nuestra parte, declararemos al señor Domínguez "Alcalde de lujo" cuando arbitre los medios económicos y ordene la iniciación de los trabajos de este gran teatro al aire libre, que el pueblo necesita. Los conciertos sinfónicos al aire libre recién realizados, dan la medida de lo que la capital puede ganar en nivel cultural, y acusan, por otra parte, un interés insospechado de grandes masas de público por las diversiones artísticas.

En la redacción de "Pro Arte" se conversó, en un círculo de dis-tinguidos personalidades, acerca de la necesidad de levantar este teatro al aire libre. Se dieron diversas ideas acerca del lugar más apropiado para levantar el gran escenario al aire libre. Nos parece interesante mencionar algunos de los sitios que se dieron en esta conversación de buena voluntad: el Parque Bustamante, el Parque Cousiño, las canteras del Cerro San Cristóbal, Pedro de Valdivia Norte, y hubo aún quienes creían viasu construcción en el Parque Forestal.

La sugerencia que al fin logró interesar mayormente, fué la dada por el poeta Nicanor Parra, Subdirector de la Escuela de Ingenieros, quien expresó que estimaba el sitio neurálgico, en cuanto a centro de concurrencia de los cuatro puntos de Santiago, el Río Mapocho. Esta idea, que en un comienzo causó sorpresa, fué puesta perfectamente en claro por Nicanor Parra: trátase — expuso — de construir encima del lecho del río y a una altura que deje libre la pasada del agua en su período de mayor abundancia, aquel teatro. Tomaría todo el ancho actual del río el largo que se quisiera darle. No ocuparía ningún terreno destinado a parques, jardines o propiedades, y por otra parte, hermosearía notablemente al Mapocho.

Nosotros preferimos no detallar mayormente acerca de esta magnifica idea. La entregamos al Alcalde de Santiago y a cuantos deban intervenir en la construcción de este impostergable teatro al aire

por ETIENNE FROIS

de Claudel ("La Anunciación a María"), de Sartre ("A puerta cerrada"), de Camus ("El Malentendido" y "Caligula"), de Robles, ("Montserrat"), de Anouilh, ("Antígona", "Medea"), de Cocteau; ("El Hermoso Indiferente", "La Voz Humana"), de Giraudoux ("La Loca de Chaillot"). Así, puede decirse que casi todos los grandes nombres del teatro trancés contemporaneo fueron representados en las tablas chilenas. Solo Jules Romains, Salacreu, Montherlant y Gabriel Marcel no han encontrado todavía su lugar en idioma castellano en la escena chilena. Pero quién sabe si 1952 nos va a reservar algunas sorpresas.

Lo que más llama la atención en el panorama teatral 1951, en lo que se refiere a las obras francesas, es, primero, su variedad. Encontramos lo rosado y lo negro, pero tampién lo gris y lo rojo. A través de las obras elegidas, po-demos discernir todas las clases de comicidad: lo farsesco, lo burlesco, lo liviano, lo picaresco; así como las tragedias más terribles, desde el trágico ateo de Lenormand hasta el drama cristiano de Gheon, desde la pasión desenfrenada de Cocteau hasta la desesperación lívida de Anouilh. A veces, un mismo autor nos permitió este año asistir a dos obras de estilo totalmente distinto: es el caso de Cocteau, del cual se presentó "Los Monstruos Sagrados" —obra del tipo realismo burgués— y "El Aguila de dos Cabezas", obra nrica. Es también el caso de Anouilh, de quien se dieron obras tan diferentes como "Jezabel" —drama sórdido— p "La Invitación al Castillo", encantadora comedia charada.

En segundo lugar, hay que notar que la mayoría de las obras francesas dadas este año, manifiestan una renovacion de los géneros tradiconales. Me limitaré a tres ejemplos: "El Aguila de dos Cabezas" es una pieza aparte en la producción dramática de Cocteau. Es una obra de oposición, destinada a ir contra la corriente de una epoca, Dandose cuenta de que el teatro corría el riesgo de tornar-se demasiado intelectual y deseoso de devolverle su efica-cia, Cocteau no vaciló en resucitar el drama romántico, restituyendo a la acción su papel primordial. Reanudando a la vez con el teatro de intriga y el lirismo, Cocteau mezclo hábilmente la acción y la pasión. No hay que buscar en "El Aguila de dos Cabezas", ni mensajes ni caracteres. Es una experiencia de teatro puro, sin proyecciones éticas o filosóficas. La psicología, en el sentido corriente del término, cede su lugar a una psicología heroica, o mejor dicho, tabulosa, digna de los monstruos sagrados, de las verdaderas "bestias de teatro", para quienes ha sido escrita. También "La Invitación al Castillo" es en cierto sentido una obra de teatro puro. Al volver a la comedia de enredos del obra XVIII, Anouilh ha resucitado sus convenciones más sanas, mezclando en una fusión sutil e imperceptible realidad y la fantasia, la ingenuidad y la ironia, la sátira y la poesía. "Nina" y "La Pequeña Choza", nos presentan una renovación de la comedia de boulevard y una transformación de las proporciones del triángulo amoroso clásico. En las comedias de Roussin, es el marido el que tiene de recome de consenta de recome el papel más simpático (es una especie de revolución), y el amante se torna siempre ridículo.

Es posible que las obras francesas montadas en 1951 en Santiago no sean todas de primer plano. Es posible también que no estén todas cargadas de "mensajes" (como lo fueron el año pasado, por ejemplo, "Huis Clos", "Caligula", "La Folle de Chaillot"). Pero hay en ellas una cualidad que me gustaria destacar para concluir: la teatralidad, y me parece que cayeron oportunamente en el clima teatral chileno. Llegó el momento de superar en Chile el famoso temor a lo gratuito, así como el temor al mal gusto y a lo ridículo, que no son sino obstáculos paralizantes para la invención y para la creación dramática en particular. No debe confundirse (como se ha hecho a veces) la farsa con la vulgaridad, ni el melodrama con la cursilería, ni el

teatro con la moral.

STEINWAY & SONS

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE

CASA Margarita Priedemann MONEDA 1027 - FONO 88360 - CASILLA 3937

AHUMADA 57 CAS. 3126 - TEL. 89166 - STGO

(Viene de la página 5)

mayor espiritualidad que una seria preocupación por ideas de tal envergadura estética involucraría necesariamente. Así, se observa sobre todo una sensible ausencia de hondura conceptual, de inspiración hacia la forma pura, de dinamismo y sugerencia ideativos que están malamente suplidos por suluciones de poca consistencia, de meras formulaciones retóricas o tecnicistas que no vienen de una legitima fuerza creativa ni tampoco de un hondo saber sobre las formas y los estilos escultóricos y sus origenes arquitectónicos. No hor vida preprie an que informacio de la vida preprie an que informacional de la comunicación de la co creativa ni tampoco de un hondo saber sobre las formas y los estilos escultóricos y sus orígenes arquitectónicos. No hay vida propia en sus imágenes, debido a que los volúmenes quedan vacios de emotividad y no dicen nada más allá de la materialidad formal. En lo que se refiere a su contenido mismo, a la concreción ideativa a través de la forma, debe decirse que hay mucho cultivo y hasta refinamiento y nobieza de oficio; pero lo que no existe es el impulso espiritual creador y una imaginación telúrica. Debe constatarse que Lily Garafulic se mantiene en tal orientación de fino estudio y cultivo, de dominio de la materia, de la piedra, a lo cual se ha dedicado durante muchos años con éxito, como lo muestra — el mejor de su envío, 169, El Mar, cabeza simbólica femenina en mármol — a pesar de su solución con bólica femenina en mármol — a pesar de su solución con una mano ya conocida; pero, La Visitación, 171, representa una posición arcaizante demasiado trasplantada de lo asíuna posición arcaizante demasiado trasplantada de lo así-rico. También en la cabeza de mujer en terracota, 170, de cultivada elaboración, sucede algo parecido, por la imita-ción de algo egipcio. Marta Colvin, que hace algún tiempo se orientaba principalmente en Henry Moore, se ha desviado sensiblemente, desde su vuelta de Europa, hacia una línea peligrosamente literaria y de exteriorización de estilo, al ha-cer intervenir elementos no puramente plásticos en su con-cepción escultórica. Esto se verifica principalmente en el 158, en que la idea se dirige hacia un peligroso simbolismo do cepción escultórica. Esto se vérifica principalmente en el 158, en que la idea se dirige hacia un peligroso simbolismo de superficial estilización y de lineas muy blandas, sin impulso monumental y en otro sentido, con una idea lehmbruckiana tan exteriormente aplicada y deficientemente ejecutada — aparte del agregado alegórico barato de un pequeño pájaro en las manos de la pareja — mal modelada y sin unión de la forma, y que no posee volúmenes parciales bien tratados. Su última idea, Germinal, 157, es tal vez lo único más puro en cuanto a concepción de mayor intensidad de ritmos lineales y volúmenes, bien ejecutada en madera, de nobleza en el trato del material, pero imita las muestras del abstractismo anteriormente citado, especialmente a Archipenko, con algo de Moore, sin algo vivido por propia imaginacion.

Otro de los que se hallan en primera fila de "vanguardia" ideológica es Sergio Mallol, que esta vez no se presenta en auspicioso estado, sino que con una inclinación bastante estereotipada de una idea moderna algo arcaizante que agota demasiado la misma posición de las lineas principales en la concepción de la figura a costa del volumen, que resulta finalmente forzado y quita dinamismo a la idea formal por lo estático vertical-horizontal, lo que sucede en el 148 y 185. Si se halla en ambas obras mencionadas alguna sugerencia

abstracta, el 183 Noche, único trabajo no realizado en bronce, es demasiado tieso en su organización y de deficiente unidad en los volúmenes; carece, ademas, de sensibilidad en la expresión, Quedan aún dentro de este "primer equipo" de nuestra escultura: 1º) Samuel Román, que se presentó con tres retratos que no pueden ser calificados sino como el resultado de la falta de toda discriminación en cuanto a lo plasticamente esencial en la concepción escultórica desde adentro, para llegar a una forma racional y valedera. Resulta si una serie de meras yuxtaposiciones de volúmenes parciales, sin algo interior; quedan puras superficies, una forma sobrepuesta, pero no concebida orgánicamente desde adentro, el doble-retrato de niños parece casi un maniqui, pues las dos cabezas no acusan conexión interna alguna en la forma, ya que también aquí, como en los demás retratos, el autor insiste en su actual realismo modernizado, en concebir los cuellos como plezas artificialmente conectadas (como corchos) tiesamente puestos, lo que le sucedió también en el monumento a, Balmaceda, 2º) María Fuentealba, escultora que desde algún tiempo se ha elevado a un plano de mativo y conceptual-formal. El 166, talladó en mármol con gran finura, gira en su ritmo algo falto de impulso interno y queda así en inferioridad respecto a una obra en mármol congran finura, gira en su ritmo algo falto de impulso interno y queda así en inferioridad respecto a una obra en mármol corginal son sus siete pescados, que deben ser considerados más que meras manifestaciones "decorativas" de arte aplicado, pues son una expresión múy sugerente en la categoría material — ideación de forma — y concebidos con natural y refinada penetración espiritual y movimiento interior, como es la sutil terminación en tan distintos materiales. De esta manera, nuestro "perimer equipo" no puede lucirse mayormente, como promedio de un resultado de limite superior, en cambio, dentro de la misma generación, se destacan otros que no forman parte de aquel grupo selecto y director, pero

constante adelanto.

Pero una de las obras indefendibles es el grupo de muje-

Pero una de las obras indefendibles es el grupo de mujeres como proyecto de pila de Marta Lillo.

En cuanto a la generación siguiente de jóvenes escultores, debe decirse que entre ellos hay verdaderos talentos. Quede bien en claro que la mayoría de este grupo fué ya conocida por la anterior exposición del Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Entre ellos se destaca, como era de esperar, Teresa Vicuña, por su sensibilidad. "Cabeza",

de Alicia Blanche (155), algo lehmbruckiana, es un trabajo de talentoso cultivo. De las dos obras de Hernández, el 174 representa un acierto de mayor alcance en todo orden de composición y elaboración escultóricas; de las dos de Herminia Sánder, la Cabeza (195) se sostiene mejor que la figura femenina, que acusa serios defectos en el modelado de varios volúmenes. Una figura femenina de Rebeca Sáez puede estimarse entre las obras de mayor nivel. Y, finalmente, los trabajos de Berta Herrera, en parte ya conocidos, representam dentro del estado general predominante de esa generación, algó serio y positivo. Entre los restantes hay considerables errores en modelado, proporción, orientación plástica, expresión y hasta numerosos grafismos.

A Sección Dibujo, Acuarela y Grabado, no se ele-A Sección Dibujo, Acuareia y Grabado, no se eleva mucho sobre un nivel bastante mediano de cursos superiores de una academia y se queda, de todos modos, en un plano inferior a los resultados en escultura de los grupos paralelos. La mayoria de lo expuesto se destaca por su gran mediocridad, que no alcanza a estar mala; entre las acuarelas se destaca como artista que ha progresado, Margot Guerra Vial, por su soltura en colorido, y por su dibujo nítido y suelto. Arturo Valenzuela sigue oscureciendo y cerrando su tonalización de acuarela hacia un límite ya insostenible, además de echar a perder la limpieza de la materia. Wistuba muestra su acostumbrada versación en este género, como también su óleo (Cardos) prueba su capacidad en el otro ramo. La situación en dibujo se presenta menos que mediocre, y este hecho se hace tanto más grave cuanto que muchos de los exponentes son artistas gráficos ya fogueados, pues no hay en esta Sección una mayoría tan numerosa de alumnos. Se destacan Otta, Lily Garáfulic, Lucy Lortsch, Medardo Espinoza con obras en parte ya conocidas en anteriores oportunidades. También Carlos Maldonado, por su grabado. Pero, en general, no hay vuelo imaginativo ní gran soltura y refinamiento en la mayoría de las obras expuestas. En la Sección Artes Aplicadas aparece el ceramista Ramón Miranda, que recientemente presentó sus alumnos en la Sala "Pro Arte". Aqui va mucho sobre un nivel bastante mediano de curtes Aplicadas aparece el ceramista Ramón Miranda, que recientemente presentó sus alumnos en la Sala "Pro Arte". Aquí nos encontramos, en un terreno tan avecindado a la escultura, con una de las poquisimas manifestaciones auténticas de nuestro ambiente plástico. Se nota cariño a lo aborigenpopular, a las costumbres campesinas y del pueblo, y tanto Miranda, a través de una seria trayectoria en el oficio de la cerámica, como sus discipulos, han sabido expresarse en forma espontánea y sin afán imitativo de ideas de otra idiosincrasia, realizando una pequeña escultura popular, en parte decorativa, con finas figuras y escenas de expresión legitima de la vida real, de sus tristezas y alegrías, de sus tipos sociales característicos, etc. Existe un fino movimiento y un colorido bastante original en esta clase de arte, que tiene en su plano más trascendencia para una auténtica vida artistica chilena que la gran escultara "docta" que actúa por reflejo de lo ajeno.

Dr. A. G.

Dr. A. G.

CRITICA

"Anguita", por Eduardo Anguita. Ediciones David, de Poesía.-Santiago de Chile.—1951.—Miles de reflexiones han llovido sobre mi. mente, encarnando acase las multitudinarias influencias de Júpiter sobre Leda, antes que me decidiera a escribir esta crónica. Conozco a Anguita desde los tiempos felices en que nos llamaban los poetas jóvenes de Chile y éramos, se-

guramente, atrabiliarios individuos. He conocido su obra desde los tiempos inmemoriales de la primera trasnochada y del primer esquince etílico. Casi no tiene gracia, podría comentar algún chileno sagaz, y ya se sabe que los chilenos sagaces abundan, que Teófilo Cid escriba sobre Eduardo Anguita. Pero ese chileno se equivocaría al transparentar un juicio así, tan descolorido de verdadero valor. Tiene gracia, sí señor, claro que la tiene. Y vamos a ver por qué.

Criados en la casa espiritual de Vicente Huidobro, hubo muchos poetas de distinta clase, abolengo e índole. Entre esa grey un poco vociferante y destemplada, se encontraban Eduardo Anguita y el autor de estas líneas. Todo parecía inclinarnos sobre el mismo espejo de imágenes y ese espejo, dechado diría un lingüista, nos devolvía categorías equivalentes. Pero cuando erguíamos el cuerpo y echábamos a andar el espíritu por nuestra cuenta... entonces el espejo y las arrebatadoras imágenes análogas, de consuno, desaparecían. Eramos ene-migos. De mentalidad racionalista el que esto escribe, tenía miedo del cerval Anguita enredado en la trampa mística que tenía su oculto incendio existencial. ¡Existencial! Esa es la palabra. Antes que Sartre le diera patente cosmopolita para uso de los snobs, el existencialismo estaba en Anguita, como el espíritu de la primera hora en las aguas. Y estaba en Anguita, porque su conducta siempre ha sido el resultado de un diálogo dramático entre lo que es y lo que debe ser. Lo recuerdo en su época bohemia, antes que el Óficial de! Registro Civil capturara y, con él, la propaganda comercial, pálido, extenuado, difícil de carácter, ansioso de conversación. ¡Qué ser extraño era, por mi vida! Recién me lo había presentado el poeta Jaime Rayo, suicida más tarde, en una forma diferente pero no distinta a la de cualquiera de vosotros; recién me lo había presentado el poeta Jaime Rayo, repito, cuando ya le sentía repulsión y amor. No creo que nadie lo ame en forma simple. Pero es que Anguita es eso: es mezcla, es turbiedad, es diálogo material y espiritual, ansioso. Y me he acostumbrado a saber que respira, que anhela y que sueña en alguna parte de esta tris-te ciudad. Y de tal modo me he acostumbrado, que ya sólo es un tic, para mí, decir que Anguita es un gran poeta. Por eso debo esta declaración, algo lírica, al lector, antes de entrar en materia.

Se trata del libro que, haciendo uso de una licencia especial de los poetas, el autor ha intitulado equivocadamente con su propio ape-llido. Error. Yo le habría puesto otro nombre. Tal vez el de alguno de los poemas del libro. Porque conozco al autor sé que no delata megalomanía; pero el creer eso, después de todo, no cuesta nada. Tan compromitente es el título. Sin embargo, me doy cuenta que se debe a un generoso deseo de autenticidad. Anguita, título y personaje, forman la alícuota emanación de un mismo diálogo, de una perenne disparidad de actitudes. El sensual Anguita, engreído y veleidoso, esconde a otro Anguita, válido y eterno, así como la cáscara esconde al fruto. Sólo cuando desencadena el flujo de su vocabulario intenso, sólo entonces se puede adivinar, casi al tacto, por decirlo así, la verdadera personalidad que oculta. Porque en Anguita, como en todos los poetas, por lo demás, la persona reside exclusivamente en las pala-bras. Veamos que uso hace de ellas.

Al revés de lo que sucede a muchos poetas, su poesía no vive de la imagen. Aún más, la elude. Conoce hasta qué punto la imagen traiciona la recta conservación de la vivencia que se pretende eternizar en el poema. Para este poeta la vivencia es lo único eternizable, planteando desde un punto de vista religioso-formal el diálogo entre el destino y la pasajera incursión temporal del individuo. Las palabras, por dicha razón, constituyen mágicas capturas de la misteriosa peripecia del "alma" frente al "cuerpo", de la solicitación espiritual y la ciega adhesión carnal del instinto. Este diálogo, caprichoso al principio, alcanza una repentina luminosidad en el poema, única parte del mundo que se ofrece a su lucha. Expresión de lucha o diálogo dramápoemas de Anguita encierran vívida porción de esa permanente efusión lírica que desde el romanticismo hasta nuestros días ha suministrado al pensamiento poético un dolorido eco cósmico. Aunque los poetas hayan abandonado la queja directa y expresen en forma sublimada su sentir, estamos presente ante el mismo resultado: la "melancolía del vivir cotidiano ante la nada que lo acecha". La nada, la horrible nada está en el fondo del instante placentero y, al pretender capturarlo, poéticamente, por medio de las palabras, sólo capturamos un poco de esa nada, fosforescente para Anguita, azul para Mallarmé. Es esta la culminación de un gran período: lo lírico trasvado

desde la imagen a la proyección vivencial de la conducta. Se habla de poesía práctica (H.D.C.), de poesía litúrgica, en el caso del autor que comentamos. En ambas actitudes se desarrolla una igual actitud de ilúminación exterior mediante el uso deliberado de ciertos juegos mágicos. Yo comprendo que se intente dicha aventura. ¡La pobre existencia individual se halla tan despojada de todo halago, tan sumergida en un demoníaco caos de banalidad! Para el poeta Eduardo Anguita, la actitud litúrgica sería la superación de la mera actitud literaria. Ocurre otro tanto con los poetas que provienen del campo marxista. Superación de lo literario por medio de una actitud extra literaria. ¿Podrán conseguirlo? La poesía se ha vitalizado con estos gérmenes extra poéticos desde hace más de un siglo.

En el uso externo de las palabras podemos advertir en Eduardo Anguita un empleo inusitado de lo que podríamos llamar "cuerpo adjetivo-conceptual", verdaderamente insólito en este escritor. Ya en los poemas publicados en "La Antología de Poesía Chilena Nueva" (Ediciones Zig-Zag, Santiago, 1935), habíamos considerado la singularí-

iteratura

sima itensión que este poeta establece entre el concepto y el adjetivo encargado de iluminarlo. Es como un cuerpo radiante. Mirado al través del espectógrafo de la imaginación, se ilumina en poderosos haces materiales. Ejemplos: "animales vaciados hacia adentro", "Pasividad cínica del agua", "el pecado en funciones de vehículo", "transparentes marinos reventaban en el aire como pompas de tiempo.... agradable continuar la dichosa enumeración, pero el espacio me lo prohibe. El libro de Eduardo Anguita, ilustrado por Carlos Sotomayor, es uno de los más bellos que he leído en estos últimos tiempos, lengua española. Los críticos que los han soslayado sólo han podido demostrar, mediante esa indiferencia, su efectiva incapacidad para comprender el problema poético, tema que he tocado ya en otra opor-

No estoy de acuerdo con las direcciones ideológicas que se pueden deducir de la lectura de su texto; pero creo que, en llegando a dicha frontera divisoria, la misión de este comentario termina. Dejo, por tanto, en manos más avisadas, la discriminación conceptual del libro. Yo me contento con esta mera información.

"Cuaderno de una muchacha muda", por Margarita Aguirre.— Ediciones "Botella al mar", Buenos Aires, 1951.— He leído este pequeño libro, pequeño por lo modesto y bien afinado, sin permitirme la menor evasión crítica. Su autora, leal colaboradora de este semanario, me había mostrado en ocasiones anteriores su mínima prosa, enriquecida de candor y juventud. Me era insoportable, en consecuencia, la idea de que su libro resultase insípido y amorfo. Para fecilidad nuestra, ha resultado un pequeño gran libro, discreto, silencioso, escrito en una prosa simple y, a la vez poética:

"He visto unos maravillosos dibujos en colores. Hubiera querido comerlos. Hacerlos míos para siempre. Metérmelos por los ojos adentro. Los miré mucho porque sabía que iba a pasar esto: tenía que perderlos, olvidarlos. Siempre es lo mismo. Cuando más quiero aferrarme

a algo, ese algo se me escapa". Ella, al parecer, no ha pretendido otra cosa que ofrecer un trasunto ideal de lo que, acaso, ocurre o toda mujer en cierta edad de la vida. La vivencia íntima que dió calor al fascículo que comentamos, se hace visible en muchos rincones también intimos del libro. Es la historia de una muchacha muda, es decir, que no puede expresarse oralmente. Pero, ¿es que la expresión oral lo es todo, cuando algo gravita en secreto dentra del alma? En ese sntido, el libro que ha escrito Margarita Aguirre merece una mención especial en el estudio y examen de la hermética psicología femenina. Esperamos con interés sus libros venideros.

"Edad de Bronce", por José Miguel Vicuña. - Ediciones Mandril, Santiago, 1951.— Esta es una de las consecuencias deplorables de la reacción operada en ciertos espíritus ante la desorbitada invasión de los poderes irracionales en el terreno literario. Las épocas al parecer pretenden casi siempre restablecer un equilibrio. A tiempos de locura se suceden tiempos de razón. El joven autor de este libro así lo ha entendido y en forma visible ha reaccionado en contra de lo que hasta ayer significó poesía y buen gusto. Pero así como en crónica anterior, refiriéndonos al estudio analítico de Guillermo de Torre, nos inclinábamos por lo racional, ante el libro de José Miguel Vicuña no podemos menos que inclinarnos por lo contrario. El exceso de los "ismos", era claro esto, podía llevar al pensamiento a adoptar actitudes rigidas, de un nuevo clasicismo, extenuado y raquítico. Pero nunca imaginamos que esas consecuencias fueran llevadas tan lejos por una pluma joven. Si bien, a primera vista, sus poemas parecieran confirmarnos en la idea determinante de que la reacción sería inevitable, un análisis más o fondo del asunto nos suministra un juicio muy diferente. José Miguel Vicuña no es, después de todo, el producto genuino de dicha forma de reaccionar contra el exceso. Sería disparatado conseguir un exhaustivo conocimiento de su libro, siguiendo ese camino. Sencillamente el joven autor ha querido volar con alas que la poesía desde muchos años había abandonado, sin conocer, ni pretender conocer siguiera, la alegría de los verdaderos extravios. Me explico. La auténtica dirección de la poesía de los últimos cincuenta años, ha sido demarcada por la influencia de la poesía francesa, por sus virtudes o por sus miserias. Rubén Darío, redivivo, podría asegurarlo. Vicente Huidobro y el mismo Pablo Neruda así lo confirman a su vez. ¿Qué ha hecho, en cambio, José Miguel Vicuña? Ha solicitado el testimonio dejado por poetas de ninguna significación y de escaso valer. No basta el epígrafe de Villon para encubrir la pobreza de sus maestros. Ha promovido, por tanto, una imagen huidiza que no promueve a nin-guna ecuación temporal, ¿Son los tiempos éstos para escribir sonetos? Iberamérica, tu triste suerte

-lenta feoria de dolor maduro---Triste suerte es, a la verdad. Cuando se escribe un soneto, esto tiene que comprenderlo bien José Miguel Vicuña, hay que tener presente en la memoria a Petrarca, a Quevedo, a Góngora, al mismo Rubén Darío. ¿Y por qué no al Heredia de los Trofeos? El segundo verso de la estrofa anda lisiado y José Miguel Vicuña lo sabe muy bien.

No. Realmente lo siento por el autor, a quien considero un buen intelectual y a quien me unen gratos recuerdos; pero ya no se puede escribir así. Como no se pueden usar las armaduras y las mujeres han acortado sus polleras para alcanzar la velocidad imprimida por la vida moderna.

TEOFILO CID.

Libros recibidos: "El Contramaestre", de Teresa Hamel. "Elena y los elementos", de Juan Sánchez Peláez, Tipografía Garrido, Caracas; "Desvelo impaciente", de Virginia Cox, Editorial Ercilla; "Este día siempre...", de Jorge Onfray.

EL CASO DE VIOLETA QUEVEDO O EL "INOCENTISMO EN EL CARTE por Jorge URRUTIA BLONDEL

Hay asuntos densos para leerse en invierno, junto a buena tibleza. Los hay para digerir, lápiz en mano, en la biblioteca. Y también se dan aquellos que exigen el aire circulante, el azul virginal, la

Los escritos de Violeta Quevedo ("o sea" Rita Salas Subercaseaux, en el reposo de su pluma) son perfectos para la sombra de un árbol.

Allí la lectura de uno de esos libritos, en medio de un corro sensitivo, se convierte en uno de los sesenta y tantos momentos de ventura máxima que los pensadores chinos creen posible para el humano.

Así he leído siempre todos los pequeños facsímiles, tan preñados de aventuras, de ángeles, de resbalones, de desconfianza y ternuras.

Esto, cuando me lo ha permitido la verdadera glotonería de sus numerosos y cada vez más cracientes admiradores que arrebeta y acquir

merosos y cada vez más crecientes admiradores, que arrebatan y agotan tales obras, las que reunidas ahora bajo el nombre de "Antenas del Destino", y a manera de "opera omnia" han aparecido últimamente, motivando estas líneas.

mente, motivando estas lineas.

Si durante la lenta y paladeada "degustación" de cada uno de sus versículos — que tal nos parecen — ya sea porque hay árboles con embrujo o porque alguna maliciosa bebida circulo entre cada hazaña de la heroina, es el caso que si nos pareciese ver a un dromedario con tenida ce "waiter" sirviéndonos la bebida, no tendríamos ninguna reacción descontrolada. Quizá hasta pensariamos ofrecer displicentemente un habano a tan solicito animal o tal vez — ver talvaz le más probable que el mundo agrecial de Violeta Que y es talvez lo más probable, que el mundo especial de Violeta Quevedo ha terminado por adoptarnos como ciudadanos. Y en ese mundo "todo puede ocurrir y en cualquier momento", por designos del Altísimo, siempre tan justo y tan lógico, aún en aquello que no lo

Es aquel mundo de perpetua maravilla y milagro que Maeterlinck y Gide querian que descubriésemos cada alba al despertar, despertar que en sí mismo ya constituiría un milagro, aunque inadvertido por lo cotidiano. Un mundo dúctil tornadizo y elástico, en el que se puede a cada instante transtrocar leyes o detener algunas con otras opuestas creadas con nuestra exclusiva fe, un cosmos lleno de peli-

conceptes creatas con nuestra excusiva le, un cosmos heno de pen-gros y de ángeles para evitarlos.

En un universo así, sin una clara delineación entre lo concreto y lo abstracto, lo material y lo espiritual (que a la postre es sólo es-piritual, con matices de densidad; no lo contrario), tal como lo han concebido los ocultistas, los místicos en general y los seres tan hon-da y auténticamente religiosos como Violeta Quevedo, se produce un continuo intercambio entre los seres creados y su Creador, un vivo entre de femiliar, casi doméstico, mero tierno coloquito entre el vivo constante familiar, casi doméstico, pero tierno coloquio entre el Hombre y el Eterno. Esto es sorprendente sentirlo aún concebido en este siglo y verio valientemente ingresado a una literatura de 1951, porque nos hemos endurecido mucho y no concebidos tales cosas.

Pero Violeta Quevedo vive efectivamente en este cosmos. Y tam

bién prácticamente, por eso apela continuamente a la Divina Providencia, solicitándole inmediata intervención en medio de sus vicisi-

Lo hace con tanta frecuencia; tiene la Divina Providencia tan ocupada en prestarle su asistencia, que por momentos casi la sentimos acaparando esos efluvios dívinos, que a manera de halos supraterrenales, se concentran e iluminan ya sea un resbaión de la heroina o de su hermana Sofia, la involuntaria suspensión en los abismos de un escensor u otra escensor.

de un ascensor u otra escena.

Perque todo esto le pasa a Violeta y casi más a menudo que al resto de los mortales. Y es que ella no usa la tranquila chinela de casa para poner a prueba a las fuerzas divinas que han de protegerla y robustecer su fe. Se lanza resueltamente a la aventura con espir tu positivo. Armada de exigua Caja, desprovista de los "tremendos" cólares, con dolencias prestas a estallar, con la compañía de la no menos valiente, pero también siempre dolorida hermana, con su naturaleza frágil de mujer — y de mujer distinguida y delicada, — enfrenta los peligros de los viajes y las urbes. Y así no es raro que los duros pavide un ascensor u otra escena.

Interpretación del niño Winston Cock Gayán (7 años) sobre Violeta Quevedo

mentos, las escaleras, las gradas de mármol, los ómnibus de París, Londres, Nueva York y Buenos Aires hayan dejado registracia la dramá-tica lucha de estas damas con la ley de gravedad. También en nu-merosos hospitales y sanatorios ha quedado inscrita la historia clinimerosos nospitaies y sanatorios na quedado inserita la instoria cimica, con aproximación, incluso, al desenlace desesperado de tan valerosa peregrina. Hoteles, y pensiones han escuchado, pero no solucionado, sus interminables reclamos por malas atenciones recibidas, siempre inferiores a la calidad de tales huéspedes, pero superiores a la

En estas circunstancias ¿no son estas damas más valientes y admirables que los endurecidos y vulgares "glob_trotters", dotados de terrible salud, provistos de cascos coloniales, sólidas botas y mochilas? Muchos de éstos (y naturalmente mucho mejores que éstos), han descrito también sus andanzas en libros que han de conocer más el polyo de enqueles que el cio lector.

de anaqueles que el ojo lector.

Pero es que hay una distancia formidable entre la personalidad, las reacciones y en consecuencia la cosecha literaria de estos vulgares trotamundos y las de Violeta Quevedo, quién como "escritora" resulta una verdadera insula literaria, sin conexiones con nadie. ¿Cuáles con las causas que han provocado las modalidades de esta personalidad?

Como para algunos estas no serían atendibles, sencillamente han subestimado la producción de Violeta Quevedo... perdiendo incontables instantes da delectación

subestimado la producción de Violeta Quevedo... perdendo intontables instantes de delectación.

Creemos que a nadle se le ocurriría ahora exigir algo así como un satisfactorio análisis de alcoholemia a más de un artista, antes de seguir en el disfrute de su obra de arte. Pues ¿cuál habría sido el resultado respecto de Edgar Poe, Moussonsky, Verlaine, etc.?...

¿Hay alguien que ahora exija estar previamente seguro de la perfecta heterodoxia de las libidos de Shakespeare, Wilde, Benavente, Gide, Cocteau y tantos otros antes de adentrarse en la grandeza de sus creaclores?

Salvando las diferencias... y por cualquiera razón, Violeta Quevedo es, pues profundamente original en sus conceptos, en su estilo y hasta en su "modus vivendi". Y lo es en la nisma forma, ajena a los snobismos y posiciones preconcebidas, que los dibujantes infantiles, los artifices primitivos y populares, algunos artistas aislados (el pintor Herrera Guevara, justo caso chileno). Es decir, porque procede con la más auténtica y verdadera inocencia. Usamos esta palabra en el más alto y digno significado. Podriamos llamar a esto el "inocentismo", en el arte y a Violeta un caso perfecto. entismo", en el arte y a Violeta un caso perfecto.

Los elementos de la novela de Lesort

Este joven escritor no ha publicado hasta la fe-cha más que dos novelas: Les Reins et les Coeurs, y últimamente Né de la chair, además de una colección de cuentos, Les Portes de la Mort. Pero esto basta para colocarle en primera fila entre los de su generación. Paul-André Lesort es un novelista ca-tólico, pero no se cree obligado por ello a defender en sus obras tesis edificantes. Su catolicismo se expresa por la naturaleza de los problemas que torturan a sus héroes (esto sucede en Les Reins et les Coeurs) o bien como, en Né de la chair, por un cierto sentido de lo humano, que dota a los seres de una dimensión sobrenatural, que, sin embargo,

ne expresan positivamente. La originalidad de Lesort se basa sobre todo en su manera. He vacilado mucho antes de hablar, respecto a él, de realismo. Naturalismo hubiera sido más falso todavía. Habría que decir verismo, si este término que se aplica por lo general a cierta época del arte italiano no se tomase más bien en un sentido peyorativo. Se trata sólo de una gran minucia en la descripción del detalle concreto, que recuerda también a los maestros flamencos y holandeses. En-tonces la novela ya no es esa evasión de la realidad cotidiana que fué en sus orígenes; la transfigura por el milagro de una atención que dota al objeto contemplado de una misteriosa dimensión suplementaria. Sin embargo, si la originalidad de Lesort no fuera más que el modo de escribir no sería tan completa, puesto que desde Balzac y Flaubert hasta Charles-Louis Philippe, pasando por Zola y Maupassant, la literatura francesa nos presenta numerosos bellos ejemplos de esa minucia descriptiva y posee excelentes cuadros del género.

excelentes cuadros del género.

Pero Lesort ha hecho también frente a la principal dificultad del novelista, que es dar al lector el sentimiento del tiempo que transcurre. Lo resuelve, reforzando, deliberamente, la continuidad de la narración. Sus novelas están hechas de breves episodios, cuidadosamente fechados, cada uno de los cuales nos da sobre los acontecimientos el punto de vista particular de uno de los actores o a veces sólo vista particular de uno de los actores o a veces sólo de un simple testigo. Esta iluminación concéntrica da a los objetos su tercera dimensión, el espesor o la perspectiva. En "Les Reins et les Coeurs" los puntos de vista eran numerosos y variados. El drama camde vista eran numerosos y variados. El drama cambiaba de sentido según que fuera visto por un creyente o por un no creyente. En "Né de la chair" los puntos de vista se reducen a dos: el del padre y el del hito Deba desir su ser el del padre y el del hito Deba desir su ser el del padre y el

yente o por un no creyente. En "Ne de la chair" los puntos de vista se reducen a dos: el del padre y el del hijo. Debo decir que este libro es sólo el primer volumen de una novela más larga: "Le fil de la vie", cuyo segundo volumen se titulará "Le Vent souffle ou il veut". Comienza el viernes 13 de julio de 1906, día del nacimiento de Yves Neuville, y termina el 5 de febrero de 1930, día de la muerte de Charles Neuville, padre de Yves. La primera parte son las cosas tal y como las ve Charles Neuville; la segunda parte es el punto de vista de Yves Neuville; la segunda parte es el punto de vista de Yves Neuville. Se puede decir que no hay intriga. Charles Neuville es un obrero tipógrafo parisiense casado con Lucie. Los sufrimientos de ésta, cuando nace Yves, constituyen la primera escena y justifican el título del libro. Sigue la existencia más trivial y cotidiana. Un hombre ha nacido; crece entre sus padres en una casa modesta, mientras que los grandes acontecimientos internacionales desarrollan su fresco histórico. El obrero Neville es socialista y cree en la Internacional. Ve cómo se derrumba el 1.0 de agosto de 1014 y parte para la guerra cas la cuardo para con la contenta de la contenta de la contenta de la cuardo de 1014 y parte para la guerra casa la cuardo para de su contenta de la cuardo de la la cuardo de la contenta de la contenta de la cuardo Internacional. Ve cómo se derrumba el 1.0 de agosto de 1914, y parte para la guerra, en la que luchará durante cuatro años como soldado de infantería. Es admirable que un hombre tan joven como Lesort haya sido capaz de evocar con tanta exactitud y precisión la vida de un soldado de infanteria du rante la otra guerra. Habiendo sufrido los gases as-fixiantes, Charles Neuville tiene que abandonar su trabajo, la tipografía, porque los gases le han ata-cado los ojos. Después de buscar trabajo durante mucho tiempo, se ve obligado a vender libros de

Desde París, por JACQUES MADAULE

lujo, lo que le obliga a subir todos los días muchas escaleras. Muere una noche silenciosamente de la enfermedad del corazón que este trabajo le na pro-

Pero esto es sólo el exterior de las cosas. Lo esenrero esto es solo el exterior de las cosas. Lo esencial son las relaciones de Charles con su mujo; con la que se casó enamorado, con su mijo, que parece no comprenderle y que él tampoco comprendere secreto de los hombres de cuarenta años, decia Peguy, es que no somos felloes. Charles Neuville ha aprendido duramente este secreto. En cuanto a Yves, el despertar progresivo de su conciencia esta luggos de despertar progresivo de su conciencia, sus juegos de niño, su rebelión interior cuando se da cuenta en el Liceo de la inferioridad de su condición social, su suceptibilidad y sus cóleras, la imposibilidad de permanecer más tiempo en el hogar lieno de amor, pero también de inevitables mezquindades, sus rela-ciones primeras con las mujeres, su gran amor por Francoise, su matrimonio y, finalmente, su deses-peración ante la muerte de su padre, de ese padre que no ha sabido amar y al que ha hecho sufrir tanto, he aquí por el momento toda su historia. ¿No es esto, acaso, la historia de todas esas vidas

oscuras con que nos tropezamos todos los dias sin darnos cuenta, mientras llevamos el peso de nuestra darnos cuenta, mientras llevamos el peso de nuestra propia existencia? Para darse cuenta es preciso un don poco frecuente, que es el de Lesort: la caridad fraternal. Por esto es por lo que este libro, en el que el nombre de Dios apenas se pronuncia, es un libro profundamente cristiano. El cristianismo no es practicar, con respecto a los desgraciados, esa caridad protectora que practica sin éxito la religiosa que va un día a cuidar a la mujer de Neuville, y que no hace más que suscitar la cólera porque los desgraciados tienen también su dignidad Leios

y que no hace más que suscitar la cólera porque los desgraciados tienen también su dignidad. Lejos de este celo indiscreto y torpe, el arte de Lesort es una humilde plegaria de las más eficaces, porque brota de una determinada cualidad de atención. Cuando se lee este libro se siente que no se pierden en Francia el gusto y el sentido de una obrabien hecha. Los caracteres, dibujados a pequeñas pinceladas, poseen una verdad y una vida inolvidables, hasta el punto que no se puede describirlos más que con las palabras empleadas nos el rente. más que con las palabras empleadas por el propio autor ¿Por qué la felicidad conyugal de Charles y de Lucie es algo tan pobre? Ninguno de los dos tiene de Lucie es algo tan pobre? Ninguno de los dos tiene la culpa. La vida es así. La mujer más amante, en cuanto es madre se ocupa más de su hijo que de su marido, es injusta a pesar suyo y sin darse cuenta. No por eso tiene éxito con su hijo, porque éste encuentra pronto insoportables su perpetua solicitud y sus suspiros incesantes. ¿Será más feliz el amor de Yves y Francoise? El porvenir nos lo dirá, pero es poco probable. pero es poco probable.

Ninguno de estos dos seres es malo. En el mundo de Lesort hay indiferentes, pero no malos. Es la sociedad la que está mal hecha, pero sin que se vean muchas posibilidades de mejorarla. El mal es más profundo. Está en el corazón del hombre: es el viejo pecado. la misteriosa espina que pudre la carne y profundo. Está en el corazón del hombre: es el viejo pecado, la misteriosa espina que pudre la carne y que nos entrega sin defensa a las heridas del tiempo. ¿Por qué viene al mundo un nuevo ser para sufrir lo que han sufrido antes que él innumerables generaciones anteriores? Visión pesimista; pero de un pesimismo sano, detrás del cual se siente temblar un resplandor de esperanza. De todos modos, Francia cuenta con un nuevo novelista capaz de decir sin énfasis las profundas y modestas virtudes de su pueblo. Ignoramos el destino de Neuville, pero, desde luego, no traicionará lo esencial porque ha extraido de esa vida familiar la fuerza para afrontar extraido de esa vida familiar la fuerza para afrontar todas las pruebas.

Para que exista este "inocentismo", es menester que se reúnan varias condiciones. Ante todo, ausencia verdadera de la voluntad y conciencia de estar haciendo un arte de esta naturaleza. El "artista" sólo desea participar con simplicidad sus propias vivencias. Luego no debe existir una técnica adquirida especialista y refinada ni la adopción de un estilo o escuela determinada.

Un creador en estas condiciones, como es el caso de Violeta, no procede de nadie, no crea escuela, no puede tener imitadores.

procede de nadie, no crea escuela, no puede tener imitadores, Es una isla.

siempre se asombrará un poco del éxito obtenido, como le ocua Violeta y lo expresa a menudo con verdadera y exquisita mo-

El resultado tiene que ser necesariamente una creación llena de altisima originalidad, abundante en libertades, deformaciones. estillzaciones y... naturalmente defectos. Defectos deliciosos, como los que ostentan los productos de un primitivo telar de aldea.

Sabemos que la inocencia se pierde una sola vez (es algo "einmalig", dicen los alemanes). Violeta Quevedo nos exhibe el más portentoso
de sus milagros; la ha conservado.

Ajena al "éxito", que obtiene "malgre elle", las reacciones, la incomprensión, las burlas, los snobismos, los halagos y las ofertas de industrialización, nuestra "escritora" sigue ofreciendo en toda su producción ulterior los mismos matices de autenticidac, que tan luego
mierden los que adontan una posición de inocencia "pre fabricada" la

pierden los que adoptan una posición de inocencia "pre-fabricada", la más común y fácil de derrumbarse. Una pureza artistica así, tan verdadera, resulta necesariamente ajena a los "ismos"; eterna, siempre valedera: su producto, profundamente moderno.

La mezola que en sus libritos hace de lo real y lo irreal, de lo nimio y de lo importante, es precisamente muy del gusto de nuestro tiempo. Cocteau, entre tantos otros, lo ha explotado con la intervención de la intaligencia. Provoca perspectivas como las de los pintores. tempo. Cocteau, entre tantos otros, lo ha explotado con la interven-ción de la inteligencia. Provoca perspectivas como las de los pintores primitivos, en el que se nivelan un castillo y una gallina. Mezola in-diferentemente compras o ventas de muebles e inmuebles con in-tervenciones de ángeles y santos, con enfermedades graves, agrada-bles coloquios, tremendos golpes, peregrinaciones, desconfianzas y arro-bamientos. En su honda y verdadera religiosidad, casi de una flumi-nada, está convencida que los sucesos milagrosos no son escasos si-no cotidianos mi son fenómenos del mesos de una resentan del conte nada, está convencida que los sucesos milagrosos no son escasos sino cotidianos, ni son fenómenos del pasado, que necesitan del fondo grandilocuente y operístico de un castillo medieval. Ellos pueden ocurrir AHORA, y a través ele un teléfono, en el interior de un ascensor, por medio de un telegrama. Los ángeles y santos pueden aprovechar también los medios prácticos y rápidos, "up to date": eléctricos y electrónicos (*). Esto implica la real creencia en un Dios eterno y por lo tanto también actual y moderno, que utilitza posibilidades igualmente eternas, latentes y dormidas en los siglos, que los hombres sólo tarcaron en despertar... Descubrimiento tremendo de lo sencillo. Algo semejante a lo que John Gray también descubrió en el siglo XVII. Que el afán y la ventura, monopolizadas para Dioses y emperadores en las gestas dramáticas o noveleras, eran también tragedia intensa del hombre del montón que podía desarrollarse en las sombras del muelle miserable, en la casa de una ramera, en tugurios de mendigos y ladrones, Esta reacción genial y espiritualmente realista dió vida a la "ópera de los cuatro centaves"; parodia de la ópera barroca y que en los instantes desesperados, postguerra mundial No 1, (como lo fuera también después de la segunda) el arte de Bert Brecht y Kurt Well remozó en forma admirable.

y Kurt Well remozó en forma admirable.
Y ahora, ¿qué decir, por fin, de las consecuencias del "inocentismo", de Violeta Quevedo en los dominios del lenguaje propiamente

Creemos, con perdón de los críticos literarios, abocados a su caso

que es el aspecto menos analizado de todos, no obstante ser uno de los fundamentos de su originalidad; su sutil fortaleza.

Pues, en realidad, descartado el sencillo y persistente "fondo" de sus escritos, (ya lo hemos dicho, sus trajines, misas, comuniones; milagros, humillaciones, desventuras; compras y ventas, etc.); a nadie le interesarian las nimiedades que ellas significan, si no fuese la manera absolutamente especial como están descritas. Ni nadie antes de ella, precisamente por falta de inocencia, se habria atrevido a utilizar nuestro idioma en su forma más doméstica y casera. Es el típico estilo de "señora", en el cual están escritas miles de misivas, con letra pequenta, en hojas perfumadas y en los que se habla de enfermedades o se comunican recetas para confeccionar una torta. Sin embargo, en ninguna de ellas podrá encontrarse en una forma tan original, la deformación más increible, los giros más inespe-

rados y sorprendentes, las correspondencias gramaticales y el orden de las frases más inusitados, la puntuación más libre y plástica, una interpretación igualmente personal de la gramática y la síntesis, como en esta "escritora" genialmente descuidada.

Todo nos da la impresión de que Violeta, tomando por el cuello a rodo nos ca la impresión de que violeta, tomando por el cuello a nuestro castellano, lo retorclera y lo moldeara a su gusto; con el sabor, el acento y la "modulación" del lenguaje hablado más que del escrito. Ha llevado a las carillas lo que los maestros de la primitiva ópera florentina, a fines del siglo XVI, necesitaron llevar a la pauta por razones de plasticidad dramática: el recitativo "Quasi parlando", de que los modernos han vuelto a servirse abundantemente.

Podría entonces argumentarse con cierta audacia, que es posible

Podría entonces argumentarse, con cierta audacia, que es posible dar al lenguaje escrito la ductilidad del hablado, introduciendo libertades, absolutamente admisibles por razones estéticas, desde el motades, absolutamente admisibles por razones estéticas, desde el momento en que el iclioma y su gramática no son, en el fondo más que una convención humana fijada y, codificada por una simple tradición a través del tiempo. Convengo que tan peligrosa teoría sólo podría ser insinuada por músicos, más que literatos, Quienes se expresan con el lenguaje abstracto y artificial de los sonidos y viven continuamente en él, terminan por acostumbrarse a las posibilidades de libertad de un mecanismo, creado y manejado por ellos mismos.

Es lástima que el espacio a nuestra disposición no nos permita hacer citas de este lenguaje especial de Violeta Quevedo. Podrían extraerse por miles de sus escritos. En muchos siglos más nos imaginamos, además, el interés que tendrían para los filólogos, quienes podrían tener en todo esto una fuente magnifica de información acerca del lenguaje casero usado en Chile alrededor de 1950.

del lenguaje casero usado en Chile alrededor de 1950. Pero por sobre todos estos hipotéticos filólogos, sobre todas las

(PASA A LA PAGINA 10)

(VIENE DE LA PAG. 10) CUANDO SE HARA... oficio literario cosa muy distin-ta a simplemente publicar, o a simplemente escribir.

La novela sigue esperando novelistas, en nuestro país. ¿Qué mejor disciplina para Margarita Aguirre, que la de esforzarse por ese lado? Nosotros creemos lie-







Damos a continuación a nuestros lectores, las respuestas dadas a una encuesta que organizó el periódico literario ho-landés "De Kim", acerca de la literatura moderna. El cuestionario fué enviado por nuestro colega holandés a los más destacados escritores vivientes de Europa y América. En la imposibilidad de dar todas esas respuestas, ofrecemos aquí las de Thomas Mann. Henry Miller, Georges Duhamel. Theun de Vries y Tristán Tzara.

Las preguntas que estos eminentes escritores contestan son las siguientes:

-¿Existe un nivel digno de considerarse en la literatura moderna?

-¿Existen hasta ahora algunos autores desconocidos que sean realmente esenciales para el desarrollo de la integridad

y de la calidad literarias, autores jóvenes que merezcon ser tomados en cuenta?

TRISTAN TZARA (Francia)

La historia, tal como la vivimos cada día bajo su aspecto dramático, no puede dejar de arrastrar en su torbellino a los intelectuales, y particu-larmente a los escritores. Si nuestra sociedad está regida por fuerzas mayores que ac-

cionan sobre el plano de la lucha diaria, las obras de los escritores son las que constituyen, en cierto modo, su esqueleto, pues sobre esos testimonios podrá reposar gran parte de la base del futuro de la historia. Es evidente que la separación del mundo actual en dos bandos — uno avanzando hacia una renovación radical de la condición del hombre - otro tratando de detener este movimiento, — repercute en cada país como en cada grupo social. Llegaría a pretender que esta separación tiene lugar en la conciencia de todo individuo que rehusa tomar el camino de la justicia social, única perspectiva que no deja lugar ni a la duda ni a la desesperación.

Cierto es que la conciencia del individuo sometido a este fenómeno separatista o de partición, es una conciencia desgraciada, tomando el término de Hegel.

Este sentimiento de separación es, por consecuencia, inherente al escritor, quien, por su integración en la realidad del mundo que lo rodea, siempre ha sido un problema propio de la estructura individualista de la sociedad.

La literatura está en regresión en la medida en la cual el mundo está enfermo. Pienso en ese mundo que no dudaría en destruirse a sí mismo en vez de permitir que su potencial productivo y económico se ponga a disposición del hombre y de su bienestar material y moral.

Una época como la nuestra, que absorbe todas las fuerzas constructivas de la inteligencia para amurallarlas en la angustia del momento, no puede permitir la libertad de espiritu necesaria a todo escritor para crear sus obras de carácter universal. El público mismo está sometido a la misma presión; la oferta y la demanda se equilibran en este campo de acuerdo a las leyes sutiles basadas en la reciprocidad y la necesidad histórica.

Durante la Revolución Francesa, ninguna obra de importancia fué gestada. Pero ei material afectivo acumulado

TRISTAN TZARA, DUHAMEL, THOMAS MANN THEUN DE VRIES, Y HENRY MILLER OPINAN SOBRE ESTADO DE LA LITERATURA MODERNA

Encuesta de "DE KIM" de Holanda

durante todo este tiempo, ayudó al nacimiento del Romanticismo que extrajo su substancia ideológica de la Revolución de 1789. Como Uds. ven, no soy pesimista.

THOMAS MANN (Alemania)

Creo que bien puede hablarse de una crisis de la cultura y de una época de transición, y de todas las dificultades y penurias de adaptación consiquientes. Todos la sentimos y a todos nos produce dificultades adoptar una posición

pasablemente inteligente, justa y decente frente a ella. No es posible hablar de un efecto "nivelador" de la crisis general sobre la literatura: la producción artística es demasiado diversa, y de acuerdo con las diferentes personalidades creadoras se va escalonando en una serie de obras que llevan los rastros de esta crisis y que en mayor o menor grado la enfrentan. A mí me parece que estas obras provienen principalmente de los autores más antiguos, tal vez porque tengan horizontes más amplios, y su cultura y experiencia sea más rica que la de los jóvenes que nacieron ya dentro de esta época de descomposición. Opino que es una gran ventaja para mi el haber vivido la última etapa del siglo XIX, del siglo

El "Virgilio" de Broch, la obra de mi hermano, "El Aliento", "El Juego de Abalorios" de Hesse, muchas obras de Aldous Huxley, mi propio "Dr. Faustus", son más grandes, y también más completos como documentos de nuestra época, que lo que los jóvenes han producido hasta el momento. Ojalá que los jóvenes crezcan y se fortalezcan y desarrollen nuestra herencia. La cultura occidental ha pasado por muchas crísis, y tampoco se hundirá esta vez.

GEORGES DUHAMEL (Francia)

Los observadores tienen cierta razón para preguntarse si el arte de las bellas letras se encuentra en peligro y si el cine y la radio - en espera de otras invenciones - no van a modificar profundamente el sistema de relacio-

nes establecido desde hace tiempo entre el público y el espíritu creador. Pertenezco a aquéllos que desde hace treinta años no

cesan de llamar la atención de los letrados sobre la especie de revolución a que ahora asistimos. Esta revolución, en efecto, podría producir un notable descenso de la cultura general. ¿Se

puede temer dicho descenso para todas las sociedades humanas consideradas en su conjunto? Seguramente si. Para muchas gentes, la radio ha llegado a constituir una vida inte-Demasiadas personas conceden al cine las horas que podrían conceder a la lectura y la reflexión. La prensa, por otra parte, ha sufrido una evolución deplorable en muchos países; por lo general consagra lo mejor de sus esfuerzos a la noticia diversa, al escándalo, a la excitación de las pasiones más bajas y más groseras.

Una vez dicho lo anterior, yo pienso que si la guerra viene una vez más a agravar el desorden mundial, los pueblos de antigua civilización permanecerán fieles a los trabajos y juegos literarios. En Francia, por ejemplo, cada generación suministra hombres de valer que se consagran apasionadamente a la literatura militante o la literatura sabia, los cuales son como sus mayores, sus mantenedores o mives tigadores. Estamos seguros que no nos faltarán, por último, ni poetas, ni filósofos, ni narradores, ni ensayistas, ni autores dramáticos, ni historiadores, ni críticos. Lo principal de este viejo pueblo es la continuidad. En lo que le concierne, sólo temo las pruebas que puede sufrir desde el exterior.

Respecto de aquellos pueblos de cultura frágil e incierta, no puedo decir nada.

El gran problema, el único problema, es que los hogares de las viejas civilizaciones no sean aniquilados por alguna catástrofe. Si logran subsistir, llenarán su oficio; la civilización es perecedera, pero también es contagiosa.

THEUN DE VRIES (Holanda)

La crisis visible en la literatura de muchos países se debe al rápido descenso en capacidad artística y creadora en las obras artísticas burguesas, es decir, de aquellos autores que aún no se han alejado del

alberque espiritual del capitalismo. Este desmantelamiento va junto con la esfera de destrucción del capitalismo que tiene lugar en Europa en la actualidad, y con la esfera de crisis e inflación que está ha-ciendo estragos en todo el continente americano.

Con esto se pierde el poder más importante que debe inspirar tanto a la vida como al arte: la pasión por la vida, y la glorificación del "hombre" como buscador de la verdad constructor de su propia felicidad. La literatura burguesa ha perdido todo su sentido de humanidad, y el público lector se intoxica de desesperación y de la descripción de la muerte de su sociedad. El que hasta un humanista liberal antiguo como Thomas Mann, no pueda distanciarse de esta destrucción, se prueba en una navela como "Doktor Faustus". en la cual se hace un análisis — lúgubre y genial — del fin de la sociedad burguesa, a la cual se condena.

Ciaro es que se hace necesario agregar, que cada caída y cada destrucción forma una CONDICION de la continuidad, y que no ha existido jamás noche dentro de la historia humana que no haya sido seguida por un día... A estas alturas ya podemos aseverar que la única literatura que no se ha contagiado con este "arte en descenso", es aquella de los autores progresivos, democráticos, y casi siempre socialistas, quienes se liberaron hace tiempo ya del sistema bajo el cual deben vivir, y contra el cual han luchado tan duramente. Tenemos así a un Romain Rolland, un Barbusse, un Heinrich Mann, un Andersen-Nexö, mientras que en la Unión Soviética, en China liberada, y en los países de las llamadas democracias populares, esta tendencia progresiva obtuvo gloriosas victorias y ahora enriquece a diario la literatura mundial con obros de un humanismo militante totalmente nuevo.

Sin embargo, no por nada, hay ahora en los países capitalistas también (en los cuales los gobiernos sólo ven la solución violenta de su fenómeno de CRISIS), una gran cantidad de escritores jóvenes, que representan este nuevo tipo de literatura y que proclaman y defienden la civilización, el valor del ser humano y la paz. Para nombrar algunos: Aragon y Eluard en Francia, Lindsay y Aldridge, Anna Seghers y Ar-nold Zweig, Howard Fast y Albert Maltz, Raj Mulk Anand. Neruda y Jorge Amado.

La intensidad de esta oposición a la barbarie y desesperación que están absorbiendo el capitalismo y a su literatura, encuentra más y más resonancia entre el gran público, que intuitivamente desea una palabra de salvación de aquella miseria que encuentra en los Sartres, Miller, Eliot, etc.

Estoy convencido de que entre los escritores jóvenes, hay bastantes elementos jóvenes que podrían ser de gran impor tancia para la literatura internacional, que forma parte de la venidera renovación democrática.

HENRY MILLER (Estados Unidos)

Generalmente no contesto cuestionarios — me parecen rontos. Sin embargo, aquí tie-

I.—Creo que en este país dificilmente podremos descender más bajo de lo que estamos. Hoy en dia los novelistas norteamericanos no escriben nada que tenga una verdadera

importancia. Echese la culpa a las editoriales, al cine, a la radio, a to-

do al sistema educacional. 2.—Si existen tales escritores, no los conozco. Creo que

habría sabido de su existencia, a pesar de que no hago ningun estuerzo por mantenerme al día en la novelistica actual Casi nunca leo un libro norteamericano. ¡Se pierde tanto

Creo que Francia aún está produciendo la mejor literatura del mundo. Algunas de sus figuras contemporaneas son verdaderos gigantes! Siento tener que hacer un "report" tan negativo. Sólo les digo lo que sinceramente creo que es la

La cátedra del poeta Tomás Lago

TOMAS Lago, el destacado escritor de la generación y del grupo inicial de Neruda, cumple desde hace años una función que ha logrado repercusión internacional. Dirige el Museo de Arte Popu-lar de la Universidad de Chile que, como se sabe, funciona en el Cerro Santa Lucía. Desde su cargo de Director, Tomás Lago ha vagabundeado de uno a otro confin de Chile y de América indígena, detrás de sus piezas, como cazador incansable de ese carácter que el pueblo, y especialmente las razas america-nas, han dejado impreso en los más diversos y primitivos materiales, con esa elegancia que no conoce los rebuscamientos de una rebuscada civilización.

El Museo de Arte Popular de Chile es único en su géne-ro en el continente. Varios países poseen los suvos, pero no tienen el carácter americano que el nuestro. Esto se lo debemos principalmente a Tomás Lago.

Como culminación de su trabajo en el Museo, Lago ha querido afirmar el traba-jo realizado por la Universi-dad de Chile mediante una asignatura que desde al Prafuncionará en la casa de Bello En efecto, acaba de ser designado profesor en la cá-tedra de Teoría del Arte Popular Americano, después de un brillante examen rendido



ante una comisión universitaria, que presidió el Deca-no de la Facultad de Cien-

INSTITUTO

CHILENO - BRITANICO

DE CULTURA

INSCRIBASE EN SUS CURSOS

INFORMACIONES:

MIRAFLORES 495 - FONO 30017

cias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Roma-no de Dominicis, y que inte-graron los catedráticos Eu-genio Pereira, Carlos Humeres, José Perotti y Luis Oyar-

Esta cátedra complementa la de Historia del Arte, y abre una magnifica perspectiva al conocimiento del arte autóctono. Tomás Lago hará su cátedra en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas.

> Pantalones para la playa para damas y caballeros



SCHANZ LEO Merced 535 Teléfono 31602

"EL HOMBRE EN EL..." (Viene de la pág. 11)

Por eso los cuatro prisioneros vacian su espíritu. Digan unos que se trata del espíritu religioso, del espíritu que encuentra al fin a su diøs o, al menos, a su fe. Lo cierto es que aquí ellos encuentran la vida. La vida, así, sin marcas de ninguna especie, cuantitativas o cualitativas. En los breves instantes de ilusión ellos ven, sienten y obran como en plena ilusión. Es decir, comprenden su calidad de prisioneros de guerra, de soldados vencidos, de individuos privados de libertad, etc. Siin embargo, ninguno recuerda ni evoca imagen alguna que guarde relación, digamos, con sus intereses. Ninguno recuerda, por ejemplo, al padre, a la madre, hermanos, hijos, esposas, amigos. Ninguno levanta del polvo lo vastamente conocido. La magia de Fry, al contrario, los hace dialogar o monologar sobre aquello que no conocieron bastante, que no vieron jamás del todo y con lo cual no tuvieron en verdad mucho comercio. Y cuando esa "ilusión" se torna demasiado fuerte, son vencidos de nuevo. Esta vez por el sueño. Y es allí, precisamente en el sueño, donde la ilusión muere del

todo y se levanta en ellos la pavorosa realidad. Esa realidad con que tanto juegan las gentes y que tanto gustan confundir por indiferencia, incapacidad o perversión. O sea, la realidad inmensa de los sueños. Y se dan a soñar desesperadamente. Este es el punto donde hay que admirar la maestría de Fry. Los cuatro prisioneros pasan sin sobresalto de la vida despierta a la de los sueños y continúan la terrible conversación iniciada con los cinco sentidos. Esta conversación trastrueca imágenes y formas convencionales. Entonces el mundo ha cambiado de sol y el pensamiento, al fin libre, ordena las cosas. Vienen las transformaciones. Ingleses, soldados, hombres de creencias religiosas, ¿de qué otra manera podrían hacer caminar el pensamiento fuera de ellos, sino tomando formas por largo tiempo acariciadas o

"FUNDAMENTOS RACIONALES...

a que hemos prolongado el brazo de palanca y mantenido la fuerza constante. De manera que, aquellos que pretenden realizar pasajes rápidos por medio del empleo de las grandes palancas del brazo, obligan al organismo a realizar el trabajo en las peores condiciones fisio-lógicas y mecánicas posibles.

Para la realización de movimientos de gran velocidad, el pianista debe ajustar su ejecución a los principios generales de la velocidad, a saper: realización del trabajo mediante el empleo de palancas de pequeña longitud (dedos, manos), disminución de la carga (eliminación del peso supérfluo del brazo) y reducción al mínimo de la amplitud de los movimientos.

El comentario que hacemos de algunos aspectos del problema de la ejecución, tiene por objeto llamar la atención de los alumnos, ha-cia un hecho de la mayor significación: "la técnica del piano es un renomeno complejo, cuyas características funcionales corresponden a cada tipo de pasaje". El error de las lla adas "escuelas" consiste, generalmente, en la sobreestimación que le confieren a un elemento determinado. Tal ha sucedido con el concepto del peso, de la relajación terminado. Tal ha sucedido con el concepto del peso, de la relajacion o de la rotación del antebrazo. El profesor que olvida la complejidad del fenómeno funcional, y pretende aplicar un elemento técnico con exclusión de los demás, corre el riesgo de limitar las posibilidades del ejecutante. La aplicación irreflexiva de la teoría del peso, afirma Ortmann, ha restringido seriamente el brillo y la velocidad. Asimismo ha sucedido con la rotación del antebrazo descrita por el profesor Matthay en su primera obra. "A pesar, dice, de lo mucho que he escrito acerca de la rotación del antebrazo, soy estúpida y persistentemente incomprendido. Yo no me he referido a movimientos rotatorios del antebrazo que ya se realizaban, ocasionalmente, hace cincuenta años atrás, en el trémolo, por ejemplo. Me he referido, sí, a estados de contraccion y relajación de los músculos del antebrazo; ajustes, acciones e inacciones, que se realizan, generalmente, en ausencia de todo mo-

La insistencia con que el profesor Matthay habla de la ausencia de movimientos, revela cuán profundamente ha investigado el proble-ma funcional que se refiere a la rotación del antebrazo. Más adelante ngrega: "el grave error que comete el discípulo, no es que ejecute en ausencia de toda rotación, sino por el contrario, que usa la rotación

Todo puede probarse, ha dicho alguien, incluso la verdad, y la ensenanza no hace excepción a esta idea. El error de los que enseñan un elemento aislado de la técnica, singularizándolo de entre el complejo funcional, reside en el hecho de que "se dan ejemplos convenientes". Por ejemplo, para demostrar que es posible la ejecución de un arpegio por medio del peso del brazo con exclusión de la acción digital, en primer término, lo que dilimos más arriba con respecto a oividan, en primer término, lo que dijimos más arriba con respecto a la eliminación del peso supérfluo por medio de la contracción muscu-lar del hombro. Por otra parte, tal arpegio ejecutado en esa forma par-ticular, tiene un sentido estrictamente específico en cuanto se refiere a la expresión musical, ya que todos los sonidos resultan de una perfecta igualdad sonora, y en tal caso, puede servir solamente como elemento de atmósfera o de función armónica. Muy diferente será el caso, cuando pretendemos individualizar cada sonido, y nos vemos obli-cuyas características funcionales son propias de cada pasaje particu-

Esta noción de las dificultades particulares nos lleva a la tesis fundamental de la especificación funcional a que tantas veces nos he-

En el resumen de su obra "The Physiological Mechanics of Piano Technique", dice el profesor Ortmann, aludiendo a los trabajos expementales acerca de la técnica del apiarco, realizados en el laboratorio de Peabody, "los trazados, demuestran, más allá de cualquiera duda, que la coordinación muscular cambia, con cada cambio de tiempo, de la coordinación muscular cambia, con cada cambio de tiempo, de la coordinación de la condida por constituinte en de la coordinación de la condida de la coordinación de la c intensidad y de altura de los sonidos. Por consiguiente, en orden a ejercitar los músculos que deben realizar los movimientos requeridos, es necesario practicar cada pasaje en el tiempo, en la intensidad y altura en que finalmente va a ser ejecutado. La imposibilidad práctica de cumplir con este postulado, no invalida la afirmación, toda vez que la alteración de cualquiera de estos tres factores (constantes) provoca

rechazadas en sus mentes? Y ya no es David King, Peter Able, Tim Meadows ni Joe Adams el que habla en la envoltura de cada uno de ellos, sino un alguien gozoso o atormentado que los habitó en otro tiempo como mensaje de fe. Ya no son, naturalmente, los cuatro soldados prisioneros, sino cuatro figuras biblicas y cada una en su historia o anécdota más sobresaliente: Caín y Abel, David y Absalón, Abraham e Isaac. Caín matará a su hermano y dará la respuesta terrible al Ángel; David entrará en cólera y Absalón se quedará temblando bajo la rama del árbol que le corta el ímpetu; y Abraham, resignado a sacrificar a Isaac, detendrá a tiempo su mano ante la orden ardiente. Así, como en las conversaciones o como en las discusiones de pocos momentos antes de dormirse. Y en todo, no el fanático, sino el hombre real, profundo, amparado o desamparado, feliz o infeliz, valiente o cobarde. El hombre en toda su grandeza y podredumbre. Nada más que el hombre de todos los tiempos. Y en vano se insistiría en buscar en estos personajes el gusano clasificado en una idea fija, en una desesperación fija, en un tarjetero de oficina de ne-gocios o bajo un estandarte político o religioso. Y hay que decirlo, porque ya unos y otros — así es la sabiduría del tiempo — tratan de atraer para sí o para su idea temporal, el mensaje que esta obra profundamente humana y de auténtica poesía levanta para todos como

Cuando el drama se corre — no hay telón que caiga, como en el teatro — la iglesia vuelve a su lucha; los lechos de los prisioneros vuelven a ser nidos de bichos; la paja esparcida vuelve a recordar el pesebre; los personajes vuelven a su sueño intrerumpido; la luz vulve a su afán. Y el espectador, el más difícil de despertar, vuelve a su muerte. O sea, a lo que él, confiadamente, llama su vida R. del V.

Nueva York, diciembre, 1951.

(Viene de la página 2)

le inutilided del un cambio en la re-

"No es menos importante — agrega más adelante el profesor Ortmann — que la adquisición de los movimientos pianísticos es princi-palmente un proceso psicológico".

mann — que la adquisición de los movimientos pianísticos es principalmente un proceso psicológico".

En nuestro artículo titulado "La constancia de los estímulos en la organización del hábito", publicado en "El Mercurio" del 30 de Julio de 1939, agregamos nosotros: "En la ejecución pianística, cada pasaje, desde el punto de vista de la actividad funcional, se expresa mediante un grupo o serie de movimientos coordinados. El pasaje musical es la expresión de intervalos músico-espaciales (distancias) entre dos sonidos de diferente altura, duración e intensidad. Su realización exige la ejecución de una serie de movimientos, efectuados por los dedos, la mano o el brazo, son la expresión funcional de las distancias tonales percibidas por el oído; y son a estos sonidos como la respuesta a sus estimulos, de un orden estrictamente específico. Esta estricta interdependencia entre la imagen psicológica del pasaje musical y su realización en movimientos coordinados o condiciones musculares, "constituye la noción de específicidad funcional". De lo dicho se desprende que para aprender un pasaje, es necesario conseguir su reiteración funcional a base de la constancia de los estímulos, y éste es un proceso en primer término, de orden psicológico".

La noción que guía fundamentalmente nuestro criterio pedagógico, es la de considerar que a nuestro espiritu y a nuestro sistema nervicso, debemos ofrecerle "material coherente", a base de las constantes psicomotrices que constituyen los intervalos – movimientos. Las constante de orden funcional a que nos hemos referido, son las que figuran en la cita de Ortmann, y que dicen relación con la intensidad, velocidad y altura de los sonidos. Por otra parte, siendo los movimientos la expresión de la interdependencia funcional que mantienen los sonidos entre si (estructura, ritmo, acentuación, etc.), cualesquiera aiteración que sufra la idea original duriante el estudio, priva al sistema nervicso de las constantes que crean el hábito reflejo.

Hay, sin embargo, una constante, la de la veloc

ejecutante acomete con valentía y decisión el pasaje en su tiempo ver-

Aprender, por consiguiente, la ejecución de un trozo musical, consiste en desarrollar cuanto antes una actitud de sintesis y especificidad runcional, a base de las constantes psicologías y motrices que lo

EL CASO DE... (De la página 9)

sutilezas que podrían discurrirse accessa de la "paradisiaca" Violeta. Quevedo (como tan proplamente la llamó el poeta Anguita), por sobre nuestra gratitud a los momentos no menos paradisiacos que le debemos, por sobre el deseo y satisfacción de haber cumplido, ipor fint, con nuestro constante propósito de haberle decicado alguna giosa después de la aparición de cada uno de sus ramilletes de aventuras, por sobre todo eso; el móvil qu nos conduce ahora al entregar estas lineas más vastas, ya imprescindibles después de la publicación de "Antenas del destino" (¡verdadero y último milagro de Voleta cada nuestra resistencia a escribir artículos!), es contatar, además que su caso contiene un "no sé qué" tan especial que lo hace imposible de pasar inadvertido. Numerosos escritores le han dedicado comenta los, en publicaciones de Chile y el extranjero. Todos ellos, gentes de humor y refinamiento —han recorrido la gama de las sonrisillas, de la complacencia, la picardia, o bien la de cierta objetividad... y agresividad. Pero no han podico dejar de ocuparse de ella; de substraerse al embrujo de su inconfundible personalidad, que cuenta con tantos y verdaderos devotos entre los más exigentes.

Esto, por lo menos, como fenémeno, es digno de tomarse con seriedad.

Valientemente penetrando como intrusos en el compo literario.

Valientemente, penetrando como intrusos en el campo literario, que no nos pertenece, y con la libertad que nos confiere esta situación, hemos escogido ese tono frente a Violeta Quevedo.
¿Pretenderemos que de tal intrusidad en campo extraño, nos defiende también... cierta inocencia?

i Cuándo se Pedro Salinas ante Góngora y el mundo moderno hará novela?

"Cuaderno de una muchacha muda" por Margarita Aguirre (Nascimento).— En cuidada edi-ción que ha ilustrado el dibu-jente Piera, entrega Margarita Aguirre su primer trabajo lite-rario. En este diario breve, la Joven escritora nos conduce a los ambientes de su adolescen-cia, a través de una prese de cia, a través de una prosa fina-mente elaborada, que por mo-

n entos encanta. Debemos considerar este lib ito como otro intento más o n enos feliz de prosa sin com-promiso. Aunque está escrito en parecida forma a la de un dia-ro intimo, no reúne las condicones literarias y formales de éste. La autora vaga libremenf) por los campos de su pensa-pliento, y va fijando espontá-neamente las imágenes en el orden en que se le aparecen. Por lo menos es esa la impresión que ros da. Una novela, un cuento y hasta un diario íntimo, pueden ser contados; pasar de una per-cona a otra a través del relato hablado. Este "cuaderno" no. Qué podría contarse de él? Se rata, en verdad de una bella incoherencia. Hay, sin embargo, personajes, en esas 32 páginas: personajes, en esas 32 páginas: a primera persona, el hermamio Juan, la señorita Ana y la Biruja. Personajes demás, como para contar con ellos una historia. Pero aquí el asunto es lo de menos. Contiene sí, material psicelógico. La muchacha musas averses cargin las representados de acordos estas esta la se expresa según las repre-iones que experimenta. Es una nina, y sin embargo se empe-cina en los recuerdos de infan-

Margarita Aguirre da a conocer en este primer libro un re-sultado visible: ella es escritora; posee un lenguaje y una cierta técnica, y ha dado pruepas de un gran amor al oficio literario, a pesar de su juvennterario, a pesar de su juven-tud. Constantemente su pensa-miento es penetrante, descubre matices insospechados que apli-ca con bastante éxito. ¿Qué le falta? Nos parece que, antes que todo, eso sin lo cual nadie po-ura ser nunca realmente un es-critor: el métode. En matercritor: el método. En nuestro país es abundante el caso de los

país es abundante el caso de los autores noveles "con grandes condiciones", pero que se quedan en ellas sin lograr desarrollarias jamás. No basta con saber escribir biem. Hablamos de lalta de método y con ello queremos significar que jes necesario defimirse dentro de los géneros aterarios, que por algo existen, vive dios!

En literatura no hay más prosa genérica que la novela, el cuento y el ensayo. Chile está lleno de buenos escritores que son masos novelistas, y de más de un novelista que sabe inventar, pero que escribe como un mulo. Y no hablemos de la mosqueada prosa poética, tan de moda hoy día entre los jóvenes, reveladora de una incapacidad manifiesta para afrontar tanto la poesía como la prosa argumentada.

Nos parece oportuno recordario de la poblez por que se que se que la collega de la poblez portuno recordario de la poblez portuno recordario de la poblez por prosa presentada.

Nos parece oportuno recordarlo al hablar brevemente del
"Cuaderno de una muchacha
muda" de Margarita Aguirre.
Ella es de aquellas muchachas
que "poseen condiciones" y que,
por añadidura tienen bastante
imaginación. Margarita está
muy por encima de una serie
de jóvenes como ella, que llevan
más de un premio literario ganado (hay varios premios muni-Nos parece oportuno recordarnado (hay varios premios muni-cipales en manos de esas niñas escritoras, y de otras menos ni-nas también). Con tales virtu-dés, es lógico que esperemos de ella una completa dedicación al

(Pasa a la página 11)

PIERRE

SEGHERS

Para mí, y creo que para todos los que tuvimos la suerte de ser alguna vez alumnos suyos, Pedro Salinas — o mejor dicho, don Pedro, como lo llamaban todos cariñosamente — era un fenómeno, casi diríamos un milagro y si alguien habla de él con propiedad a otras generaciones, en una sala de clases o en un sitio cualquiera, deberá señalar su muerte como un inmenso duelo para las letras españolas. Estas son, tal vez, frases comunes, pero no son sólo frases.

Lo conocí en la escuela española de Middlebury College, allá por 1943, en Estados Unidos, y lo seguí inmediatamente año tras año. Sus cursos siempre desbordaban y su popularidad era tan grande entre los españoles como entre los norteamericanos. Precisa pensar que se unía en él la sensibilidad de un poeta a una profunda cultura literania, a una maestría no común para el análisis y la exposición, a una gracia indescriptible en el decir y, finalmente, a sus recuerdos y anécdotas personales que valían como páginas de historia de la mejor ley En plena guerra, cuando la imaginación se iba fácilmente al hecho del día, don Pedro era capaz de acaparar totalmente nuestra atención lanzarnos tras las figuras de cualquier siglo que él nos señalara. Simplemente tenía magia. Yo siempre veré, por ejemplo, a Azorín en la Puerta del Sol, sordo a la vocería de los pregones, al ruido de los tranvías chirriantes y a los múltiples otros que ahí se producen, di-ciéndole a don Pedro: —"¿Oye Ud?" — mientras le señalaba el farol al cual se arrimaba. El gas se escapaba, sin prender, por su llave, produciendo así un débil silbido. Si no es verdad, no me importa. Y ahora que se comenta en Santiago la obra teatral "Nuestro pueblo", recuerdo especialmente una clase sobre este mismo escritor, en la que nos dijo más o menos:

"Coinciden todos los autores en que la España de finales del siglo 19 era aldeana y chabacana. Azorín trabajó por reformar esta sensibilidad. ¿Cuáles son sus ensayos magistrales? Aquéllos en los que él se acerca a las cosas, a los hombres, a los pueblos para observarlos y sentirlos. No es sólo un descriptor. Tiene facultad poética. Los del 98 buscan a España en lo anti-oficial, en los paisajes, en los lugares, en las personas humildes, lejos de la ciudad, en un labriego de la Mancha y en Garcilaso de la Vega. Azorín nació en un pueblo. La vida de los pueblos es la base de todo el azorinismo. Azorín es el poeta del tiempo. El tiempo es su gran tema (pueblo y tiempo). Ve a través de la escala del pueblo, o sea, los temas menores que ahí se agrandan. Nunca va a buscar un asunto en la galería de las cosas excepcionales. Es la hipertrofia de lo pequeño. Mira todo como un catalejo. Acota, circunscribe un círculo del espacio en un momento del tiempo. De lo grande va a lo pequeño. Es el arte de la concentración. El tema apenas importa. Lo que sí importa es la emoción que ahí se ha puesto. Es una prosa notarial en la que de pronto inyecta una gran emoción. En suma, técnica de la visión: el catalejo. Técnica del estilo: el detalle. "Más se dilata cuanto más se estrecha", dice Quevedo, y esto podría aplicarse al arte azoriniano. Por lo demás, su arte es el más difícil de todos, pues consiste en crear de la nada y pintar al hombre a quien no le pasa nada, pero que por lo mismo nunca pasa. el tiempo es la sensación trágica del que ve en el presente el pasado, y en el pasado el porvenir. El tiempo real y el tiempo imaginario".

in embargo, con ser éste un análisis maestro, no es exclusividad suya. Otros han coincidido en la observación. Pero, difícil será encontrar quien le venza en el estudio de obras, escuelas y personajes de la poesía. Cuando hablamos de milagro, pensamos principalmente en esta especialidad suya. Sus estudios sobre clásicos y románticos (¡Espronceda!) son perfectos, y el especial dedicado a Góngora será eterno, dentro de la eternidad de una cultura. Mientras se lea a Góngora se leerá a Salinas. Desde luego, es lhoy de vibrante actualidad, por cuanto destacó ahí impresiones relacionadas con su propio caso. A ratos Góngora es sólo un pretexto para protestar y hablarle a sus contemporáneos de sus problemas. Extracto y traduzco algunos párrafos.

"Frente a sus poemas — Idice — se alza una pregunta que to-davía tiene significación: la inteligibilidad de la poesía. Críticos y público a menudo se han preguntado: ¿tiene derecho el poeta a escribir una poesía que no es fácil y directamente inteligible a todos? ¿Puede él elevarse sobre el entendimiento común y convertir su propio trabajo en una especie de enigma espiritual, para la solución del cual es insuficiente el esfuerzo ordinario de leer? Si esta pregunta fué importante en el siglo 17, hoy lo es más. El problema es más crítico porque el público no quiere hacer el esfuerzo de entender desde que ha sido halagado y narcotizado por tanto producto pseudo-artístico. Indolencia y falta profunda de atención es la enfermedad más seria del espíritu moderno. Hay tantas cosas que exigen nuestra atención que uno concluye por no prestársela a ninguna. Como por otra parte el poeta es un ser de creciente complejidad espiritual, el conflicto se intensifica más y más. El poeta requiere más atención que nunca y el público le atiende menos que nunca. Góngora es uno de los poetas llamados oscuros, difíciles, incomprensibles. En el año 1612, cuando se conocen sus dos más largos y más importantes poemas, "Polifemo" "Soledades", todos los escritores se dividen en dos campos absolutamente irreconciliables. Se le acusa de ser ininteligible. Pero si estudiamos el asunto más de cerca, vemos que es un poeta perfectamente inteligible y aún claro, cuando es seguido por su camino y con el paso que él trazó para sus poesías. No hay poeta misterioso, si es un verdero poeta, que no nos dé junto con sus poesías una llave que descifra su misterio. Así no tiene sentido ni es honrado tratar de explicárnoslo por medios extraños a su propio modo de ser. Ustedes aceptarán que no tenga mucho respeto por la habilidad de quien trate de entender un trozo en alemán buscando las palabras en un diccionario italiano. Góngora necesitaba ser difícil y no podría haber creado de otra manera, pero lo difícil no era en él mera excentricidad o fantasía. Es-

el defenson de la poesía

Desde París, por Jean-Claude IBERT

Los ojos vivos, la fisonomía abierta, sonriente y malicioso, la barbilla enérgica, el apretón de mano decidido, siempre amistoso, Pierre Seghers parece, cuando se le ve por primera vez. como un abogado dispuesto a defender una causa que le parece justa. Su voz es clara, no vacila nunca y golpes cuando es peresgio. Esta es el home ca y golpea cuando es necesario. Este es el hom-bre que lucha para que la poesia quede, para que el honor de los poetas sobreviva a los aconteci-mientos y a la máquina implacable cuyo chirri-de cotidiano no deja cir a veces la voz y los can-tes. Poeta de combeta se entrares completamentos tos. Poeta de combate, se entrega completamen-te en sus poemas lo mismo que se entrega a la vida; su profunda sensibilidad y su riqueza de imágenes le permiten fijar la fisonomía de un mundo que le es personal, pero que nos toca de

La producción de Pierre Seghers es ya bastante importante. Su primer libro "Bonne Espérance", data de 1939, momento difícil para un joven poeta que intenta hacer frente al surrealismo para marcar su propio camino. Moyilizado el mismo año, funda en el ejército la revista "P. C. 39" ("Poetes Casqués 1939"), que se convertirá en "P. C. 40", después en "Poésie 41, 42, 48", revista que recogerá lo mejor de los mejores poevista que recogera lo mejor de los mejores poe-tas franceses y extranjeros y los valores más se-guros de la literatura contemporánea: Aragón, Arland, Camus, Cayrol. Dumaine, Eluard, Emma-nuel. La Tour du Pin. Sartre, para citar sólo algunos de sus numerosos autores. Esta revista, que aparece desde hace dos años, se ha trans-formado ahora en una colección de pequeños li-tros que cuente va más de cien obras. Añodamos formado ahora en una colección de pequeños libros que cuenta ya más de cien obras. Añadamos también que Pierre Seghers, cuya actividad como editor se afirma cada vez más brillantemente, continúa publicando una serie de "retratos" de poetas (Collection "Poétes d'Aujourd'hui") en la que figuran, al lado de Apollinaire, Rimbaud, Whitman, Lautréamont. Claudel; los nombres de Carco, Cendrars Lorca, Michaux y Supervielle, cuyo estudio crítico y elección de los textos está hecho por los jóvenes escritores más destacados. Basta esto para ver cuánto ama Seghers la poesía. Pero es al poeta al que hay que dirigirse pasia. Pero es al poeta al que hay que dirigirse pa-ra descubrir su verdadero carácter, que hace gala de una discreción y de un fervor poco corrien-

"Le Chien de Pique", su tercera obra, apareció en Suiza en 1943 y reúne en ella textos escritos durante la ocupación alemana. Poemas de circunstancias, desde luego, pero que van más allá, por su alcance, de los simples límites de una clasificación; rebelión, cólera, tristeza son sentimientos que se confunden en la voluntad de sobrevivir a la desesperación y al dolor:
"Un muerto a la izquierda, un muerto a la derefeha

Escogieron el camino más recto...

Busca el apaciguamiento en los sueños de su

juventud, que aclara una luz de alegría y de abandono, y los sueños abren en la realidad co-tidiana un camino en el que cada objeto de de-seo o cada parcela de vida se niegan a aceptar

seo o cada parcela de vida se niegan a aceptar un destino cruel.

Se nota el mismo tema de inspiración en el "Domaine Public". ¿No ve él acaso la muerte como medio de escapar de esa soledad que le atormenta y le persigue hasta en su necesidad perpetua de descubrir y de definir su verdadera fisonomía? Los vivos pasan, sólo los muertos quedan. Pero, ¿qué tumba ofrecerles para que sus días sean más bellos?

"Los que hen muerto por neda no volverán

días seán más bellos?

"Los que han muerto por nada, no volverán nunca, jamás a este imperio...".

Afirma Seghers en el "Futur Antérieur", porque deben dejar a sus sucesores incansables amasadores de vida, una historia que servirá de base y de modelo a su esperanza y a su generosidad. Pero no hay que confundir, sin embargo; si cada uno de nosotros vive bajo una amenaza de muerte, si "el recuerdo se borra porque no es jamás parecido", hay que contar con la ternura que nos marca y que nos une a ese universo de vacío y de ausencia, a la vez temido y deseado. Basta saber imaginarse esos "días innumerables que no fueron nunca y que son muer-

numerables que no fueron nunca y que son muertos" para terminar nuestra propia conquista.

No es fácil definir la poesía de Seghers. No
se puede ponerle una etiqueta o encerrarla en
una fórmula. Pero hay derecho a decir, sin traicionarla, que es una especie de mitología del al-ma de los hombres, acusando sus debilidades, su-friendo su firmeza y ofreciéndole un medio de realizarse en el centro mismo de la realidad que es concebida a su medida.

"En esta ciudad en la que mil ruedas Mil molinos baten mi vida Vivo en la encrucijada de las palabras Es para lograr mi fisonomía...". nos confía en "Domaine Public". Este es, sin du-

da, su gran secreto. El estilo de Pierre Seghers es vigoroso, su téc-El estilio de Pierre Segners es vigoroso, su tec-nica del verso, segura; maneja las palabras co-nociendo perfectamente su peso. Si emplea cier-tas imágenes atrevidas, bien características del surrealismo, no es nunca por casualidad, ni por simple juego verbal, sino para situar mejor un sentimiento o una idea cuya presencia e impor-tancia son esenciales para la unidad del poema. Ama la canción, y su poesía parece consistir, ba-jo un aspecto puramente formal, en una dulce atrmonía de sonidos injertada sobre un contraarmonía de sonidos injertada sobre un contra-punto de imágenes y de sentimientos. ¿Es el he-redero de Nerval, Hugo, Apollinaire? Poco nos importa; Pierre Seghers ha ganado la batalla del porvenir. Su valor y sus obras nos aseguran ya un pasado que muchos poetas contemporáneos pueden envidiar.

taba en relación con su ser poético. Sin ello no tendríamos su magnífica poesía. Y eso es lo que siempre justifica la dificultad o la oscuridad en un artista: su razón vital o necesidad de ser difícil para poder ser. Su excelencia y originalidad son inseparables de su dificultad; en el hecho son lo mismo.

'Soledades" es, sin embargo, un gran poema de la realidad externa. En ningún otro poema español tienen un papel tan esencial las cosas, los seres, los animales, la realidad material. Góngora fué un andaluz sensual para quien el mundo no era una representación de ideas o valores morales, sino de volúmenes, formas, apariencias seductoras. La realidad es el comienzo y fin de su poesía. ¿Cómo explicarnos entonces que ella haya aparecido oscura e ininteligible? Lo lógico sería que fuera perfectamente clara para todo el mundo. Pero ése no es el caso. El asunto que trata es, en verdad, la realidad, pero su poesía no es realista. Realidad no significa realismo hasta el siglo 19, cuando se proclama que el único camino para transcribirla es hacer una fiel copia humana de ella. El secreto de Góngora es que no la reproduce como aparece ante sus ojos en sus líneas y dimensiones normales, sino que la amplifica, la exalta, como pocos poetas lo han hecho. La pura y cruda realidad no es nunca suficientemente poética y debe ser transformada en otra. Veamos lo que hace Góngora.

El joven náufrago, protagonista del poema "Soledades", llega a la costa asido a una tabla. Dice:

> Del siempre en la montaña opuesto pino al enemigo Noto piadoso miembro roto -breve tabla- delfín no fué pequeño al inconsiderado peregrino.

Nótese aquí la palabra temática: tabla. Esta palabra no es poética en sí. Pero Góngora convierte la real y humilde tabla en una tabla poética, diciendo: una tabla de pino. Pino, el árbol de las montañas que resiste los más fuertes vientos, el viento Norte, una tabla que era un miembro roto del barco en el que él navegaba, una tabla piadosa porque ayudó al joven a salvarse, sirviéndolo como un delfín hasta llegar a tierra. El método es muy claro, Alrededor de la palabla tabla vemos elaborarse por asociación poética de ideas primero, las visiones del árbol en la montaña y del viento desolador. Después, la del barco destrozado y el sentimiento de piedad que inspira la juventud. Y finalmnte, el animal de mar, el delfín, que cruza graciosamente el océano. Qué ha hecho Góngora? Ha convertido un simple objeto de realidad material en un centro de ricas visiones, ha llegado a la super-realidad exagerada y exaltada. La fantasía opera sobre lo real, extrae de ella una serie de sugestiones y evocaciones que la rodean de riqueza y esplendor, que la elevan, en suma, a una realidad estética, poética, des-de la simple plataforma de la realidad material. Veamos otro ejemplo. Unos cabreros alojan al náufrago y al día siguiente continúa su viaje. Encuentra a un grupo de campesinos que van camino de una boda. Se les reúne y presencia la ceremonia, las danzas y los fuegos

Enumerando los regalos aportados a la boda, llega a las gallinas. Algunos las traían en la mano.

> "Cual dellos las pendientes sumas graves de negras baja, de crestadas aves, cuvo lascivo esposo vigilante doméstico es del sol nuncio canoro - de coral barbado - no de oro ciñe, sino de púrpura turbante"

Góngora está frente a un ave, la gallina, que jamás ha sido favorita de los poetas. La paloma, el cisne, el águila erán en la época clásica temas poéticos, pero jamás la gallina, simple y modesta ave de corral, emblema de todo lo que es prosaico y que vuela tan poco en la poesía como en el aire. ¿Qué hace con ella? Ni siguiera la nombra. La palabra gallina no aparece. Pero dice en cambio: crestadas aves, cuyo lascivo esposo vigilante, el gallo, es el heraldo y anunciador del sol naciente, el que canta sonoro, el que tiene una barba de coral y usa, para mayor esplendor, un turbante de púrpura.

Primero reemplaza la gallina por su esposo el gallo, el que tiene por lo menos algunos atributos poéticos, gracia, altivez, valor y es, finalmente, el rey del corral. Por esta simple sustitución dignifica a la gallina, tanto como muchas simples mujeres lo son por el brillo y fama de sus maridos. Presenta, además, al gallo en su momento más seductor, desde un punto de vista plástico, cuando se contonea al alba y llena los aires con su canto. Después insiste en el color de su cresta y de su barba, que compara con un turbante. ¡Qué lejos estamos ahora de la palabra gallina! ¡Cuánto nos ha presentado: el alba, el nacer del sol en todo el esplendor de un nuevo día, que es uno de los más bellos momentos de la anturaleza! ¡El canto del gallo, que despierta tantas evocaciones en nosotros como la voz genuina de la tierra cuando estamos ahí y nuestros sentidos perciben la luz del día y oímos, medio dormidos, su regocijada trompeta, que nos trae la idea de un heraldo de promesas, de anuncios, de felices acontecimientos! Finalmente, la palabra turbante aplicada a la cresta, agrega una nota exótica, oriental, con su poder de evocación plástica. ¿No es éste un trabajo de magia, de verdadera operación de alquimia, que transmuta los más bajos materiales en preciosos metales de poesía?

¡Ahora podemos entender por qué tanta gente que pide que las cosas sean llamadas por su nombre, no es capaz de ver nada en esta poesía!

El Hombre en el mundo sin salida

El poeta inglés Christopher Fry, la última revelación del teatro con intervención de la poesía, ha estremecido otra vez al público de Nueva York con su pieza más reciente, "Un sueño de prisioneros" Para referirnos a esta obra de Fry, no insisteremos en las virtudes poéticas de la tragedia griega, ni en lo que se ha dado en llamar "teatro poético", porque ha sido escrita en verso, y aún en verso de calidad poco envidiable, y con sonsonete y todo. Ni siquiera prantearemos el problema siempre nuevo de lo poético, de la poesía. El tiempo, o sea la experiencia, nos invita a sentirnos en turbación con respecto a tearías y a creer solamente en la teoría demasiado particular del poeta, cuya poesía no convencional surge en real beligerancia consigo mismo y con su época. El resto lo hace o lo deshace esa ventolera imperceptible que todo creador conoce con el nombre de tiempo, o de ordenador, con lo cual se designa a la vez al dios terrible que siempre dicta la última palabra.

"Un sueño de prisioneros" es y no es a la vez todo lo que el es-critor, en cotidiana relación con el público, ha creído o no creído ver en ella. Para unos, es el espíritu religioso profundo—religioso, no político expresado por cuatro individuos arrollados por el torbellino de la guerra; la idea, en el trance, en el sufrimiento, en lo increíble, de que una esperanza llamada mítica por muchos, no puede abandonar de-finitivamente a quienes tienen el deber de no abandonar, pero cuyas artes consideradas perfectas suelen turbarse y turbar dmasiado a causa de la profundidad y extensión que han abarcado cultivándola sus protegidos. Una fe, digamos, que arrastra al hombre indiferentemente al biel o ai mal, como si la mano celeste no les hubiese señalado jamás el color y el sabor de cada elección, o, si no se trata ciertamente de elegir, que no hiciese el menor ademán para detenerlos cuando van a sucumbir a la tentación del mal — por ejemplo, en el caso de las guerras — para glorificar el bien. Y para otros, este drama es el soliloquio final del hombre con lo amenazado, con la ebullición de sí mismo y fuera del alcance de un dominador celste, porque ya no se trata del drama del hombre con el hombre, separados ahora de algu-

na manera terrible por las nuevas y complejas experiencias de la vida. Es decir, en todos los casos, por la experiencia de la realidad abandonada. Me inclino un poco hacia estos últimos.

"La forma de la obra es algo así como un tema con variaciones" dice Christopher Fry, a propósito de "Un sueño de prisioneros". "E 'tema" presenta a cuatro prisioneros, su actitud ante las circunstancias de la guerra y su aprisionamiento, y sus superficiales relaciones entre unos y otros. Las "variaciones" son sus sueños". La obra se desarrolla en el interior de una iglesia, transformada temporalmente en campo de prisioneros. En una iglesia fué presentada por primera vez este mismo año en Inglaterra, y en una iglesia, la St. James Church, se acaba de presentar en Nueva York. El "clima" es, desde luego, extraño en esta clase de experimentos, y en algunos medios religiosos hubiera encontrado serias resistencias. El galardón, por esta vez, pertenece a una iglesia episcopal.

Hay que imaginar, desde luego, el clima en que, a diferencia del escenario clásico en el teatro, se desarrolla esta pieza en un acto, este tema "con variaciones" que asombra al espectador durante dos horas tocando duro en profundidad, despertando al sonámbulo para sumirlo en un sueño mayor, en ese sueño real que es la vida en todas sus circunstancias. En el teatro llamado realista, la vida se detiene de pronto y algunos personajes empiezan a vivir lo que algunos creen que es el lado real de la existencia. En "Un sueño de prisioneros" es justamente eso. Y lo es porque los cuatro personajes entran, por fin, en la existencia. Aquí la vida no se detiene para ordenar de pronto una senie de hechos conocidos y repetidos. Al contrario, en cuanto la esMARTA VERGARA



PEDRO SALINAS

traño caso de un crítico-poeta? De la claridad y método precisos, unidos a la más pura sensibilidad. Si pensamos que Menéndez Pelayo, con todo su saber, no fué capaz de ver en la poesía de Góngora, tendremos que convenir en el valor que le asignamos a Salinas dentro de la literatura, por esta conjunción milagrosa de condiciones que pocas veces se dan juntas.

La lucha contra el medio se diría, por otra parte, que le había agudizado esa actitud brillantemente combativa que era la suya. Porque ese acucioso explicar de cómo debía leerse la poesía, envolvía la tristeza de vivir en un mundo en el que el héroe era el futbolista. Admiraba muchos aspectos de los Estados Unidos, pero eludía con pudor feroz cualquiera alusión a su condición de poeta. Sublimaba su disgusto con exitoso humorismo. Gracias a éste se trocaba lo que habría sido la molestia del auditor indiferente, ante las razones trágicamente válidas de desconsuelo, o ante el fondo rezongón de auténtico español del poeta, en momentos de delicia social. Sus alumnos le perseguían fuera de clase para oírle protestar contra las molestias del diario vivir. Recuerdo que un día se lamentaba de la comida norteat americana, y decía:

-En este país, la cocina está unida al norte con el laboratorio. al sur con el beauty-parlor, al este con el dry-cleaner y al oeste. con la nada.

Algunos lloraron de la risa. Pero una chica arguyó: -La comida americana es muy saludable, porque nuestras die-¿Cómo se dice en español esta palabra?

Don Pedro, alvidando su condición de desterrado, le contestó vi--Señorita, esa palabra no existe en español, y esas señoras no

pisarán jamás España. —¡Cómo! ¿Uds. no tienen dictitians? Pero — insistió — ¿cómo hacen entonces para comer?

Don Pedro dió un gruñido, y gesticulando tremendamente, cortó conversación diciendo, más o menos:

-¡Señorita: nosotros los españoles, comemos solamente cuando v como queremos. Guárdense Uds. sus dietitians, que nunca las hemos cesitado ni las necesitaremos!

En lo grande y en lo pequeño el mundo iba así, contra su gusto. Pero no carecía totalmente de esperanzas. Jamás se van ellas del todo del corazón del hombre. Recordaba esa frase de Proust: "Los últimos cuartetos de Beethoven crearon el público que no había existido nunca antes para los cuartetos de Beethoven". En verdad, creo que ese público, profundamente suyo, existía para él por distintos sitios, y allá, a través de los territorios que recorría. Había sido y era gran viajero. Lo solicitaban de todas partes y él acudía animoso, porque como dijo de él su amigo inseparable, el poeta Jorge Guillén, mundo era para Salinas un gran juguete constante". Entendía, sin embargo, sus dramas y tenía mayor receptividad que la aparente en materias sociales, pero su temperamento era de espectador. Sin embargo, su decencia espiritual le dictó el destierro voluntario de su patria. Y en tal sentido, no defraudó a sus alumnos en el afán suvo por exaltar ese tipo legendario que va en España a través de Jorge Manrique, de Garcilaso y de Cervantes: un auténtico caballero español.

De nuestro Redactor en Nueva York ROSAMEL DEL VALLE

cena, que es una escena auténtica en este caso, comienza a mostrarse a los ojos del espectador habituado a otras cosas, la vida no se pone en marcha, sino que continúa desenrollando su vasta cadena de sucesos. Ha entrado en escena desde la existencia cotidiana, desde la calle, desde el hombre mismo, y continúa moviendo sus símbolos, no los símbolos herméticos que nadie quiere ver nunca, o que cree ver, sino los que representan en cada individuo la realidad de la existencia. En vano se quiere seguir confundiendo las cosas, la realidad es más fuerte que todo y que todos y dice su palabra ni más ni menos que como debiera decirla en cada uno de los seres humanos si no sofisticáramos demasiado, si no esquiváramos el valor, la permanencia o la temporalidad de las cosas. Y en vano repetimos la excusa de lo "obscuro", "irreal", "metafísico", etc., porque lo que sucede aquí, aunque tratemos de seguir confundiendo, no es sino la vida.
¿Qué dicen las voces de los prisioneros en todo el mundo a nues-

tra corta manera de oír y de sentir? Ya se sabe, la tristeza de haber perdido el hogar, la familia, en general todas las convenciones que a cada paso tratamos de glorificar a expensas de ellas mismas, esto es, como cosas de la vida y no como verdades fundamentales. Al menos, en esta situación. Mas, no aquí. Los cuatro prisioneros saben lo que es la vida ciertamente y no ignoran lo que ha sido hasta la hora en que el enemigo dispuso otra cosa. Lo fundamental, lo real hasta entonces, ha adquirido otro sentido. No es la tristeza del vencido, del reducido, del encadenado sollozando por los bienes que ha perdido, lo que en este caso se levanta ante ellos. Muchas veces pensaron en ese lado terrible de la existencia, sin duda. Pero esta vez se encontraron de pronto frente a frente a esa circunstancia en otro tiempo lírica. Por ahora, la ilusión humana no es más que un eco. La realidad se ha desvestido por completo y es llegada la hora de despertar en plena experiencia real. El hombre, el pobre ser vanidoso, hace cátedra hablando de conceptos. Pero llega la oportunidad decisiva y se ve que esta ilusión se derrumba. No es aquel ser fuerte que se soñó a sí mismo. Lo que resta de él es un lírico. Un ente que sol·loza por lo que ha perdido, en la medida en que se lo figuró eterno.

En "Un sueño de prisioneros", el hombbre no es este ente superficial. Los personajes van con un espejo al frente. Se ven hasta lo hondo y pueden comprender, al fin, lo que son. Hubo mucho tiempo antes para glorificar el calor humano, mucho también para dialogar con sus semejantes, con su clan, con su tierra, con sus ideas. En la prisión de guerra, distinta a las otras, es otro el sol y otra la noche. Aquí hay que dialogar, monologar más bien, en dirección a lo que se es, no a lo que se era, y fijos los pensamientos en el pozo misterioso de sí mismo, en lo que se ha venido a ser. O, en otras palabras, en lo que siempre fué, pero en lo que nunca se decidió a pensar como en relación con un hecho cierto. Así, los cuatro prisioneros de Fry no son los abandonados por eso que es ya el recuerdo y al que el hombre común cree seguir ligado porque no sabe, no digamos hallar, sino creer en los medios de expresión fuera de su conocimiento, sino que "siguen" de largo el viaje terrestre, ahora en otra especie de realidad, tal vez la más cercana a la disolución lenta, imposible ya de identificar con el sacrificio o la muerte.

(Pasa a la página 11)

Por flores, no se ha quedado "Pro Arte" durante 1951. Le han sido lanzadas desde los más opuestos balcones. Esto nos

han sido lanzadas desde los más opuestos balcones. Esto nos parece muy edificante. Si no, remitámonos a la frase aquella del viejo Bebel, y volviéndola al revés, digamos: "¡Algo habremos realizado cuando así se murmura de nosotros!

Las hemos recibido desde la Revista "Zig-Zag", por intermedio de sus redactores Alone y Benjamín Subercaseaux, y desde el diario "Democracia" (el chileno, por supuesto). Ni qué decir, que se trató de referencias políticas, y como tales, ajenas a nuestra labor. Los de "Zig-Zag" aprovecharon más de una oportunidad para citarnos como "comunistas disimulados" o "pro comunistas". En "Democracia", diario del Partido Comunista (o por lo menos órgano cooperador de dicha institución política), se nos trató de periódico para un "público de élite pequeño burgués", "snobista y europeizante", "oficialista y pro norteamericano". ¿Qué tal? Procomunismo y anticomunismo paralelamente. Dos distinguidos cruzados anticomunistas, como los señores Alone y Subercaseaux, colocándonos públicamente en el "Index" por considerarnos embos. cados en el bosque prosoviético, mientras los redactores ¿comunistas? de "Democracia", nos decadenteaban, europeizaban, imperializaban, etc., a su gusto.

munistas? de "Democracia", nos decadenteaban, europeizaban, imperializaban, etc., a su gusto.

Seríamos unos buenos pedantes si pretendiéramos que este fuego cruzado de los pro y los anti nos sitúa en una tierra de nadie ideal, y que su manifestación contradictoria pudiera erigirnos en depositarios de una verdad ideológica. De ninguna manera, No somos ni pro ni contra en un sentido partidista, pues la función de este semanario es completamente otra. Simplemente somos PRO ARTE, como lo hemos probado desde que empezamos a andar. A andar, decimos; lo que significa que no hemos necesitado muletas, como estos cruzados anti o aquéllos sui géneris pro, cojos ambos de gran cojera espiritual e ideológica.

Los redactores del así llamado "Nuevo Zig-Zag", que ta-les referencias han hecho sobre nuestro periódico, no han comprendido nuestra amplitud para juzgar e informar sobre el hecho artístico o literario, proyectado, como es natural, desde diversos campos. Tampoco ha sido comprendido por al-gunos redactores de "Democracia", diario que no cuenta con puenos defensores de sus nostulados. Por muy buen hambro buenos defensores de sus postulados. Por muy buen hombre que sea, un escritor mediocre no podrá jamás defender con-

secuentemente a quienes quiere representar. Esa es la desgracia de algunos comentaristas de dicha publicación. No basta con motejar a los artistas del mundo capitalista de producto-res del arte decadente, de formalistas contrarrevolucionarios. Esa es una estúpida e infantil clasificación a fardo cerrado, que no tiene la menor base científica ni sociológica, Tampo-co se puede, a la inversa, clasificar como "arte progresivo", un pintor revolucionario y no formalista, a pesar de los ataques de algunos ortodoxos. Es seguro que el cubismo y sus derivaciones, que hasta ahora no alcanzaron a ser observados por los pintores de la Rusia Soviética, mercecrán la mayor atención de las futuras generaciones de artistas soviéticos. Y si — como es presumible — fuera esta misma Rusia el país de donde viniera el vuelco definitivo de las concepciones ar-

PRO CARTE CONTESTA A PROS Y CONTRAS

a aquél que con fines de estricta propaganda, se realiza en los países en donde se operó el cambio del régimen capitalista. A lo que sabemos, existe mientras tanto en la Union Soviética y en la China de Mao Tse Tung, una dedicación completa del arte a los fines de la propaganda, particularmente a las necesidades de la defensa nacional. Este sometimiento es consciente y por la tanto sinegro. (Onlero desir circ particular en consciente y por la tanto sinegro.) consciente y por lo tanto sincero. ¿Quiere decir, sin embar-go, que tal debe ser el camino de los artistas de los países de go, que tal debe ser el camino de los artistas de los países de vida burguesa? Líbrenos Dios de semejante aberración. En las artes plásticas, por ejemplo, los artistas soviéticos actuales están atrasados cincuenta y más años, técnica y coñceptualmente. En más de treinta años de régimen, no ha habido para los rusos descanso: revolución, contrarrevolución interna y externa, guerra armada y guerra económica en su contra. El arte figurativo debió fatalmente transformarse en arteafíche, en arte-clisé.

Nuestros críticos de "Democracia" clasifican todo el arte burgués como "formalista", Cuestión de términos; en ese sentido, la guerra de las palabras no terminará nunca. El arte, además de contener la expresión individual del artista, "se realiza materialmente"; es decir, en la misma forma que el espíritu alienta sólo en cuerpos vivos, la expresión personal del artista es posible a través de una técnica correspondiente. Picasso es un ejemplo excepcional en este sentido. Picasso es

lógica.

En Rusia actual se considera "arte decadente" cualquiera manifestación separada de las estrictas finalidades de la defensa del país. Es decir, decadente para el pueblo ruso. Y hacen un vulgar arte académico (no realista, como se acostumbra decir), particularmente en la plástica. La música, que es un arte destinado principalmente a recrear y con el cual es más difícil realizar propaganda, no ha sufrido en general las mísmas limitaciones que las artes figurativas. Lo prueba la producción de Prokofieff y Schostakovich, principalmente, que figura entre la mejor creación de la música contemporánea de consumo burgués.

consumo burgués.

A la inversa, si como piden algunos "avanzados", realizáramos en nuestros países el arte plástico que se practica en la Unión Soviética, estaríamos formulándonos una concepción ultrarreaccionaria, practicaríamos fórmulas caducas y daríamos un salto hacia atrás de muchos años.

Los rusos soviéticos reconocen y avaltar el arte de artes de concepcion con concepcio

Los rusos soviéticos reconocen y exaltan el arte de mu-chos artistas del tiempo del zarismo: Rimsky-Korsakoff, Tchaikowsky, Dostolewsky, etc. En cambio, comunistas actua-

les que viven en los países capitalistas, reniegan del arte de Picasso, de Matisse, Rouault, de Brancusi, de Stravinsky o de Schoenberg, porque los "cuipan" de haber nacido en medio de la decadencia burguesa y de ser, por lo tanto (según ellos), artistas-espejo del sistema capitalista. Esto nos parece una brutalidad. Se les ha ocurrido alguna vez a los rusos soviéticos poner en duda el valor de León Tolstoy, por ejemplo, por el hecho de haber practicado aquella especie de cristianismo. No son acaso los rusos soviéticos, admiradores y divulgadores de Lermontov, de Chejov, de Gogol, de Puschkin, a quienes, para hacerles más comprensibles a las masas, se les destaca en sus lineamientos humanísticos?

Echar dentro de un saco sin fondo toda la literatura y el arte contemporáneos de los países de sistema capitalista, como desean hacerlo algunos criterios que se llaman a si mismos realistas, es desconocer la fuerza de rebelión que existe en una buena parte de este arte y de esta literatura; es decir, su pujante oposición y critica al sistema imperante, su valiosa contribución a la destrucción de fórmulas caducas.

Esto, en cuanto a lo dicho por nuestros impugnadores de "Democracia". No le daremos la misma importancia a las malévolas insinuaciones de Subercaseaux y de Alone; malévolas porque al clasificarnos en forma tan ligera como revista "procomunista", sabían de hecho que insinuaban persecución, perjuicio económico; es decir, todo aquello que se deja caer, nacional e internacionalmente sobre la gente libre, sea comunista o no. Podemos decirles, que en parte lograron su objetivo, pues no faltó quien atribuyera nuestra actitud independiente a conexiones políticas. Y así, mientras de una parte anti se nos acusaba de pro, de la parte pro se nos lanzaba el epíteto de anti. Desde ambos bandos se nos ha hecho evidente perjuicio, tanto, que no faltaron avisadores del semanario que se retiraron... por las dudas.

Podríamos extendernos en numerosas consideraciones acerca de estos tópicos. Preferimos, por ahora, no cansar a Podríamos extendernos en numerosas consideraciones Podriamos extendernos en numerosas consideraciones acerca de estos tópicos. Preferimos, por ahora, no cansar a nuestros lectores. "Pro Arte" ha fijado su posición en muchas oportunidades acerca del arte contemporáneo y en general expuso la línea de sus ideas.

En arte, la defensa del hombre prima en nuestros propósitos. Esa defensa no se puede realizar consecuentemente apoyándose en infantiles sectarismos de derecha ni de izquierda.

1951, primer año en de Shaw: causas

la supervivencia

Desde Londres, por A. C. WARD

Los años inmediatos a la muerte de un autor famoso son muchas veces fatales para su reputación Con los que genuinamente son grandes escritores, esa momentá-nea pérdida del favor popular se ve siempre seguida, tras intervalos de distinta duración, por un reco-bro de la celebridad, que determi-na definitivamente el puesto que al muerto le corresponde en la historia literaria. Ahora bien, ningún crítico sensato se muestra dispuesto a especular en cuanto a lo que to a espectiar en cuanto a lo que constituye verdadera grandeza ni en cuanto a si, en un caso particular, se producirá o no el recobro de la fama.

Bernard Shaw falleció en noviembre de 1950, tras una carrera literaria que se prolongó durante setenta años. Por espacio de 50 años, fué Shaw, en su generación, con contra contr el escritor cuyas obras se publica-ron más, extendiéndose su reputación por todo el mundo. Sin duda alguna, fué un autor muy famoso, pero no es tan seguro que fue-ra un autor popular, si es que la popularidad implica el ilimitado elogio de la mayoría. Contó Bernard Shaw con la admiración de muchos, pero fué también muy de-testado por otros muchos, siendo muy pocos los que realmente lo comprendieron. En los últimos veinticinco años de la vida del controvertido dramaturgo, la ma-yor parte de los que hablaron o escribleron acerca de él se dedicaron a formular conjeturas sobré si sus obras sobrevivirían al limitado periodo de interés que va anejo a los problemas políticos y sociales de actualidad.

Antes de fallecer Shaw, esa interrogante se hallaba muy próxima a encontrar adecuada respuesta.

Sus primeras obras teatrales, escritas a principios de

Sus primeras obras teatrales, escritas a principios de la última década del pasado siglo, fueron consideradas como meras obras de propaganda. Widowers' Houses era una obra acerca de la calamidad social representada por las viviendas de las barriadas pobres, en las que habitaban gentes azotadas por la miseria, mientras los propietarios de tales casuchas prosperaban con los alquileres arrancados a aquellos desheredados de la fortuna. Mrs. Warren's Profession era una obra sobre la calamidad social implicada por la prostitución, cuya causa radical se asignaba también a la opresión social y la pobreza. Y lo mismo bién a la opresión social y la pohreza. Y lo mismo ocurrió con la mayoría de los demás dramas y codel mismo autor Todas esas produc versaron sobre temas relacionados con el bienestar o el malestar de la gente; eran obras en que el interés parecía concentrarse en las polémicas del diálogo. Los críticos que se aventuraron a profetizar que las piezas dramáticas de Shaw serían olvidadas muy

pronto, adoptaron el criterio de que las polémicas acerca de problemas políticos y sociales dejarían muy pronto de suscitar interés, porque una nueva generación tiene siempre sus problemas propios y se despreocupa, en absoluto, por los que inquietaron a sus padres. Las barriadas pobres y la prostitución desaparecian a medida que fueran mejorando las condiciones sociales y, en consecuencia, Widowers' Houses, Mrs. Warren's Profession y el resto de las producciones, pronto pasarian a ser meras reliquias — quizás aburridas — de los "malos tiempos pa-

Quienes formularon tales profecias estaban equi-

Cuando las obras citadas fueron repuestas en Lon-dres hace unos años — mas de medio siglo despues de haber sido escritas — el público — jóvenes y viejos — vió con deleite que aquello no eran unas reliquias marchitas, sino algo rebosante de vida; y

que los personajes, lejos de ser marionetas que reci-taban doctrinas de reforma social pasadas de moda, eran verdaderos seres humanos, interesantes en sus respectivas individualidades.

Después del fallecimiento de Shaw, sus obras han rigurado entre las que han llevado más público a los teatros de Londres. Para la reposición de César y Cleopatra, no había manera de encontrar una entrada. Hombre y Superhombre se puso en escena durante varios meses, con extraordinario éxito; una vez a la semana, la obra se representaba completa (por lo general, se omite el tercer acto, que es muy largo) durando la sesión de cinco a seis horas. Además en un teatro se interpretaron las disciocho go) durando la sesión de cinco a seis noras. Ade-más, en un teatro se interpretaron las dieciocho obras en un acto escritas por Shaw. Gracias a ello, pudo apreciar el público que Village Wooing, cuando los artistas actúan con acierto y gusto, es una pe-queña obra maestra de gran sentido humano; y, lo que aún es más, esa temporada de obras en un acto confirmó las impresiones anteriores acerca de la exque aún es más, esa temporada de obras en un acto confirmó las impresiones anteriores acerca de la excelencia de The Shewing-up of Blanco Posnet y, en un orden muy distinto, de The Dark Lady of the sonnets, en que se representa en escena a Shakespeare y a la reina Isabel (1). Igualmente fué repuesta Captain Brassbound's Conversion, así como, fuera de Londres, Pygmalion. Por otra parte, han sido muchas las compañías de amateurs que han representado compedias de Shaw

En consecuencia, en 1951, Shaw ha seguido siendo el dramaturgo más sobresaliente del teatro británico moderno, probablemente con mayor éxito que en sus años de vida. La conclusión que puede derivarse de esto es que Shaw, que en tantos sentidos constituyó una excepción de las reglas generales, será también excepcional en no sufrir un inmediato eclipse póstumo, Claro que es aún demastado pronto para sentar afirmaciones en cuanto a esto.

tado comedias de Shaw.

Por el momento, ha de bastarnos con examinar las cualidades que han dado a las obras de Bernard Shaw una vida literaria continua más larga que la normal; no olvidemos, al hablar de ello, que no mucho después de la muerte de Shakespeare cayeron sus obras en tan bajo aprecio que, a fin de adaptarlas al gusto de la generación siguiente, se recabaron los

en gusto de la generación siguiente, se recubatón des servicios de algunos dramaturgos de poca monta.

En una evaluación definitiva de la labor desarrollada por un hombre de letras, se observa que la clave de la perdurabilidad no estriba en lo que el estribación de la perdurabilidad no estriba en lo que el estribación de la perdurabilidad no estribació critor dice — por importante que sea — sino en có-mo lo dice. Miles de escritores han tenido profundas convicciones en cuanto a temas de gran importancia para la humanidad, pero de los muchos libros escritos por ellos, pecos son los que han sobrevivido. Las manifestaciones importantes, expuestas torpemente, no dejan en la mente una huella honda o duradera, mientras que la destreza y la belleza con que se dice una cosa — esto es, el estilo — quedan en la memoria. Una de las dotes más valiosas de Shaw fue su nada común pericla como manipulador de palasu nada común pericla como manipulador de pala-bras. Fué esto, en parte, un don heredado, porque el escritor era irlandés y los irlandeses tienen un gran dominio de las palabras; era, además, proce-dente de Dublín, donde han tendido a persistir los modos y maneras del siglo XVIII. Aunque los irlan-deses han diferido mucho de los ingleses en Dublín deses han diferido mucho de los ingleses, en Dublín subsiste la influencia de la señorial arquitectura inglesa del siglo XVIII y de la dignidad que, en aque-lla centuria, acanzó el lenguaje. En consecuencia, Shaw se educó en un ambiente en que el sentido innato de la expresión poética se hallaba regido por un importado sentido de la forma. Además, tenía una extraordinaria sensibilidad acústica, que le permitía captar y distinguir hasta las menores variantes en la pronunciación, la dicción y el tono. Como escritor de la lengua inglesa, Shaw estuvo más cerca del estilo de Jonathan Swift, Daniel Defoe y John Bunyan, de los siglos XVII y XVIII, que de la me-

A NUESTROS LECTORES

"Pro Arte" no aparecerá durante el mes de febrero, por vacaciones. Su publicación semanal se reanudará en marzo próximo. Avisamos a nuestros suscriptores que el año-suscripción se cuenta por número de diciones y no por tiempo. Cualquier re-clamo en este sentido, diríjase a nuestra casilla 1012.

nos elegante y lúcida forma de escribir del siglo XX. Sin embargo, aprendió a manejar la expresión moderna con magistral efectividad, y nunca dió a los actores palabras que no pudieran ser dichas con una naturalidad completa. Por eso, hasta los que están en violenta discrepancia con las opiniones expuestas por Shaw, pueden deletarse con su estilo, en que se combinan una claridad absoluta con un ex-quisito sentido de la cadencia musical.

En cuanto al ingenio de Bernard Shaw, no es tan rismo que sigue arrancando hoy las carcajadas del público. Así como el ingenio procede sólo de la mente, el humorismo sale de la mente y del corazón, y no sólo está relacionado con las actividades intelectuales, sino con las flaquezas y los rasgos absurdos de los seres humorismos. El humorismos de los seres humorismos el humorismos de los seres humorismos el humor les, sino con las liaquezas y los rasgos absurdos de los seres humanos. El brillante primer acto de El di-lema del Doctor, por ejemplo, es tan rico en ingenio como en humorismo, pues no sólo abunda en frases agudas, sino que constituye una notable exposición de la naturaleza humana, representada por el contraste entre las características de los diversos médicos

Uno de les rasgos más curiosos de los trabajos crí-ticos acerca de Shaw, escritos durante su vida, fué la incapacidad que revelaron para percibir el fondo esencialmente humano de este dramaturgo. Una y otra vez se dijo que los personajes de sus obras no eran más que marionetas movidas según la forma en que el autor manejaba los hilos. Pero las marionetas no tienen vida una vez que muere quien las maneja y los personajes de Shaw, por el contrario, siguen teniendo plétora de vitalidad, y quienes los interpretan se hallan convencidos de que el autor les creó unos tipos humanos que se pueden encarnar con convicción y hasta con afecto.

"El CAmericano" cuentos de

> Luciano Cruz con ilustraciones de

Pedidos a: VILLAVICENCIO 395, 3.er piso

Ahumada 312, Ofic. 826 Teléfono 88118 Dirección Postal: Casilla 1012.

PRO ARTE

Dirección Telegráfica: "PROARTE" Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en

Papel fino, \$ 500 Suscripción anual para Europa y los EE. UU.: US\$ 5.50 Director:

ENRIQUE BELLO

Administrador: JAN BARTELSMAN

Suscripción anual a "PRO ARTE"

\$ 500.— en papel fino \$ 400 .- , papel corriente



Cuando Carlomagno, emperador de los franceses, venció en Engter a los antiguos sajones, la victoria no fué tan completa como pudiera creerse viendo al ejército derrotado huír hacia Ellerbruch. Los vencidos, acaudillados por su héroe le-gendario, el príncipe Widukind, atravesaron los campos llevando tras sí una revuelta caravana compuesta de mujeres y de niños. Toda la Edad Media alemana, con sus profundos bosques de robles, se abría oscura como una boca de lobo para proteger a los fugitivos. Pero llegando a las arenas de Bellmanns-Kamp, uno de los que huían, falta de fuerzas para continuar la desastrosa marcha, y no queriendo caer en manos del enemigo, pidió ser enterrado en vida en la tierra sajona. Era una anciana. El sacrificio fué cumplido en una colina arenosa, mientras uno de los enterradores murmuraba piadosamente: —"Arriba y abajo el mundo es duro contigo y ahora no puedes seguir el paso de nuestra caravana". Heine, que recuerda esta historia en su **Espíritus Elementales**, dice que la anciana vive todavía: "En Westfalia no está muerto todo lo que está enterrado". Y Westfalia, como todos sabemos, no es más que un pedazo de Prusia; más aún, un pedazo del corazón de Prusia.

La anciana enterrada tuvo la sabiduría de la que es incapaz un tropel guerrero que huye derrotado, atento solamente a salvar el pellejo y las armas. Ella quiso conservar algo más: el espíritu de la venganza. Y desde entonces, a lo largo de doce siglos, la vieja de Bellmanns-Kamp ha reunido fuerzas para escapar más de una vez de su tumba y mirar con ojos encendidos de cólera al resto de Europa y, antes que nada, a aquellos franceses capitaneados por Carlomagno, que la hicieron correr a través de la noche. Nuestro siglo XX ha visto dos veces el rostro diabólico de la vieja germánica: en 1914 y en 1940, y en todos los rincones de Europa se advierten todavía los estragos de su cólera doce veces centenaria. Una tarde, en Londres, ya ahogada la ciudad en el mar impalpable de la niebla, he contenido los sollozos preguntándome ante la Catedral de San Pablo, cuántos cadáveres de niños han quedado sepultados para siempre bajo los escombros de tantas calles destruídas. En el otoño de 1940, las bombas vengativas cayeron durante cincuenta y siete noches consecutivas, triturando casas, calles, muelles y cuerpos humanos. Hace un par de años, junto a la frontera española, un muchacho vasco de treinta años me contaba, con lágrimas en los ojos, cómo vió caer la muerte sobre Guernica. La muerte que venía también de Bellmanns-Kamp. No hace falta preguntar a los pastores húngaros ni a los pescadores griegos de la costa del Mar Egeo. Todos vivieron la misma muerte. ¿Qué quedó de Lídice? Ni siquiera esos mármoles partidos que en Itálica, en las atueras de Sevilla, cantan la elegía del tiempo pasado. ¿Qué quedó de las noventa y dos mil mujeres arrastradas a los hornos de Ravensbrück? Un montón de cenizas y una montaña de zapatos y de pasaportes ya inútiles. De 1940 a 1945, todos esos ríos que corren por el centro de Europa y que eran hasta entonces tema para la dulzura de los valses, corrieron con más sangre que agua bajo los puentes antiquísimos. Desde esas fechas, la historia del Danubio y del Moldava es una historia que estremece. Y en cuanto a Francia, ¿cómo podia olvidar la vieja de Bellmanns-Kamp que desde aquí, desde este Paris donde secribo, partió un día aquel Carlomagno que

La vieja de Bellmanns-Kamp Desde París, por ANTONIO APARICIO

Asomaos a la ventanilla del tren que corre sobre el pecho cultivado de Francia. Aquello que divisáis a lo lejos, no es una viña ordenada, como habéis supuesto al primer golpe de vista, Cuando el tren esté más cerca, saldréis del engaño: un cementerio militar. Esos surcos los ha llenado de huesos, dos veces en los últimos veinticinco años, la harpía de la colina de arenu. Y en el cementerio de Pantin, el otoño lame por estos días las míseras cruces de madera de los que murieron 'pour que vive la France'. También sobre ellos se clavó la

Ahora, una vez más, empieza a removerse la arena entre Engter y Ellerbruch. "En Westfalia no está muerto todo lo que está enterrado". Pero el correr del tiempo cambic la presencia de las cosas y quien se sentara hoy a esperar en la colina trágica la nueva resurrección de la vieja enterrada, esperaría siglos en vano. No se crea por eso que ha muerto. ¿No era ella la que presidía el mes pasado, en Bonn, al lado del general Guderian, la reunión para constituir la nueva "Asociación de Soldados Alemanes"? Allí estaban, con raras excepciones, todos los generales que sirvieron a Hitler, y uno de ellos, el coronel general Hans Friessner, fué elegido presidente de la nueva Verband Deutscher Soldaten. En cuanto a los planes de la renacida asociación, no es necesario revisar sus estatutos para comprender que no está entre sus objetivos inmediatos ensayar el cultivo de los tulipanes en la orilla del Rhin, ni honrar la memoria de Goethe.

Aquella noche del siglo octavo, cuando Widukind y sus prusianos huían después de ser derrotados por Carlomagno, se iniciaba un diálogo mortal entre Prusia y Europa, cuyos últimos gritos escuchábamos hace apenas seis años. Cuando se vive en un rascacielo defendido por la muralla de todo un océano, esto puede carecer de importancia; cuando se habita un bulevard de París, un barrio de Varsovia o un square de Londres, los sentimientos son distintos. Si la tierra empieza a removerse entre Engter y Ellerbruch, si los generales del III Reich vuelven a ponerse el uniforme y se autoriza la reaparición de la Wehrmacht que Europa crefa muerta para siempre, quiere decir que el camino que condujo a la tragedia de 1914 y a la de 1940 vuelve a estar abierto. Quiere decir que el mármol de la Venus de Milo, el pecho de los niños checoeslovacos y los muros de las catedrales belgas, volverán a estar amenazados.

Pero existe, frente a este peligro, una realidad europea que no coincide con ciertas ideas que acerca de Europa se forman lejos de Europa. Si la vieja de Bellmanns-Kamp volviera los ojos, se desplomaría sobre sus huesos al ver que està sola, sola con un grupo de generales. Esta vez, la comunidad alemana, esos sesenta y tantos millones de seres humanos que sufrieron, ellos también. los horrores de la última catástrofe, tiembla a la sola idea de un nuevo combate mundial. Con excepción de la casta militar y de los grupos neo-nazis, ¿quién quiere hoy la guerra entre los alemanes? Un instituto alemán para el sondaje de la opinión pública, da la respuesta necesaria: el setenta y cinco por ciento de los ciudadanos de la Alemania Occidental se oponen formalmente al rearmamento. Pero, ¿pensaran lo mismo dentro de cuatro, de cinco años, si se les somete a un curso colectivo de Intoxicación belicista y se estimulan actitudes de revancha a cambio de su cooperación en una nueva cruzada "en detensa de la civilización occidental"? De tal clase de defensa saldrían heridas de muerte las realidades más concretas de esa civilización, las ciudades, el arte y el hompre europeos. Y ya aquí surge la primera perplejidad: ¿por qué defender la cultura occidental resucitando un ejército que se ha complacido en hacer de esa cultura el blanco preterido de sus baterías? El hombre común europeo — que no es, precisamente, Pleven ni Adenauer — oye habiar a dia-rio de "la necesidad de defender Europa" y de "las venta-jas de la cooperación militar con Alemania". Pero la idea que el europeo común tiene de Europa, no le insta a apetecer el rearmamento alemán como garantía para la salvación europea. Hay en esto un juego de conceptos, y si sospechamos, no sin fundamento, que la "civilización occidental" no pasa de ser para muchos la pobre idea que han podido dar-

les sobre la materia diez años de suscripción a un digest nualquiera, ¿por qué no temer que la idea que tienen de Europa sus más recientísimos defensores diste mucho de la que tienen un trancés, un danés, un checo o un italiano? Pre-guntad a un ciudadano de Amsterdam cuál es su idea de Europa y señalará el edificio del Rijksmuseum. Eso, esa suma da ideas descritas con la pintura, esos siglos de belleza y co-nocimiento — "La ronda de noche", de Rembrandt, el en-cantador retrata de "El Príncipe de Orange y su esposa", de Van Dyck — eso es Europa para él, y todo avión que crure los aires de Amsterdam cargado de bombas, está amenazando la cultura de Europa. Para un hombre de Salzburgo, Eur ropa es ese acorde dulcísimo que se esparce por el aire cuando abrimos una partitura de Mozart. Y todos los rosales de Austria reclaman que no se interrumpa, con el estrépito de las armas, esa melodía preclara. Europa es la vieja casa de Charles Dickens en Doughty Street. Aquel silencio de la pequena biblioteca, ordenada, dispuesta "como si él estuviera vivo", es la cultura occidental, y toda explosión que lo turbe atacará una forma de esa cultura. Europa es la escalinata deslumbrante que en Roma baja de la Trinitá dei Monti a la Piazza di Spagna. Y la visión de las cúpulas de Praga desde la torre de San Nicolás. Aquí, en Paris, ¿qué es Europa para el hombre francés, qué es lo que él siente como propio, qué es lo que quiere ver perdurar, libre de amenaza? La aguja gótica de la Sainte Chapelle, los cinco millones de li-bros de la Biblioteca Nacional, en la rue Richelieu, las bóvedas subterráneas del Louvre llenas de las joyas de la escultura egipcia, el rumor confuso de veinte lenguas, sin exclusión de ninguna, en el barrio de la Sorbona. Y también la luz de este atardecer de septiembre, sereno, casi transparente. Esa nube solitaria que avanza en forma casi imperceptible desde las alturas de Montmartre hacia la punta de la trenza metálica de la Tour Eiffel, esa serenidad blanca, esa vieja lentitud acompasada es Europa también. Nadie tiene derecho a desinter grar su blancura, y Diógenes no encontraría un francés dis-puesto a confiar la custodia de esa cultura a una Wehrmacht

Si algún eco debe tener la voz de cuatrocientos millones de europeos en los hombres obstinados en convertir la cuna de Esquilo, de Erasmo y de Leonardo en una turbia red de bases militares, esa voz está diciendo: No remováis la arena de Bellmanns-Kamp. Dejad que la vieja arpía sea devorada lentamente por la tierra; no alcoholicéis sus huesos cansados. Y si de verdad queréis hacer algo por Europa, empezad por conocerla un tanto. No es fácil definirla con cuatro palabras, pero haciendo un esfuerzo de indulgencia, podría aceptarse como definición provisional ésta o parecida frase: "Europa es la parte del mundo que menos necesidad tiene de hacer la guerra". ¿Queréis ayudarla, defenderla? En ese caso, contempladla por un momento: está fatigaad y descansa de sus heridas. Alejaos lo más posible, dejad que por un largo tiempo se mire tranquila en la corriente de sus ríos hasta que las aguas, faltas de sangre sacrificada, vuelvan a hacerse transparentes. No interrumpáis su reposo, su trabajo. Es todo lo que hoy podéis hacer por ella. ¡Y no es poco!

PEQUEÑA EDICION EN PROARTE HOMENAJE A PEDRO PRADO PRADO ANO IV - SANTIAGO, MARTES 18 DE MARZO DE 1952 — EDICION 153 — PRECIO: \$ 10.—

Ofrecemos en estas breves fías de Pedro Prado, el gran patria le otorgara el máximo páginas, una serie de arti- escritor chileno que desapare- reconocimiento a sus méritos: culos, entrevistas y fotogra- ce muy poco después que su el Premio Nacional de Lite-

> Como ya se habrá dicho, con Pedro Prado se va toda una época de Chile; es decir, un pedazo de la historia del país. Historia que descansa en factores múltiples aunque estrechamente conectados entre si: una vida social con su sistema de convivencia familiar característico, una economía también típica, y una literatura que le es correspondiente. De la literatura de ese período histórico, que en Chile adviene poco después de comenzado este siglo, es Pe-

dro Prado un hito.

Una labor creadora es doblemente importante cuando su creador trasciende tanto como su propia obra. Prado es un ejemplo de esa simultaneidad espiritual. El Grupo de "Los Diez", del que fuera inspirador principal, representa una suma de esfuerzo creador cuyas proyecciones aun no han sido debidamente estudiadas. Escritores, pintores y músicos se juntan por primera vez y fundan una aristocrática hermandad espiritual, organizando, sin proponérselo, las bases de una revolución artística y literaria, que había de dar frutos duraderos. Chile terminaba de cumplir cien años de vida independiente, cuando Pedro Prado, Juan Francisco González, Alfonso Leng, -para sólo mencionar a quienes más hondamente cavaron el surco - vuelven la espalda al siglo XIX,

Para Pedro Prado, ideólogo del Grupo de "Los Diez", la vida toma la forma de su obstinado ensueño. Allí, desde esa torre que él no pretende trocar en faro, ha de mirar el mundo. Pero no permanece solitario en aquella torre. Quiere compartir ese ensueño con un grupo de hermanos espirituales. Esa hermandad lleva el sello temporal. "Los Diez", a pesar de su alslamiento, advierten su tiempo, y más que advertirlo, lo sienten. Ese fué su descubrimiente.

Y tal es, seguramente, la razón de que hoy, a casi medio siglo de distancia, el nombre de Pedro Prado y de "Los Diez" permanezcan.



Pedro Prado en 1898.



Cuando era estudiante y escribía los primeros versos.

Palabras de despedida

El 2 de febrero último, los restos mortales de Pedro Prado eran depositados en el Cementerio de Santiago. Julio Arriagada Augier, poeta, Subsecretario de Educación, los despidió a nombre del Gobierno, con las palabras siguientes:

"Siempre será tarea amarga ésta de allegarnos al río silencioso que separa lo conocido de lo que tal vez nunca conozcamos, al despedir a quienes fueron, por la gracia de su simpatía o de su pena, nuestros compañeros inseparables de ruta.

Pero, esta tarea se torna verdaderamente cruel y hasta insuperable cuando el que termina su tránsito terrestre y nos deja, poseía de todas las cosas posibles, una sabiduría inaccesible a las flaquezas y limitaciones de nuestro entendimiento.

En efecto, ¿qué palabra de consuelo, qué valedero mensaje podremos decir nosotros a quien sabía tanto de la muerte, que nutrió su vida entera con el presentimiento gozoso de su belleza inminente Por lo mismo, para conseguir expresar los complejos sentimientos e intuiciones que la muerte

física de Pedro Prado impele y desata en nuestros acongojados espíritus, repito las mismas frases con que él despidiera, en 1932, los restos de su amigo, el maestro Juan Francisco González: "En esta época del año, cuando las golondrinas y los pintores se inquietan, cuando los frutos de todos los huertos perfuman la ciudad, cuando las mañanas empiezan a envolverse en las primeras nie-

blas azules y luminosas, y los crepúsculos ahondan los cielos y se mantienen largo tiempo encendidos, el Maestro, como siempre lo hiciera, se aleja de nosotros. Pero, no va esta vez a la fiesta de los colores, ni sus pasos pueden gozarse hollando el tapiz inquieto de las hojas secas que él cantara. Sin embargo, vaya adonde vaya, sabed que él lleva consigo sus pinceles". Así también, y próximo a la estación entristecida en que se marchó Juan Francisco González y un tiempo después Augusto d'Halmar, se nos va la materialidad de Pedro Prado, prosista de prodigioso

estilo, arquitecto de armonioso vuelo creador, hermano incomparable, y poeta, sobre todo poeta, en la más pura y definitiva acepción de estas cinco letras mágicas. En el mundo incierto y convulsionado en que vivimos, él supo cruzar los círculos infernales con el paso grave y majestuaso con que Virgilio guió al florentino de "La Divina Comedia". Nadie más apolineo que él, más saguro de la plenitud de su genio, y sin embargo, nadie como él más profundamente herido por las dudas que atormentan al hombre, por las miserias de la condición humana y por la men-

guada eficacia de sus pobres esperanzas. Vivas expresiones de esta doble personalidad, de este mármol que agonizaba infinitamente por dentro, son las páginas inmortales de "Alsino" y los tristes cuadros realistas de "Un Juez Rural", así como los desvelados y aéreas tristezas de los sonetos de su última época.

Fué un maestro en el más puro sentido de la palabra. Maestro, precisamente porque nunca supo que lo era, ni lo pretendió nunca. Maestro, porque, como el príncipe de la filosofía griega, creía saber sólo que no sabía nada, y clamaba, en los crepusculares diálogos "Andróvar", por un espíritu que lo condujese a las esferas de inaccesible verdad.

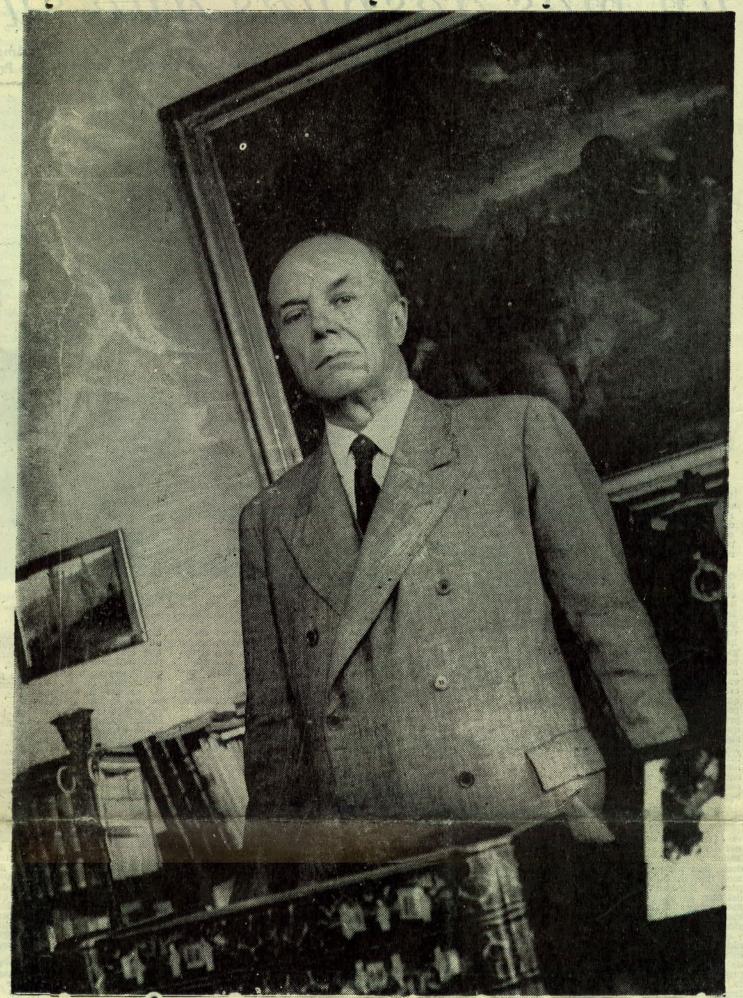
Maestro, en fin, porque nadie como él ha definido mejor los atributos providenciales de este oficio. Escuchémosle en aquella misma oración fúnabre:

'Maestro es quien nos revela nuestra primitiva sensibilidad. Maestro es quien nos extrae de nuestro propio yo y nos arroja más allá de nuestras propias fuerzas. Maestro es quien libera en nosotros el espíritu y hace que él nos posea y nos conduzca".

Eso fué él mismo, precisamente. Y lo fué porque era un poeta y un artista. Todos los grandes artistas y poetas del mundo lo han sido. Por eso es que su voz, en vez de esfumarse en el vórtice de los siglos, se agiganta y se multiplica, como un eco infinito que va resonando, de cámara en cámara, hasta la consumación de los tiempos. Esta es, también, la razón por la cual el Gobierno de la República, sincera y hondamente con-

movido ante esta desgracia nacional que nos aflige, me ha confiado el alto honor de expresar sus sentimientos en esta triste despedida. Porque hay que decirlo de una vez. Lojos está ya el tiempo en que la sociedad y los Poderes Públicos permanecían sordos e inconmovibles ante la obra y los sacrificios que los creadores realizan en beneficio de la cultura nacional y de los grandes ideales de la comunidad humana. Una nueva concepción amanece, abriendo paso a una era en que la democracia quiere ser la pri-

en estimular y venerar a sus verdaderos héroes, a sus rectores espirituales. En nombre del Gobierno, particularmente en el de S. E. el Presidente de la República, expreso a la digna familia del gran poeta y escritor que hoy despedimos, la consternación y el duelo que nos aflige y el sentimiento de que estamos ante una pérdida irreparable, que sólo podremos neutralizar difundiendo su obra, formando a las juventudes en el culto a su memoria y traduciendo en hechos su maravilloso ovangelio de paz, de belleza y de justicia".



Ultima fotografía de Pedro Prado. Le fué tomada en el escritorio de su casa.



Curiosa fotografía que capta a Prado en los primeros años de este siglo. Se trata de la primera delegación estudiantil chilena que fue a Lima después de la guerra con el Perú. Reconocemos en la foto, sentaco a la derecha, al músico Enrique Soro. De plegde izquierda 2 derecha. Pedro Prado, el Dr. Lea-Plaza, Ramón Montero y Caclos Vicana.

Capítulos del libro inédito de Julio Arriagada-Augier y Hugo Goldsack "Pedro Prado, un clásico de América", e información sobre la real muerte de doña Carolina Bornier, personaje vivo de la narración de Prado.

Damos a continuación la primicia de tres capítulos del libro "Pedro Prado, un Clásico de América", próximo a aparecer. Esta interesante obra de los poetas Julio Arriagada Augier y Hugo Goldsack forma parte, a su vez, de un libro de mucho más vasto aliento sobre "Premios Nacionales en la Literatura Chilena", en el que resumirán las lecciones que, sobre el tema, dictaron en las dos últimas temporadas de la Escuela de Verano de la Universidad de Chile. "Pedro Prado, un Clásico de América", se publica bajo los auspicios de "Ate-nea", vocero de la Universidad de Concepción.

EMOS dicho, al comenzar esté ensayo, que la obra estrictamente poética de Praco se suspende en 1915, con la publicación de "Los Pajaros Errantes", para reanudarse diecinueve años más tarde, es decir, en 1934, con los sonetos del "Camino de las Horas". En esté dilatado lapso el maestro produjo númerosas obras en prosa; en 1916, "Ensayos sobre Arquitectura y Poesia", en 1920, "Alsino", vasta novela que tiene aliento de verdadero poema sinfónico; en 1921, "Las Copas", poenitas en prosa; en 1922, "Karez y Roshan", audaz imitación en prosa de las formas literarias orientales (29); en 1924, "Un Juez Rural", la única novela de tipo realizo; y en 1925, "Androvar", poema dramático.
"La REINA DE RAPA NUI"

"LA REINA DE RAPA NUI"

Estudiaremos las más impor-tantes de estas creaciones, comentantes de estas creaciones, co-menzando por una que es ante-rior a "Los Pájaros Errantes", y que ya hemos citado: "La Reina de Rapa Nui" novela corta de poco más de 150 páginas, apa-recida en 1914.

Ni por el tema ni por el modo de armonizar historia y fantasia, poesía y prosa narrativa, esta novela se parecía a otras. Su originalidad era sorprendente, y es, por lo mismo, extraño que hava tenido tap escasa dique haya tenido tan escasa di-fusión. En ella, Pedro Prado rea-lizó el esfuerzo más nermoso por glorificar la vida de los pueblos primitivos, oponiéndo de la triste y dolorosa existencia de los nuestros. Esexistencia de los nuestros. Escrita en el momento mismo en que el mundo civilizado va a precipitarse en el infierno del primero de los conflictos bélicos que lo han desangrado en este siglo, "La Reina de Rapa Nui" tiene el valor de una romántica invitación a regresar por los caminos que aconsejara Juan Jacobo Rousseau, recuperando la sencilla alegría de los primeros hombres."

Para conseguirlo, Prado proce-de con notable maestria. Des-pués de un prólogo, en el que desfilan los grandes problemas del hombre por boca de un pensador solitario y escéptico, es decir, una vez preparado el ánimo, nos conduce sin esfuerzo por las soledades de los Mares del Sur, en busca de la isla re-mota, cuyo color y atmósfera evoca con habilidad taumatúr-Esta inmersión en el aire, perfume de un mundo perdido crea en nosotros las condi-ciones ideales para que el beleño de las leyendas aduerma, sin protestas, nuestra razón vigilan-te. Entonces, ocurre el milagro. Hipnotizados, ebrios de fuerzas telúricas desconocidas, sentimos te. Entonces, ocurre el milagro. Hipnotizados, ebrios de fuerzas telúricas desconocidas, sentimos de repente despertarse el primitivo que vive escondido en nosotros, y con él, nuevas dimensiones del mundo, una nueva lógica y un nuevo sentido de la vida. Aceptamos sin vacilar el comunismo totémico de las sentencias de la dulce reina Coemata Etú. Cuando Inú, el guerrero, pasa a nuestro lado con sus armas de salvaje cazador de cabezas, un golpe de sangre espesa nos clega la vista, y sentimos deseos de escupir, como él, el mar, para provocar sus furores. Bajo las estrellas, los corros de las danzas milenarias nos hacen vibrar como un arco desvelado, y experimentamos, como los isleños, la necesidad de amar y poseer, como en los días del Génesis...!

Con el pretexto de contarnos un viaje imaginario al lejano dominio insular chileno, Prado parece haber querido actualizar el interés nacional por aquellos peñones volcánicos, que semejan ser el último jirón de vida que sobrevive en la vastedad del Pacífico, después de la catástrofe que determinó, según los grupos "ocultistas", el hundimiento de la Lemuria, Su novela enriqueció el menguado acervo de literatura chilena sobre Pascua, y es curioso anotar que ha sido el único escritor nuestro que ha utilizado este tema para el desarrollo de una obra literaria de el único escritor nuestro que ha utilizado este tema para el desarrollo de una obra literaria de aliento (30). Otro hecho singular es el profundo conocimiento que Pedro Prado tenía, ya en esa fecha, de las características geográficas, los mitos y las costumbres de Rapa Nui. La leyenda del rey Tukuihú (¿Hotu Matu'a?), poblador y civilizador de la isla, las tradiciones relativas al origen de los gigantescos "moais" u "hombres sin pierna", la costumbre de elegir jefe al mocetón que sea capaz de robar a la fardela el primer huevo que ponga en los asperos islotes de Motu Rakao y Motu Nioi, todo lo que más tarde habría de confirmarnos, en eruditas páginas, el Padre Sebastián Engler, va surgiendo sin apremio en el curso de esta novela de incomparable poder evocador (31). Es igualmente admirable el arte con que describe el cielo de la isla, sus bruscos cambios atmosfericos, su extraña flora y su interesante población de nautilos, moluscos, gaviotas, mariposas, lagartos, gallinas, silvestres, corderos y caballares. Es de imaginarse que obra prodigiosa hubiera escrito Prado sobre la tierra de Hotu Matu'a si el destino le hubiera permitido visitarla.

S E inicia la novela con un procedimiento muy socorrido, pero que Prado consigue renovar con tanta habilidad que casi parece original. Es el de contarnos la historia de un personaje que, al morir, deja, entre sus escasos bienes, unas Memorias que el autor del libro entre sus escasos bienes, unas escasos bienes, unas de memorias que el autor del libro da, piadosamente, a la publicidad, sin añadir punto ni coma. El de estas Memorias, que Prado simula transcribir es, en verdad todo un personaje. Preodupémonos un poco de él Cuando mucnacho, soñaba con el mar. Una vez liberado de la tutela familiar, se establece en Valparaíso, donde ejerce funciones de periodista. Un día se embarca en la "Jean Albert" nave mercante francesa, destino de Pascua. Más tarde, vuelve a embarcarse y recorre la Oceanía, Australia y gran parte de América. Pudo haber ido a Europa, pero un secreto instinto (¿la "memoria perdida", tal vez?) lo empuja siempre hacia el Pacifico, en busca del secreto de las primeras civilizaciones. Fatigadado de haber concentrado poco y fico, en busca del secreto de las primeras civilizaciones. Fatigado de haber encontrado poco y nada, regresa con placer a Chile y se establece en la heredad de sus padres. A juzgar por la breve descripción que de ella nos hace el novelista, estaba en las proximidades de la cordillera de la Costa: "...siguiendo el camino ximidades de la cordillera de la Costa: "... siguiendo el camino que orilla el estero, en una gran hondonada, que defienden cerros yermos, se divisaba, entre los árboles del huerto, el tejado de su casa, cubierto de palomas, y un pequeño campanario". Esta podría ser una prueba más de que Prado prefirió siempre, entre los paísajes de Chile, el de la costa y sus aledaños.

El personaje en cuestión, cuyo nombre no se reveia, es un ser dominado por una dulce abulia, que no alcanzaba, sin embargo, a los estratos más profundos de su espiritir. Ajeno a todos los

a los estratos más profundos de su espiritu. Ajeno a todos los requerimientos exteriores, no se interesaba por refaccionar el viejo caserón ni mejorar el rendimento de su heredad. Practucaba virtudes y vicios con armoniosa discreción. Había leido mucho, pero meditado mucho más de lo que había leido. Su sabiduría era considerable. Sin embargo, nombrado, una vez, sabiduría era considerable. Sin embargo, nombrado, una vez, juez de su distrito, "pronto tuvo que renunciar, porque las sentencias no las dictaba nunca y tenía una afición desmedida por lo pintoresco". En otras palabras, era el padre literario de Esteban Solaguren, el amable protagonista de "Un Juez Rural". Al mismo tiempo, es un curioso descendiente de los personajes d'halmarianos de la primera época, particularmente de Lot, el solitario y abúlico propietario del molino y la lámpara.

Este aventurero acogido volunriamente a los beneficios de una
jubilación bucólica, gustaba filosofar en sus ratos de ocio, que
parece "eran los más del año",
y creaba, entonces, parábolas y
axiomas que hacen pensar en un
abate Coignard sin malicia o en
un Cristo ligeramente esceptico...
La narración pascuense, propiamente tal, empleza con una
hermosa definición de Chile, que
acredita el hondo amor que Prado profesaba a su país: "Se ha
dicho que Chile es una isla, dice,
y yo creo que hay pocas islas
tan islas como nuestro territorio. En realidad, sólo poseemos
una extensa playa. La cordillera
nos empuja al mar, y si la contemplamos a la distancia, azul
y empenachada de nieve, nos parece una ola gigante floreciendo
su espuma; y si trepamos por
ella vemos, en los días claros,
un océano inmenso. En la región
austral las aguas se internan enlos valles estrechos y forman mi-Este aventurero acogido volunaustral las aguas se internan en los valles estrechos y forman millones de islas. Veo en ello una invitación, y veo en los hermosos archipiélago, escuadrillas de naves haciendose a la mar".

ves haciendose a la mar".

Este amor por la tierra chilena —y el conocimiento que de ella revelvrá, no sólo en éste sino en todas sus prosas posteriores—, tiene su origen en los dilatados viajes de Prado por el territorio nacional. El mismo contaría, mucho más tarde, en 1949, a raíz del Premio Nacional de Literatura, que le fué concedido ese año, que muerto su padre, "creí enloquecer. Como un desatentado fuí al Norte, y me robaron; y fuí al Sur, sin rumbo atravesé varias veces las cordilleras australes hasta volver, por fin, del Neuquén, como si despertara de una pesadilla, convertido en un simple e infeligariemento del doctor Prado ocurrió en 1906, cuando el poeta tenía sólo veinte años, debemos suponer que estos viajes se han realizado más o menos hacía la aparición de "Flores de Cardo" o poco después.

pués. Prosigue Prado hablando nue-Prosigue Prado hablando nuevamente por boca de su personaje: "Aun la conquista de Antofagasta y Tarapacá fué la conquista del fondo del océano, porque toda esa tierra salitrosa estuvo sumergida. Y, río, en el mar la gran corriente que viene del Polo y baña nuestras costas, nos ayuda a dejar el puís y a aventurarnos en las soledades del Pacífico".

El héroe innominado cuenta luego las dificultades que hubo de vencer, en su diario; para conseguir que lo autorizaran para embarcarse en el "Jean Albert": "... Aquella isla es completamen-



La Casa de "Los Diez" con la va célebre torre, situada en la calle Santa Rosa, tal como se le ve hoy día. En lugar de dejar que el tiempo la derribe por qué no crear allí un museo?

te inútil, argumentaba el direc-tor; todas las otras naciones la han despreciado, y a ello debe-mos que sea colonia nuestra". "Contrariando "sus 'alegres expectativas, la nevegación a Pas-cua fue un desencanto: "Confesaré que el mar me desilusionó. Sólo en las tardes, algunos cre-púsculos soberbios con nubes de fuego y oro formaban en el ho-rizonte lejano un reino de islas encantadas. Nuestro barco con la proa al Poniente se encami-naba hacia ese mundo desconocido"

Una mañana, en que se en-contraba afiebrado y con un fuerte dolor de cabeza, surgio en lontananza la isla: "Defencica por sus aitos y rojizos volca-les, Rapa Nui, desnuda de grandes árboles, era una masa enor-me, oscura y silenciosa". Ya más cerca, "la piaya blanca de Angapiko se veia salpicada de cu-riosos".

Después de un desembarco muy dificultoso, nuestro perso-naje se encaminó, acompañado de un viejo danés, Adams, a la casa del colono Trou de Bornier, de un viejo danés, Adams, a la casa del colono Trou de Bornier, donde fué recibido con una amabilidad que no pecaba seguramente de excesiva. Adams había nacido en Aalborg, pero su infancia había transcurrido en Islandia. A los catorce años se escapó en un velero. Logró conseguir, por diversos medios, fortunas que perdió rápidamente. Solterón empedernido, no había querido nunca reconocer hijos (32). Su presencia en Pascua tenía un origen tan casual como todas sus demás aventuras. Estando una tarde en una taberna de Tahití, conoció a M. Trou de Bornier, veterano de la guerra de Crimea, y contrabandista, que había ido a conseguir unos poderes especiales de las autoridades francesas, y una goleta bien aprovisionada de viveres, para emprender, en Pascua, una uncha definitiva contra cierta misión de frailes de su misma nacionalidad, que se entrometían en todo y pretendían erigirse en amos espirituales y materiales de todos los moradores de Rapa Nui. Entre quedarse en Tahití, donde la policía lo tenía entre ojos, y acompañar a "un gabacho listo", como Bornier, Adams no vaciló en tomar el segundo camino.

UN PLAN PARA RECONQUIS-TAR LA ALEGRIA

Fué así como un día de prima-vera, exactamente cuando empe-zaban en Rapa Nuí las tradi-cionales fiestas de Mataveri, lle-garon M. Bornier y Adams. Des-de el primer momento, se con-firmaron los graves cargos que de el primer momento, se con-firmaron los graves cargos que hacía Bornier contra los misio-neros. A pesar de la fiesta, "un aire de muerte vagaba por la isla... Los misioneros estaban entristeciendo a los alegres isle-ños", pues habían exterminado la poligamia y el comercio sexual libre, que antes se practicaba recrmalmente.

rormalmente.
Gobernaba la isla, por aquellos días, la reina Coemata Etú, que en lengua pascuense significa "Estrella en los Ojos". Su hermano Gregorio había muerto de un modo singularmente ridículo. Convencido de que la cabellera de los reyes es sagrada, no quiso que los misioneros le aplicaran paños húmedos en las sienes, ni que le cortaran uno solo de sus larguísimos bucles, para curarlo de ciertas fiebres malignas, y pereció victima de ellas.

pereció victima de ellas.

Coemata Etú, que era un bedilisimo ejemplar de mujer maori, se había rebelado contra las imposiciones de los misioneros.

Acompañada de unos pocos súbditos fieles, se retiró a Anakena, en tanto que los misioneros contaban, como poderosos aliados, con el belicoso cacique Torometi y con su hijo Inu que desafiaba al mar, escupiéndolo.

Bornier se fué directamente a Anakena y propuso el siguiente

Bornier se fué directamente a Anakena y propuso el siguiente plan a Coemata Etú: el y Adams se disfrazarían de sacerdotes de ima nueva religión, y la reina, valiéndose de su ascendiente sobre los isleños, convencería a estos de que los nuevos enviados tenían mucho más poder que los misioneros. Una vez realizada esta labor de persuación, procederían a deshacer, solemnemente, los matrimonios monógamos y todo cuanto hubieren reamos y todo cuanto hubieren realizado los frailes franceses. El plan del hábil veteraño de

la guerra de Crimea surtió magníficos efectos: gran parte de la población de la isla abrazó la nueva "religión", Torometi y su hijo Inú se "convirtieron", por interés de conseguirse un fusil, y la alegría volvió a reinar en casi toda la isla. Los misioneros quedaron reducidos a la bahía

quedaron reducidos a la bahía de Angaroa.

Pero, la desgracia de los infelices frailes no habría de parar alli. Un día cualquiera se presentaba ante ellos Torometi a ofrecerles su ayuda, la que tenían que aceptar por la fuerza. Este les robaba cuanto podía. Después aparecía el cacique Temana, denunciando a Torometi y colocando a los misioneros bajo su "protección". Nuevos robos, nuevos sobresaltos, Los frailes desesperados y semidesnudos, iban de un punto a otro de la isla, huyendo de sus obstinados "defensores" hasta que un día, colmada la paciencia se embarcaron rumbo a Tahití, seguidos de unos mil indígenas...

da la paciencia se embarcaron rumbo a Tahiti, seguidos de unos mil indigenas...

Libre de los frailes, Coemata Etú asumió el gobierno total de la isla. Casada con M. Bornier, dispuso que "los frutos de la tierra se repartiesen en tres partes iguales: uno para ella, otra para el francés, y la tercera para el pueblo". Prácticamente, el francés decibia dos partes. Los indigenas estaban felices, pues, bastaban dos días de trabajo para asegurarse la tranquilidad y la felicidad de un año.

Desde Tahiti los frailes dirigian enérgicas notas a M. Bornier, las que éste contestaba al tenor que sigue: "Reverendos padres: Uds. son unas buenas personas; pero severas y tristes en exceso. Enturbian la alegre inconsciencia de los ileños con excesivos deberes y anuncios espeluznantes. Esto está mal, muy mal. Si hay un Dios, les castigará a Uds. Porque, ¿a qué viene el llenar de trabas y temores la vida sencilla e inocente de estos hombres buenos y primitivos?"

CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

STE M. Trou de Bornier fué, en realidad, un personaje de carne y hueso. La revolución que organizó contra los frailes franceses tuvo un lamentable fin: un indígena, azuzado quién sabe por quien, lo asesinó a mansalva, desencadenándose, inmediatamente, una terrible revuelta contra sus herederos y partidarios. El resultado final fué el triunfo de los misioneros, que recuperaron su hegemonía sobre la isla, La novela de Prado no alcanza a contar el triste epílogo del plan del veterano de la guerra de Crimea. Sin embargo, por uno de esos inexplicables caprichos del destino, en los primeros días de Marzo de este año de 1952, es decir, poco tiempo después de la muerte de Pedro Prado, "La Nación" y "El Diario Ilustrado" de Santiago anunciaron el fallecimiento de la hija de un tal M. Dutron Bornier en la isla de Pascua, que es, a todas luces, el el mismo M. Trou de Bornier de cimento de la fuja de un tama de Pascua, que es, a todas luces, el mismo M. Trou de Bornier de "La Reina de Rapa Nui". Leamos, en efecto, la información de "El Diario Ilustrado", aparecida el 9 de Marzo, y que es muy completa: "Valparaiso. (Corresponsal).— En el día de ayer, el Gobernardor de la Isla de Pascua comunicó a las oficinas de la Armada que había fallecido en dicha isla la mujer más anciana, a la edad de 92 años. Doña Carolina Bornier, descendiente del ciudadano francés Dutron Bornier, que llegó de Tahiti, era una figura muy querida en la isla. Su padre murió asesinado por los nativos en el año 1878, isla. Su padre murió asesinado por los nativos en el año 1878, cuando encabezó una revuelta para impedir que se diera a conocer la religión católica a los habitantes de la isla. Doña Carolina, junto con su hermana Marta, se escondieron en una de las cuevas que hay en la isla, alimentándose de raíces, hasta que se tranquilizó la situación, y entonces decidieron vivir en la isla Era una de las figuras más queridas en la isla figuras más queridas en la isla y deja una numerosa descen-

Los datos suministrados por el Cobernador de Pascua no admi-ten dudas respecto de la identi-dad de M. Dutron de Bornier con el héroe de la novela, y con-firman la acuciosidad con que Prado se informó respecto de Rapa Nui, cuando concibió la idea de este maravilloso relato.

dencia'

Nuestro personaje trabó rápi-camente amistad con Coemata Etú, cuyos dominios colindaban con el jardin de Adams. "En las parras ásperas y nudosas, des-tacándose contra la penumbra, los pámpanos transparentes y encendidos por el Otoño, eran pe-queñas llamas resplandeciendo sobre llos sarmientos. Bajo la sombra de un grupo de higue-ras enanas había dos mujeres. Al moverse, grandes manchas de Al moverse, grandes manchas de sol corrían por sus cabellos y por sus túnicas blancas y rojizas. Una de ellas era la reina. Al reconocerme me llamó". Y más adelante: "Era una mujercita menuda y graciosa, y tan pequeña que parecía una niña de diez años". "Una brisa naciente curioseaba bajo su túnica anaPrado en la época en que escribió "Alsino".

ranjada, y los gallos silvestres cantaban ocultos en los matorrales". "Sus ojos eran grandes, negros y húmedos; su frențe, tersa y tranquila; la nariz, perfilada, abria las ventanillas sensuales a la brisa marina, y en la boca grande, de labios finos y acariciadores, los dientes blancos sonreian a los higos abundantes. Su cabellera amarillenta, era ligeramente tostada, como la piel de su pescuezo largo y flexible".

de su pescuezo largo y flexible".

La otra muchacha era Jeca Majica, es decir, "Canoa de Luna", novia del isleño Kanaroga. Hablando de él, ella recuerda en voz alta: —"Hace dos noches me aseguró que mi mirada quedó prendida de su frente como la hebra de la araña". Riendo, Coemata Etú pone en las mejillas de nuestro viajero una que brillaba al sol como "una larga seda", y se aleja con su amiga. "Sentí, dice él, sobre mi rostro un levisimo peso; pero ni mis ojos impacientes, ni mis manos intranquilas lograron desprender. de su pescuezo largo y flexible' intranquilas lograron desprender la hebra de la araña".

Acostumbraban los isleños ceacostumoradan los isienos celebrar, noche a noche, parlamentos en la playa, para dar
cuenta a la reina de las novedades del día y exponerle sus
querellas y sugerencias. Nuestro
personaje asiste una noche y eseucha sentencias maravillosas de
boca de aquella mujercita que sólo parecía hecha para las ca-ricias. Escuchemos nosotros tam-bién algunas: Coturhe Uruiri, anciano pastor de Vui Mou, que gozaba de gran ascendiente en-tre los isleños, por su sabiduría, es acusado de haber robado dos ovejas negras a Adams.

—"Yo no sé nada, responde Coturhe Uruiri. Tú tienes mu-

coturne Uruiri. Tu tienes mu-chas ovejas, y poca falta te ha-cen las ovejas negras.

—"¡Cómo se entiende! —saltó el danés—. ¿Es decir que yo no tengo derecho a reclemar?

—"No te enfades, le suplicó Coemata Etú. Todos te ayudan; dales en cambio las ovejas per-didas.

-"¿A los ladrones?
--"Me has dicho, comenzó la reina, con su voz armoniosa, que en tu país se castiga el robo. Y he comprendido que se castiga porque son muchos los que, no queriendo robar, no desean que queriendo robar, no desean que otros se apoderen de sus cosas. En Rapa Nui, en cambio, todos roban a todos; de esta manera nadie hace daño a nadie. ¿Por que no robas tú también?

—"¿Y qué les voy a robar, replicó con sorna Adams.

—"Roba los conejos y los gallos silvestres, dijo un pescador que se sentaba a mi lado.

—"Como los robos de galliñas, en tiempos de Inucura, prosiguio la reina, eran fastidiosos, porque

en tiempos de Inicura, prosigino la reina, eran fastidiosos, porque quedaban las nidadas a medio empollar, sin que nadie lo propusiera se dejaron las gallinas en libertad, y después de aquel tiempo pertenecen a todos, y los muchachos más listos buscan los sitios donde esconden sus los sitios donde esconden sus

—"Cómo sabes dijo un joven, si las ovejas negras se te han perdido al igual del sombrero que

reclamabas la otra noche, —"¡Mientes,! gritó Adams; tú encontraste el sombrero y lo tienes en Angaroa.

+ "Entonces, dijo la reina, el sombrero no se ha perdido. Si alguien recoge lo que a ti se te cae, no puedes decir que se ha perdido algo. Si lo que cayo nadie lo vé y permanece como oculto o tragado por el mar, sin cue a padigante como contra care a padigante como contra con contra contra contra con contra co que a nadie aproveche, puedes decir que algo se ha perdido. Quédate tú con el sombrero, dijole al joven porque a ti tam-bién te aprovecha".

En esa escena, Prado anticipa nuevos elementos de su futura novela "Un Juez Rural". Las curiosas sentencias de Esteban Solaguren, inspiradas en un es-píritu ácrata o comunitario, tie-nen su raíz en éstas de Coemata Etú, acabada representante del alma de las sociedades primiti-vas, donde el concepto de pro-

(Pasa a lapágina 4)

INSTITUTO CHILENO-FRANCES DE CULTURA

MIRAFLORES 556 - TELEFONO 30299

APRENDA FRANCES CON METODO DIRECTO EL

CURSOS DE FRANCES Y CONVERSACION 9.30 a 12.30 y 5.30 a 8.30

PROGRESOS RAPIDOS Y SEGUROS

CURSOS DE CIVILIZACION FRANCESA

MONTHERLANT y MALRAUX Lunes 6.30 ACTUALIDADES FRANCESAS Miércoles 6.30 LITERATURA FRANCESA ARTE DRAMATICO LATIN

Viernes 11.30 Lunes y Miérc. 7.30 Lunes 5.30

TEATRO * MUSICA * CINE EN EL INSTITUTO CHILENO-FRANCES

> MATRICULA ABIERTA De lunes a viernes: 10 a 12 y 4 a 8

3 sobrevivientes de "Los Diez" recuerdan a Prado, el jefe espiritual

Alberto Ried destaca algunos rasgos inéditos de la personalidad del poeta

Desde niños conocíamos la personalidad de A!berto Ried, enmarcada en las páginas de "Selva Lírica", a poco de publicar su poema "El hombre que anda". Su pluma es vastamente conocida a través de sus comentarios en el vespertino "Las Ultimas Noticias", en donde publica dibujos y acotaciones santiaguinas. Además ha desempeñado cargos consulares y ha obtenido diferentes premios por sus obras pictóricas y escultóricas. Fué uno de los activos promotores del grupo "Los Diez" y editor de la revista del mismo nombre. En viaje a los Estados Unidos, dió a conocer la labor artística y literaria del grupo. Gran amigo de Pedro Prado, su conversación ofrecía para nosotros un interés especialísimo en este sondeo del pasado.

Al solicitarle telefónicamente la entrevista, Alberto Ried nos invitó a su casa; pero circunstancias imprevistas nos han conducido a un café. El crepúsculo de una de estas tardes calurosas de Marzo, inusitadas y veraniegas, nos sorprende, pues, frente a sendas tazas de vagueante líquido. Alberto Ried es un hombre de valuminosa voz, "impostada" al parecer por el prolongado uso del cigarrillo ante la mesa de redacción; nos llama la atención su aire juvenil.

—Conocí a Pedro Prado frente a la casa central de la Universidad de Chile, bajo los umbrosos olmos que allí existian. Recuerdo que me leyó los versos de "Flores de Cardo".

-¿Fueron compañeros de estudios?

-No. No estuvimos juntos en humanidades. El las hizo en el Instituto Nacional y yo en el Liceo de Aplicación. Eramos, pues, noveles bachilleres cuando la vida se encargó de reunirnos en esa tarde lejana. ¿Cómo no recordarla con emoción? Aun suenan en mis oídos los versos de su poema "Cansan-

'Al recostarme en ti, rincón de tierra, Todo parece que creciera...

Era una hermosa edición, ilustrada en la portada por Benito Rebolledo Correa. Pero lo que más me sorprendió fué la fina armonía de aquellos poemas, escritos en su mayor parte en verso libre. Creo que la aperición de ese libro marcó una fecha que hasta ahora no ha sido suficientemente apreciada. Desde ese día nos hicimos amigos íntimos y nos veíamos continuamente. Con Manuel Magallanes Moure y Juan Francisco González salíamos a menudo a pintar al campo... De esa amistad, surgió la idea de hacer una exposición de conjunto en los salones de "El Mercurio". En ese tiempo no existían salas es pecialmente destinadas a ese uso. La exposición Magallanes Prado Ried, créanmelo ustedes, constituyó todo un éxito, artístico y económico. A los dos días habíamos vendido casi todos los cuadros. Prado era un excelente paisajista. Sus cuadros tenían mucha calidad. El mismo maestro González siempre tuvo muy buena opinión de sus cuadros.

Entendemos que el poeta trabajó también la escultura.

— También se dedicó a la escultura; pero no en forma continuada, sino esporádicamente. Por cierto que poseía muchas condiciones para este arte. -Prado era un gran animador y con su sentido realista fué el primero en darse cuenta de la

ventaja que representaba dicha permanente agrupación.

¿Cómo explica usted que el soñador que era Prado desarrollara en tentos aspectos de su vida un sentido realista definido?

Aunque poeta, Prado nunca perdió el sentido de la realidad que lo rodeaba. En eso fué admirable su vida, por la forma feliz en que supo desenvolverla, creándose una familia, un hogar y un ambiente superiores. ¡Con decirles que llegó a escríbir un folleto, fundado en el cooperativismo, sobre una posible transformación económica del país! Este folleto, desconocido paro muchos, muestra un aspecto todavía inédito para la gran mayoría, del hombre completo que fué Pedro Prado.

—Cuéntenos algo de ese viaje que hizo con usted a la región austral. —¿Cómo lo saben? Bien. Hicimos un viaje juntos a Tierra del Fuego el año 1914. Veníamos de regreso cuando en los canales cercanos a Chiloé, desde la nave, pudimos observar a una gran bandada de pájaros que nos acompañó durante dos días y dos noches. Prado escribió entonces "Los Pájaros errantes",

el más bello poema de estilo simbolista que se ha escrito en Chile.

—¿Anécdotas? Sé muchas, pero la memoria en estos momentos me traiciona. Es increíble lo dificil que resulta restaurar los hechos del pasado cuando ese pasado interfiere en la formación de nuestras propias vidas. Pero recuerdo algo muy sabroso que pueden contarle a los lectores de Pro Arte. El pintor Julio Ortiz de Zárate le arrendaba a Prado una pequeña casa contigua a su quinta de la calle Mapocho. Eran, por lo tanto, vecinos. Una noche el amigo Ortiz de Zárate fué presa de un súbito y ferez ataque de hipo que no la dejaba dormir, con el consiguiente pánico para su familia y para él mis-mo. Resultaba inútil la aplicación de los diferentes remedios domésticos que se ensayaron. Requerida la ayuda de Prado, éste llego con una escopeta de dos cañones al hambro. Sin advertencia previa la disparó en la habitación del quejoso Julio Ortiz. ¡No tengo para qué decirles que el susto provocado por la detonación fué "santo" remedio...!

Pedro poseía un fino y a la vez campechano sentido del humor. Era un hombre muy "chilenazo" en la más noble acepción del vocablo. Recuerdo que en nuestro viaje a Tierra del Fuego, al contempla por primera vez a los alacalufes, fué tanto su entusiasmo que les arrojó el sombrero en señal de simpatía. Se habla siempre de la espontaneidad de Pedro Prado...

—Sí, señores Espontáneo. Con una espontaneidad generosa y vital. Y muy ordenado a pesar de todo. Según recuerdo, le escribí más o menos 350 cartas desde el extranjero. El las conservó encuadernadas y escritas a máquina. Era un gran amigo. Uno de mis mejores amigos.

Los recuerdos de Acario Cotapos

Acario Cotapos, el compositor de "Voces de Gesta" y de "El pájaro burlón", es otro representante conspicuo del Grupo de "Los Diez", aunque el declare haber sido un simple "lego" de la recordada cofradía espiritual.

Ya se ha dicho en alguna parte de esta edición que era el humor uno de los elementos de unión de "Los Diez". Quien conozca a Acario Cotapos comprenderá la verdad de esta afirmación. Acario lleva su humor a lo simplemente genial. Por ahí lo encontramos, caminando por Agus-tinas arriba, con su paso rápido, agitado por mil preocupaciones (léase partitura musical para la pelicula de Pierre Chenal).

-Para mí, el nombre de Pedro Prado -nos

dice mientras acorta el paso— es como la men-ción de mi propia juventud. ¿Quieren ustedes pasar? Aquí en la Facultad hablaremos más tranquilos. Pasamos Cotapos no necesita esforzarse para

Pasamos, Cotapos no necesita esforzarse para dejarse llevar por los recuerdos:

—Lo conoci cuando tenia yo veinte años. El era un poco mayor, aunque conservara hasta su muerte el aire de juventud. Nunca podrá borrarse de mi memoria la sonrisa eternamente irónica de Pedro Prado. Pedro era jovialisimo, alegre, con un airecillo de superioridad natural. Infundía autoridad aunque lo disimulara muy bien con su perpetuo humorismo.

—¿Tenía Prado aficiones musicales? Le pre-

—¿Tenía Prado aficiones musicales? Le pre-guntamos esto, Acario, ya que era el poeta lider espiritual de un Grupo de "Los Diez" en que

espiritual de un Grupo de "Los Diez" en que había varios músicos: Alfonso Leng, usted y García Guerrero...

—Como ustedes lo habrán advertido, las aficiones musicales entre los literatos son muy raras. Por lo que recuerdo, Víctor Hugo, Valle Inclán y Huidobro —para citar algunos casos— fueron escritores sin la menor afición musical. Pedro no fué lo que pudiéramos llamar un aficionado a la música; sin embargo había música en su poesía. Recuerdo que allá por los años inmediatamente Recuerdo que allá por los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial, nos reuníamos en una cervecería alemana que estaba en los bajos de la Casa Prá, en Huérfanos, donde an-tes estaba el "Olimpia". Hubo allí, también una casa de música, la primera que trajo discos y pia-nolas. Setz se llamaba el dueño, y allí teníamos un núcleo que era el anticipo de "Los Diez". García Guerrero tocaba el piano y cada uno llevaba "sus cositas para que se las tocara". Carlos Lavín era también de la partida.

—¿Hasta qué año mantuvo usted el contacto con "Los Diez"?

—Yo me fuí a Estados Unidos en 1916. A mi regreso, en 1925, volví a reunirme con ellos, aunque sólo por cinco meses, para regresar otra vez

al extranjero Es interesante recordar que dentro del estilo solariego chileno de la casa de Prado se albergaba un misticismo que siempre le fué propio y muy particular. Era ese postromanticismo del que Alfonso Leng era un serio exponente. Leng se me aparecía entonces como un verdadero monje, con su aspecto ascético, y la seriedad de su continente.

-¿Qué eran "Los Diez" en esencia?

—¿Qué eran "Los Diez" en esencia?

—De veras, ¿qué eran, qué éramos "Los Diez"?
"Los Diez" eran y no eran; existían dentro de nosotros, pero no afuera. Hoy no se explica bien esto, pero entonces era distinto. Todos creíamos en algo, mientras al lado afuera se nos consideraba una gente misteriosa, algo así como una especie de masonería. La verdad es que nunca nos tomamos en serio a nosotros mismos, pero le teníamos un inmenso cariño a nuestra hermandad. Bien, ¿qué éramos? Tal vez, personajes desconocidos de un juego de imaginación.

—¿Cómo definiría usted a Pedro Prado?

¿Cómo definiría usted a Pedro Prado? Pedro tenía la malicia del campesino en un — Petro tenia la mancia del campesino en un plano superior; esto mezclado con un postromanticismo que nunca fué estrictamente literario, simo de un sabor humano muy personal. Su arquitectura era la de un imaginativo. Los planos de la arquitectura de Prado se transformaban muy pronto en edificios literarios.

Acario Cotapos se deja llevar por la evocación de aquella época joven. Cuando nos despedimos nos dice que alguna vez escribirá en "Pro Arte", con más tiempo y tranquilidad, una semblanza de Pedro Frado, su amigo y camarada.

GUZMAN, EL CUARTO "LOS DIEZ DE

ERNESTO A. GUZMAN, gran amigo de Pedro Prado y componente del grupo de "Los Diez", es uno de los mejores poetas chilenos de su generación, que ha hecho una vida silenciosa y separada de cenáculos y academias. Su poesía de carácter místico es una de las más importantes de la primera vein-tena del siglo. Es el autor del poema que sirve de inscripción desde hace muchos años a la entrada del cementerio de la ciudad de Concepción:

> "Tierra de corazones que han sufrido, humanizada tierra, aquí ha salido en la flor, hecha carne perfumada,

a invadir los senderos... la pisada sea blanda y piadosa, peregrinos, porque no se lastimen los caminos".

Ernesto A. Guzmán, el cuarto sobreviviente de "Los Diez" (Leng, Ried García Guerre-ro, Cotapos, Guzmán), fué visitado varias ve-ces por nuestros cronistas, sin encontrársele antes de que esta edición entrara en prensa. Se diria que el ropaje de silencio con que ha envuelto su nombre desde hace treinta años ha desceñido sus pliegues hasta nos-

Hasta la muerte de Prado, Guzmán perma-neció estrechamente cerca del poeta.

ACADEMIA DE ARTE MODERNO

MATRICULA ABIERTA

HASTA EL 22 DE MARZO DE 1952: 10 a 12 y 3 a 6 En la Oficina de "PRO ARTE": AHUMADA 312, 8.º Piso, Of. 826

CLASES DE PINTURA - JAN BARTELSMAN CLASES DE DIBUJO y ANATOMIA - HARTWIG MARAHRENS

El propósito de ofrecer aquí un boceto más o menos aproximado de la verdadera fisonomía espiritual de Pedro Prado, nos ha llevado a visitar a algunos de sus amigos. Ellos lo conocieron en la juventud, a la edad temprana de 20 años, cuando en los umbrales del siglo el poeta soñaba con los versos de su libro de poemas "Flores de Cardo". Estos amigos, únicos sobrevivientes del Grupo de "Los Diez", son los músicos Alfonso Leng y Acario Cotapos, y los poetas Ernesto A. Guzmán y Alberto Ried.

En una atmósfera conmovida por la evocación, estos artistas y escritores recordaron al gran amigo desaparecido, nos dieron noticias de su naturaleza moral y nos cautivaron con anécdotas llenas de sabor intimo. En el tiempo primaveral formaron parte de esa desinteresada asociación de artistas y escritores que se llamó "Los Diez", y que fué integrada, además, por Alberto García Guerrero, actual profesor del Conservatorio de Música de Toronto, en Canadá; por el pintor Juan Francisco González. personaje principal de la todavía joven leyenda pictórica chilena; por Julio Ortiz de Zárate, pintor y recordado Director de la Escuela de Bellas Artes; por el dulce poeta Manuel Magallanes Moure, cuyo busto solemniza una de las avenidas del Parque Forestal: per Armando Donoso, critico y ensayista de nota: por Julio Bertrand Vidal, el arquitecto que iniciara la construcción del edificio de la Embajada de los Estados Unidos, muerto en la flor de la juventud: y por "el hermano errante". Augusto d'Halmar. Con la excepción de García Guerrero todos ellos pagaron su tributo a la muerte. Quedan solamente, del grupo inicial Eduardo Barrios, formó parte de "Los Diez", después, en reemplazo de Bertrand Vidal), nuestros entrevistados. Era, por tanto, para nosotros, un importante privilegio escuchar. de sus propios labios, los directos recuerdos que emanan de aquellos años ado-

Los ofrecemos aquí, como el mejor testimonio de la admiración y el cariño que el poeta recientemente desaparecido despertó en su luminoso tránsito terrestre.

DIBUJANTES





La casa del poeta

Las cosas ven, decía un escritor francés; ven por medio de las fricciones oceladas de los prolongados hábitos; este reloj, por ejemplo, que marcó el ritmo de una vida, de sus días y trabajos; esta mesa, en cuyo canto acodó pensativo el rostro; este lecho que alimentó la fragancia de sus sábanas, sueños nocturnos y diurnos; esta ventana que le abrió al pensamiento un azul panorama; si, indudablemente, las cosas ven; por eso hemos ido a visitar la casa de Pedro Prado; a inquirir la materia familiar que rodeó su existencia, a consultarla, a concitarla diriamos mejor.

Nos ha servido de cicerone, en esta exploración, uno de sus hijos: Jorge, el abogado. De otra manera, habría sido difícil romper la consigna silenciosa que encierro las habitaciones donde transcurriera la vida del escritor.



Una vez atravesada la verja, entramos al enorme patio central, sombreado por grandes árboles, en cuyo centro se levanta una fuente, simbólicamente apagada ahora. Nos introducen o los cuartos de la derecha. Tres o cuatro salones de resonantes ámbitos, panoplias con armas antiguas, viejos cuadros y sillones de patas doradas. Reconocemos, de paso, la pincelada mágica de Juan Francisco González,... Pero, en realidad, no hemos llegado aún a nuestro verdadero destino, la sala de trabajo del

Se encuentra en el piso alto. Aquí está la meso en que el poeta creó y pulió, benedictinamente, sus obras. Desde el testero del muro un cuadro de Poussin arroja claridad sobre la austera pieza llena de libros. Sobre la mesa de trabajo, una reproducción escultórica del hérce alado, nuestro lcaro chileno, parece reposar después de su trayectoria aérea.

Junto a este cuarto, en otro de carácter mas íntimo, en muebles de complicada estructura ebanís tica, y celosamente guardados en pequeñas gavetas, se encuentran los manuscritos con la letra nerviosa del autor de Androvar y Alsino. Con placer de egiptólogos contemplamos cómo la mano piadosa del hijo investiga entre cartas, viejas fotografías y recuerdos familiares. Por fin extrae los retratos que damos como información gráfica de-este número. Nos alejamos de la casa de Pedro Prado. Algo de su espíritu continúa flotando en sus habitaciones

El tenía el don de la armonía, dice CAlfonso Leng, el artista que puso en sonidos la música poética de Prado

-Yo nunca me he creido músico -nos dice con tono modesto, Alfonso Leng-; siempre he pen-sado que sólo soy dentista.

Pero todos saben que Alfonso Leng es uno de los grandes músicos chilenos, autor de numerosas obrás sinfónicas y de cámara, y de inesperados lieder, que constituyen acervo ya clásica en la historia artística nacional. Esta modestia, imbuída acendradamente en el carácter del artista, es la que el año pasado le hizo declinar, por renuncia pública, la merecida posibilidad de obtener el Premio Nacional de Arte. (Ver "Pro Arte" N.o 131, de 30 de abril de 1951).

Autor del hermoso poema sinfónico "Muerte de Alsino", inspirado en la obra de Pedro Prado, su vida estuvo estrechamente vinculada al movimiente de renovación y creación artísticas iniciado por el grupo de "Los Diez", en los albores del siglo, cuando Chile celebraba su primer centenario. Pedro Prado había escrito con anterioridad ias "acotaciones liricas", a las "Doloras", de Alfonso Leng. En esta colaboración entre poeta y músico, la cultura nacional marcó uno de sus más altos hitos espirituales. más altos hitos espírituales.

Sin embargo, Alfonso Leng es un hombre de ciencia. Aislado en su consultorio, este hombre, de pura cepa artística, desarrolla una importante labor profesional y científica. Ha obtenido significativos premios en certámenes odontológicos y ocupa un puesto de relieve internacional en los rangos de los estudiosos de la paradentosis.

nificativos premios en certámenes odontológicos y ocupa un puesto de relieve internacional en los rangos de los estudiosos de la paradentosis.

Vestido de pulcro delantal clínico nos franquea la puerta de su gabinete. Para aquellos que no lo conocen personalmente, intentaremos una breve descripción física. Es un hombre de porte mesurado, de agradable y bondadoso semblante que iluminan las gafas y los cabellos grisáces pegados a las sienes. Nos sonríe con benevolencia, al enterarse del motivo de nuestra visita.

—Si —nos dice— conocí a Pedro Prado hace ya más de cuarenta años. Me acuerdo que fue frente al Correo... ¿Cuándo? Perdónenme, pero fueron tantos los años que estuve a su lado, que me es difícil precisar la fecha exacta en que lo conocí. Puede haber sido en la época en que publicó "Flores de Cardo".

Leng se concentra en sus recuerdos:

—Era un muchacho de veinte años. Sí —agrega— debió ser en 1906, el año desgraciado del terremoto. Lo recuerdo ahora perfectamente. Tenía el mismo rostro juvenil que conservó hasta el día de su muerte. Es curioso anotarlo: Pedro Prado no observó nunca cambio notable en su fisonomía. Se puede decir que los años respetaron siempre la armonía de su semblante, a pesanto, recuerdo, Eduardo García Guerrero, músico chileno, hace más de treinta años ausente del país y que ahora ocupa una importante cátedra en el Conservatorio de Toronto. Además, teníamos otro amigo común en el poeta Manuel Magallanes Moure, y esa feliz circunstancia contribuyí a aproximarnos. Nos reuníamos frecuentemente en su casa o en la casa del arquitecto Julio Bertrand Vidal, muerto prematuramente. Julio Bertrand Vidal fué quien comenzó la construcción del 'inmueble que ahora ocupa la Embajada de los Estados Unidos; pero fué Prado quien le dió el remate, al producirse la muerte de Bertrand, por lo que se puede, en gran parte, atribuirle a él el mérito artístico de dicho edificio. Prado era un gran diseñador y tenía mucha competencia para el dibujo.

competencia para el dibujo.

Nuestro entrevistado habla luego de la vida familiar de Prado:

—Su casa estaba situada en la calle Mapocho, a cuatro cuadras de Matucana. Es la misma que conservan actualmente sus hijos. Allí nació y vivió hasta pocos días de su muerte producida en Valparaíso. La había heredado de su padre, el doctor Absalón Prado. Y fué allí donde "Los efectuaron sus reuniones

Entendemos que Pedro Prado se mantuvo desde un comienzo como el principal del grupo, decimos:

—Efectivamente, Prado fué el animador de dicho consorcio espiritual. El tenía la ventaja, además de su talento, de poseer bienes de fortuna y ponía el escritorio de su casa a nuestra disposición, para que allí celebráramos las reuniones. En realidad, "Los Diez", más que una academia, fué una juvenil asamblea de artistas, que cultivaban el humor y que tenían un sacro horror por la pedantería. El carácter de Prado se distinguía por una gran comprensión de la vida. El daba jerarquía a todo aquéllo que tocaba con sus palabras. Era un hombre profundo y noble, con una vastedad de espíritu que podríamos calificar de "superación integral" de la vida cotidiana. Todo esto, a pesar del gran sentido del humor que Prado posiblemente heredó de su madre, la señora Calvo Mackenna.

do esto, a pesar del gran sentido del humor que Prado posiblemente heredo de su madre, la senora Calvo Mackenna.

A propósito recuerdo que en cierta ocasión nos correspondió iniciar a Castro Leal, un poeta mexicano recientemente llegado a Chile. Después de efectuadas las ceremonias de rigor, mitad en bromas y veras, se le preguntó a Castro Leal señalándole una de las vigas de la bodega de la casa, que "que era eso", y Castro Leal contestó: "la paja en el ojo ajeno".

—¿Cómo nació su colaboración con Prado?

—Cuando empecé a componer los "Doloras". Un día me senté al piano y se las dí, a conocer...

—¿Era también el poeta un cultor de la música?

—No, no era precisamente lo que pueda llamarse un temperamento musical. Al parecer, toda capacidad de armonía la vaciaba en sus versos. Pero, en cambio, tenía un sentido intuitivo de la música. Mientras tocaba mis "Doloras" le fuí explicando, a petición suya, lo que había tratado de hacer. Entonces Prado se puso ante el escritorio y espontáneamente escribió esas bellas piezas que son sus acotaciones líricas. Como ven, fué un trabajo hecho al revés, pues la música precedió a las palabras. Lo habitual es que ocurra lo contrario.

—Las "Doloras" —continúa el maestro Leng— fueron publicadas por el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente el poeta Castro Leal, ya mencionado, hizo una edición en México con el título de "Las Copas". Nunca he podido comprender el motivo de ese cambio. Tal vez quiso evitar un equívoco con los célebres poemas de Camponor; pero, ¿por qué "Las Copas"?

¿Y su poema sinfónico, "La Muerte de Alsino"?

—Alsino lo escribí mucho después. En el año 1920. Me había impresionado fuertemente la lectura de ese libro, capital para nuestras letras, y quise expresar la emoción que me suscitó, sobre todo la lectura de los tres últimos capítulos de la obra. Prado me hizo una sintesis que fué publicada en el programa del concierto. A propósito, en este concierto se estrenó, como director, Armono de capacidad.

cada en el programa del concierto. A propósito, en este concierto se estrenó, como director, Ar-

mando Carvajal. -¿Supo usted cuál de sus propios libros prefería Prado?

— Supo usted cual de sus propios libros preteria Prado?
—Yo creo que el libro que más le gustaba de los suyos, era el "Lázaro", obra que escribió a lo largo de su existencia y en la que expresaba su sentimiento de regreso a la vida y a la alegría cada vez que había sufrido algún dolor.
Era Pedro un gran camarada — termina diciéndonos Alfonso Leng—. Un hombre lleno de afable serenidad y de gran ponderación; amante de la libertad y, por eso mismo, alejado de la referida de todo vicio. Con el él perdí a uno de mis mejores amigos.

La poesía de "Los pájaros errantes" LA FAMILIA DE PEDRO PRADO

Hace 37 años, en 1915, aparecieron Los Pájaros Errantes, sin duda el primero de los libros en que se expresa cabalmente la virtud poética que singularizó a Pedro Prado en las letras chilenas. Ya había, sin embargo, empezado a mostrarse un estilo personalisimo en Flores de Cardo (1908) y El Llamado del Mundo (1913), obras que, como se sabe, representaron una revolución en la poética de nuestro país, principalmente por haber introducido el verso libre, desentumeciendo con eso un lenguaje que, salvo en Magallanes Moure y Pezoa Véliz, no era sino retórica viciosa o endecha sentimental de corto alcance.

Mas, no habrían de ser las innovaciones formales las que en su desarrollo futuro establecerían el mérito mayor de la literatura



Otra imágen de la juventud del poeta.

de Prado, que en tal sentido no avanzó más allá de sus primeros pasos. No serían tampoco el hallazgo de imprevistas relaciones metafóricas, ni aún la perfección de un estilo soberanamente dueño de sí. No hay, en efecto, volumen del poeta que no parezca inconcluso o descuidado; todavía más, pocas son las composiciones que en toda su obra se impongan como realizaciones acabadas, de equilibrio interior sin falla alguna. Pero sí distingue y eleva a esta poesía una calidad espiritual superior, rara de hallar: es el fruto de experiencias vivas, que el tiempo hará en su obra posterior cada vez más profundas. De ahí su unidad, su reiterada coherencia. A sus temas, que no son muchos, sería un error considerarlos como simples motivos literarios, pues son los testimonios de una sed, como la huella de un labio ansioso en el borde de un vaso. Más pobres que la agitación del alma que les diera origen, transmiten, sin embargo, los estremecimientos de su riqueza prisionera, de su doliente bien.

Entiendo que en Los Pájaros Errantes se da mejor que en los dos libros anteriores esa avidez platónica de un corazón insatisfecho consigo mismo que a Prado movía, y que él expresaba en sus creaciones. Allí se anuncian sus obras venideras, como los cuadros futuros en el cuaderno de apuntes de un pintor; allí se articula ya definidamente su estilo; ahí están su orden, su claridad y también los tópicos a que solía conducirlo la dificultad de expresar aquello que él sentía inexpresable; ahí se lo vislumbra, por fin, a él mismo.

Prado creó la poesía de la ansiedad metafísica, la poesía de un hambre y una sed espirituales que, en los momentos expresivos más felices, logran hallar el tono justo en que un real estremecimiento interior del lenguaje, —grases largas, sinuosas, an-helantes—, las transmite sin mengua. A este hombre el mundo no sólo lo asombraba; lo desconcertaban también sus variados realidad se le aparecía como un símbolo biguo, como un objeto que es y no es al mismo tiempo. Aqui está la pluralidad de las cosas, y, entre ellas, aquí están, crueles, deslumbradoras, imperiosas, las cosas amadas. Mas, ¿es que están de verdad? ¿Ven los ojos aquello que ven, aquello que aman? Al poeta lo turba el presentimiento, —casi la certeza—, de que hay en esas mismas presencias una Presencia mayor que permanece

oculta y que las cosas simplemente sugieren. En cada ser hay otro, que nuestro ser expectante, aún desconociéndose, desea para acabarse a sí mismo, para reconocerse.

"Una vez más mis manos, que se agitan temblorosas, quieren emprender algo desconocido e se estremecan anhelantes por servir a lo que se desea ser. Una vez más mi garganta henchida es un nido ardiente de voces ignoradas que pugnan por surgir, y que se truecan en silbos angustiosos de flechas que rasgan el aire. Mis ojos, con el brillo de la fiebre, se abren impacientes por ver lo que debe venir, y mis oídos, obsesionados por dolorosa atención, esperan un eco que nunca llega... Deseo sin nombre. objeto sin forma, finalidad sin límites, tú arraigas como un árbol monstruoso que crece y crece sin cesar, y muere sin que alcance a florecer jamás... Porque sólo sabemos que algo deseamos, lloro 1a memoria perdida del fin y del objeto. Peregrino poseído αe ira y de tristeza, me pregunto: ¿a dónde voy? Y sin saber qué responder, debo elegir y marchar sin descanso, bajo la hermosura de los cielos hostiles". (El Deseo sin Nombre).

La misma ansiedad es la que expresará mucho tiempo más tarde, en esta unolvidable sentencia poética, fórmula postrera del amor humano:

"Te he buscado tanto que aun en tu presencia te sigo buscando, como si ella me privase de tu verdadera compañía"

Sólo simbólicamente es dable comprender a la naturaleza y entenderse con ellas hasta llegar a una identificación que la comunidad de origen y destino hace posible. Hombre y mundo son fragmentos desprendidos de un cielo olvidado. Puede así conmoverse el mar con un dolor humano, danzar y conversar entre sí las hojas secas de la caverna cuando Alsino enciende con ellas una fogata, quedarse extático el muchacho de Los Pájaros Errantes cuando de noche, en el palomar, un pichón extraviado se refugia en su pecho, comunicándole el sobresalto de su pequeño corazón. ¿Quién podría saber qué es justamente cada cosa de este universo apenas presentido?

Por Luis OYARZUN

"Bien comprendéis vosotros, joh niños insaciables!, que un guijarro, no es todo lo visible de un guijarro". (Resonestas a los

Semejante ansiedad, tan bien hallada y graciosa ignorancia, es por otro lado aspiración hacia lo Uno. Quiere Prado aunarse con el cosmos, perderse, salvarse, entrar en él por el revés, por su puerta divina. Querría aún correr el riesgo de la nada, volar hacia el vacío celestial que restaura o consume. Su poesía es el canto del éxtasis y de la muerte y tiene como centro los símbolos románticos del mar, del fuego devorador, del olvido, de la noche que hace "una sola cosa del mar y del cielo, de la balandra y de nosotros mismos".

"Regálame st. o con profundo olvido y yo te seré fiel, joh primavera!". (Invocación al Olvido).

"Las aguas de las que beben las plantas, las aguas de las que beben los hombres y los animales, al detenerse se pudren y mueren como todas las cosas. Ellas corren para no morir, ellas bajan desaladas por las laderas de los montes hacia ti, joh mar!. que ellas nacen, te adivinan, te desean, te buscan". (El

Es también la suya poesía de la contradicción, del alma dividida entre la vida y la nada, entre la visión sobrenatural y la existencia. Es la queja gozosa de Lázaro resucitado:

'Alma mia, ebria y loca, descorazonada y valiente, ansiosa de pereza y de actividad, amante y cruel; alma incomprensible. te siento bullir bajo el fuego del sol; te siento bullir como los verdes aguazales que ahora comienzan a dar forma a los incontables organismos que ocultaban. Preguntas extrañas me conmueven bajo los dulces árboles. Despreciando y amando alternativamente a las mismas cosas...". (Invocación al Olvido).

Busca el éxtasis de la muerte en un exceso de expansión de la vida, en la suprema tensión de la existencia. Precisamente en tal extremo, en ese encuentro de caminos, está para él la poesía, que nace de la experiencia enloquecedora de un límite, de donde se regresa con la visión resplandeciente de otro mundo. En El

Llama del Mundo, a Lázaro, agradecido, le costaba volver. De ahí la extrañeza. Desde ese límite, ¿qué son las cosas? ¿Quién soy? De ahí también el comercio del poeta con lo invisible, establecido por la intensificación de su trato con lo visible mismo. ¿Que son las cosas? La respuesa no cabe en palabras. La realidad es indecible, inefable. ¿Cómo recordar, después de haberla visto, que es ella y cómo expresar, si pudiera ser recordada, ese recuerdo con palabras? La vida exige olvidar lo que sus fronteras encubren, las visiones vertiginosas de su agonía. Pero el poeta, sin haberlo solicitado, recuerda. Esa memoria dislocará su vida:

"El donde la poesía es demasiada turbación para un hombre... Dislocará, cuando menos se piense, toda su vida; ampliará su sensibilidad, a veces hasta el paroxismo, pudiendo dar a su poseedor algo así como nuevos sentidos que no sabrá emplear, ni sabrá descubrir claramente qué cosas ocultas registran, ni qué enseñanzas desconocidas indican. Sólo tendrá conciencia de una creciente inquietud que se apodera de él y lo remece... Sin dejar de permanecer turbado como quedó..., ese hombre, en verdad, conocerá con asombro, por primera vez, lo que es un asomo insospechado de la perfecta y libre alegría. Alegría nacida más que de él, nacida de algo superior a él, que en él asoma y en él por ella se descubre". El poeta es un enfermo de la vida.



Pedro Prado en compañía de su fa milia, en el jardín de su casa de la calle Mapocho. La fotografía debe ser de alrededor de 1920. Los dos hijos hombres son ac tualmente destaca dos profesionales Prado hizo un ver dadero culto de la vida familiar, y hasta su casa sola riega llegaban se. mana a semana los amigos y parientes. De entre el Grupo de "Los Diez", es decir, de los que aún viven, Alfonso Leng y Alberto Ried fueron los más así duos.

Si sana, "¿dónde quedarían esos poderes que son capaces de dar más brillo que el mismo sol, y dónde esas sombras más abismantes que el abismo último?"... "Y eso le dará pavor, pavor ante la sola posibilidad de verse desposeído del bien que le procura su mal'

¿Qué podrá el poeta hacer de la realidad cotidiana, desarmado, como está, por la presencia de esos nuevos sentidos inútiles, que son su enfermedad, si no sentirse extraño a ella, sin otra meta que la perfecta alegría del arrobo místico? Tal visión del poeta, contrapuesta, naturalmente, a lo no menos romántica del poeta social, surgió en el pensamiento de Prado de una experiencia que dió carácter a su destino. No está aquí lejos del Tonio Kroger, de Thomas Mann o del Sparkenbroke, de Charles Morgan, enfermos también de la vida y buscadores del paraíso

¿Qué podrá este poeta hacer si no confiar en la virtud sobrenatural, implícita en la condición humana, que a el se le revela con más vigor que a otros? Habría que ser un vagabundo. dejarse llevar por la fascinación del instante, o, como en el pensamiento de Hans Carossa, velar y contemplar, amorosamente, sobre el gran cuerpo vivo de la naturaleza, descifrar en él la profecía de las estaciones, adivinar con ternura el significado de las formas inertes y vivientes, hasta enriquecer por el amor una vida que es por esencia inconclusa. Como el ave sorprendida en vuelo por el cazador y que muere con las alas extendidas, "ya sé que habrá una cosa que no finiquitaré, existe una esperanza que no

veré cumplida, moriré dejando algo iniciado...". (El Rumbo). Nadie podría saber si esta poesía, para algunos tan extraña a su tiempo, seguirá siendo admirada. Bien raro y descorazonador, seria, sin embargo, que no sintieran en ella los hombres del futuro la expresión de una noble pasó espiritual, la fiebre de una existencia devorada por su propio fuego.

PRO ARTE

Ahumada 312, Ofic. 826 Teléfono 88118 Dirección Postal: Casilla 1012.

Dirección Telegráfica: "PROARTE"

Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en Papel fine, \$ 500

Suscripción anual para Europa y los EE, ÚU.: US\$ 5.50

Director: ENRIQUE BELLO

Administrador: JAN BARTELSMAN Critica: Teófilo Cid y Luis Oyarzús

(Literatura). Etienne Frois (Teatro). Redactores en el extranjero: H. Diaz-Casanueva y Guglielmo Giarda (Italia). Guillermo de Torre (Argenti.

Guillermo de Torre (Argentina).
Rosamel del Valle y Fedor Kabalin (Estados Unidos).
Oscar Pinochet y Antonio Aparicio (Francia).
Hans Heffritz Juan Adolfd Allende y Félix Martinez (Alemania).
Franca Giarda (Corresponsal viajera).
Marcos Miranda (México).

La Reina...

(De la página 2)
piedad privada no ha nacido
aún, y donde el interés colectivo
prima sobre el paricular.
La misión obsesiva del tiem-

La mision obsesiva del tiempo, tan característica de su poesia y tan importante, según hemos dicho, en los grandes poetas
de 1920 surge en este capítulo,
como un preludio a lo qué dirán,
un año más tarde, en "Los Pájaros Errantes". Oigámosle: "La
arena fresca blanqueaba a la
luna. Estrellas azulinas, estrellas
doradas, estrellas rojas se veían dina. Estrellas azulinas, estrellas doradas, estrellas rojas se veían por el ámbito del cielo silencioso. La Vía Láctea era una niebla de luz, y el Saco de Carbón, una sima negra en el profundo color del firmamento. El acompasado sonar de las olas parecia medir el tiempo que volaba invisible".

En la isla nuestro personaje

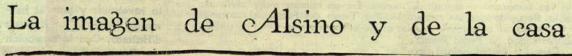
En la isla, nuestro personaje va de sorpresa en sorpresa. Un día se encuentra con Inú, el guerrero. Le pregunta a Coturhe Oruiri qué opina de la guerra. Este responde: —"La guerra es buena y viene en Mataveri (es

buena y viene en Mataveri (es decir, en la estación primaveral), y todos sienten cómo nace la guerra en ellos". El contrarreplica, diciendo que, entre nosotros, "es el amor el que nace en primavera" y Coturhe Uruiri lo desarma, afirmando que "el amor y la guerra son hermanos".

Otra vez van a visitar a Rakala, el prodigioso tallador de tolomiros. Le pregunta: —"Y estos idolos, ¿son tus dioses?". Rakala le contesta: —"No entiendo lo que quieres decir. Hago esto, porque se hacerlo, y las gentes que vienen en los buques los piden y dan ropas por ellos". Intrigado, plantea sus dudas a Adams, quien le responde: —"...hace mucho tiempo, hubo entre ellos sacerdotes que, rodeándose de toda clase de mistarios consograro. dotes que, rodeándose de toda clase de misterios, enseñaron multitud de cosas que hoy nadie recuerda" Sucedió que los últi-mos sacerdotes no dejaron heremos sacerdotes no dejaron here-deros ni legatarios y la tal reli-gión se extinguió sin pena ni gloria. "Pasaron los años; nada de particular ocurrió al pueblo huerfano de intermediarios di-vinos, y al ganador de la farde-la, que es siempre el joven más fuerte y más valiente se le confuerte y más valiente se le con-cedió algo así como las prerro-gativas del sacerdocio; pero sin que él ni nadie sepa claramente cuáles pueden ser esas prerro-gativas".

CUANDO EL MAHUTE SE
SECA...

Una espantosa sequía, que había sido, por lo demás, predicha por Coturhe Uruiri, se abate sobre la isla. Se seca gran parte de la flora, se evapora el agua lluvia del cráter del Rano Kao,







Dibujo de la casa de Pedro Prado hecho por él mismo.

los animales agonizan de sed, y Coemata Etú, arrastrada por la desesperación bebe unas aguas infectadas que la envenenan. Delirante, lo llama, diciéndole: ¡Venid, venid! Aquí hay un camino de aguas que corre sin cesar. Espero que concluya, pero nunca termina, ¡nunca! ¡Cuánta agua! Qué fresca está y cómo me llama. La beben mis pies heridos; la beben mis piernas y mi vientre que se moria de sed. La abrazo como abrazaría a un La abrazo como abrazaría a un amante, y su cuerpo es fresco como la carne de un joven. Mis cabellos flotan sobre la corriente. ¡Ningún canto comparable al ru-mor que hace el agua al pene-trar en mis oídos!".

Murió Coemata Etú "en el tiempo en que el mahute se seca". Lenta y dulcemente. Con la dulce y sabia inconsciencia con que había vivido. Como por obra de un milagro, en el mismo momento en que exhaló su postrar suspino una nube anapostrer suspiro, una nube apa-reció en el horizonte. y pocas horas después, toda la isla se estremecía al grito de "¡Evai o'quimai", esto es, "¡Venid, agua, venid!"

Termina esta novela con la visión de la isla, cuando nuestro personaje vuelve a Chile. Se trata de un capítulo bellisimo, en el que exclama: "¡Oh, misteriosa y tranquila Rapa Nui!, envidio tu corte de impenetrables gigantes de piedra, porque su origen nadie penetrará jamás.

¡Oh, isla de higos llenos de miel y de los platanos finos y olorosos!, tú guardas los restos de la pequeña llamada Coemata Etú, que ahora duerme entre sus súbditos ingenuos y desnudos. La noche que llega borra tu imagen, por por la recordo. tu imagen; pero no tu recuerdo, y en medio de tus peces volay en medio de tus peces voladores mi pensamiento vuelve hacia ti, seguro de encontrarte al extremo de la estela fosforescente, que va trazando en la negrura de las aguas el barco que me lleva a pueblos tristes y atormentados. Feliz la vida de tus hijos, que viven lejos de la fiebre y de la ambición de los hombres nuevos. Feliz y sabia la existencia llevada entre fiestas de amor y de abundancia, y unicamente sujeta a las aguas del cielo".

ACLARACIONES Y REFEREN-CIAS BIBLIOGRAFICAS A ESTOS 3 CAPITULOS

(29) "Karez y Roshan" constituye un caso único de suplantación en nuestra literatura. Es sabido que el gran escritor escocés Jacob Mac Pherson, muerto en 1796, engañó a toda la alta crítica europea con sus poemas "Fingal" y "Temora", haciéndo-la creer que eran la transcripción escrita de los cantos épicos de un bardo ciego, que se habría llamado Ossián, en circunstancia que ese bardo no existiójamás, siendo los poemas, obra exclusiva de él. P. Prado, que

fué siempre un fino humorista, realizó en Chile una hazaña parecida a la de Mac Pherson. Ofendido en su orgullo litera-rio por algunos sabihondos, que aseguraban que nadie podría hoy, escribir versos como los de Hafiz, Saadi, Omar Al-Khaayan y otros, lanzó al mercado su "Karez y Roshan", asegurando que era el producto de un exótico poeta afrano cuya fotograpoeta afgano, cuya fotogra-precedía a los poemas. Más fía precedía a los poemas. Más tarde, se supo que dicha foto correspondía a un vendedor de pollos de las riberas del Mapocho a quién se envolvió en una holgada sábana, a fin de que lo fotografiara un amigo de "Los Diez". Como era de esperarlo, hubo muchos elogios para la poesía afgana. Sin embargo, en honor a la verdad, hay que decir que con esta humorada, Prado tomaba el desquite de otra que le hiciera, en 1916, el gran poeta chileno Domingo Gómez Rojas, quien le entregó para Rojas, quien le entregó para su revista, algunos maravillosos poemas de un anónimo vate que poemas de un anónimo vate que viviría en los alrededores de Santiago. Fué así como aparecieron en el N.o. 1 "Divinidad", "Extasis" y el celebérrimo "Miserene", firmados por Daniel Vasques. En el número siguiente, ya aclarada la simpática superchería, y a petición del público, la revista reveló el nombre de su verdadero autor. (30) En el N.o 11, de Febrero de 1952, la revista chilena "Nues-

(31) Nos referimos al libro "La Tierra de Hotu Matu'a" del Padre Sebastián Englert, 1948 (Edit. Sn. Francisco de Padre las Casas, Temuco). (32) ¿No será este Adams una personificación de A. d'Halmar, su maestro?

tro Tiempo" publicó un documentado artículo de Luis Enrique Délano, sobre literatura nacional y extranjera relativa a Pascua. Allí cuenta, entre otros casos curiosos, el de un escritor chileno, Ignacio Vives Solar, quién, en 1917, aproximadamente, consiguió hacerse nombrar gobernador de la isla, "sin otro objeto de satisfacer su sed de conocerla". Han escrito también sobre ella, los chilenos Israel Drapkin, Rafael Edwards, Ignacio Gana, Aureliano Oyarzin,

Drapkin, Rafael Edwards, Ignacio Gana, Aureliano Oyarzún, Carlos Charlín, Lautaro Ojeda, Manuel Bandera, Pablo Neruda, Raúl Marín Balmaceda, y uno de los autores de este libro, Hugo Goldsack, que relata en el diario "La hora", la primera y única expedición universitaria a la isla. El escritor y cinematografista Oscar Vila Labra, escribió un hermoso texto para la pelicula documental "Isla de Pascua", realizada por la Univ. de Chile. Otro aporte valioso, es el de nuestro dramaturgo Guillermo Valenzuela Donoso, que enriqueció la literatura teatral.

enriqueció la literatura teatral, con un interesante drama sobre los explotados habitantes de aquel lejano peñón.

O. 4984.—Talleres Gráficos "La Nación"



En el 3.er cincuentenario

VICTOR HUGO SIN PEDESTAL

DE NUESTRO REDACTOR EN PARIS, ANTONIO APARICIO

Llegada cierta edad, entre los doce y los quince años, todos los franceses han visto explotar sobre la mesa da los profesores de liceo, como una espoleta patriótica, esta proclama-ción solemne: "Victor Hugo es el Genio". Y durante más de medio siglo la crítica literaria, con su prodigalidad para la repetición monocorde, no ha hecho otra cosa que pulir año tras año esa frase para que sus reflejos no se extingan. Pero he aquí que llega el año 1952 y con él el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Hugo. Toda Francia, la literaria, la oficial y la otra, la "municipal y espesa", se pone en pie para celebrar la fecha con mayor entusiasmo, si es posible, que el derrochado en 1948 para el centenario del vizconde de Chateaubriand y en 1950 para el de Balzac. Víctor Hugo ha vuelto a apoderarse de las vitrinas de las librerías. Se publican nuevas biografías del autor de "Los Miserables", nuevos estudios sobre la obra huguesca, nuevas ediciones de sus obras completas y de sus morceaux choisis. Las revistas literarias le dedican números especiales y el rostro de Hugo, sus múltiples rostros, escapa del polvo de la Biblioteca Nacional para lucir otra vez a la vista de todos. Esto es plausible y supone una ardorosa empresa de resurrección acometida con un entusiasmo que pone de manifiesto una vez más la extraordinaria habilidad de los franceses en sacar de sus sarcófagos las viejas momias y mostrarlas al mundo asegurando que esa car-

ne está más joven y vibrante que nunca.

En ocasión del centenario de Balzac, se comprobó que sí, que el gran padre de "La Comedia Humana" estaba más fuerte que nunca. El jovial don Honorato seguía desafiando a sus compatriotas en 1950, como lo hizo un siglo antes, a hacer una novela mejor hecha que las que él dejó escritas. Es prematuro decir ahora, cuando la celebración del ciento cincuenta aniversario de Víctor Hugo apenas ha dado comienzo, cuál será el resultado del examen. ¿Ha pasado el tiempo so-bre Víctor Hugo o ha pasado Víctor Hugo sobre el tiempo, venciendo a los días? Porque una conmemoración de esta especie es un examen definitivo, un balance de valores existentes. Se entra en el viejo almacén para revisar todas las mercaderías, todos los artículos, y decidir, ya sin el apasionamiento de la actualidad, qué mercaderías han resistido la prueba del tiempo y qué otras han sido pasto de la polilla.

El primer Víctor Hugo puesto a prueba — ya se sabe que Hugo es múltiple, plurifácetico, lo que vale decir que son varios los Hugos a revisar — el primero puesto a prueba ha sido el Hugo autor de teatro. No está de más recordar que fué precisamente el teatro, con el estreno de "Hernani" en 1830, el género encargado de dar la primera noticia a los franceses acerca del genio de Victor Hugo. La celebración actual del ciento cincuenta aniversario se ha iniciado con la representación de "Hernani" en la Comedia Francesa. ¡Cruel jornada! ¡Cruel para la memoria del autor! Pero para poder apreciar mejor el acento doloroso de este primer paso de la conmemoración huguesca, convendría retroceder en el tiempo, exactamente ciento veintidós años, y recordar aquella jornada verdaderamente épica de 1830, cuando Victor Hugo, a los veintiocho años de edad, estrenaba su drama. La consedia Francesa vestía aquella lejana noche la gala de las grandes soirées. Sala completa. Y en la sala, gente como Berlioz, Gerardo de Nerval, Dumas, Balzac, Delacroix, que iba a ser testigo de una apoteosis. Medio teatro guerreaba, aplaudiendo, contra la otra mitad que silbaba furiosamente, pero entre esca contra la otra mitad que silbaba furiosamente, pero entre esa marejada creciente, el triunfo de la obra ascendía con vuelo seguro hasta el cielo de las grandes consagraciones. Al finalizar el cuarto acto, Víctor Hugo ve venir hacia él a un hom-brecito orondo que, con palabra atropellada, solicita los derechos para editar la obra cuya representación no había terminado todavía. La anécdota vale por lo que tiene de eco fiel de aquella jornada célebre. "¿Cuánto?", pregunta Hugo. "Seis de aquella jornada célebre. "¿Cuánto?", pregunta Hugo. "Seis mil francos", contesta el otro jadeante. Hugo, sorprendido, halagado, vacila: "Usted no sabe lo que compra. El triunfo puede disminuir, falta un acto". "Si, pero también puede aumentar — replica el editor. —Al terminar el segundo acto, pensé ofrecer a usted dos mil francos, al terminar el tercero cuatro mil... Si espero a que caiga el telón del quinto, tendré que darle diez mil francos". Hugo sonríe y autor y editor salen rável. Uno va recomponiendo su familia por la tierra, a veces se ma muere un tío, uno de esos grandes tíos míos de la Frontera, de caballo y bigote, y me lo encuentro parecido, ceremonioso y audaz, en el Uzbekistán o, armado de grandes tijeras, en una sastrería de Capri. De repente pierdo un primo, se muere o se hace fascista, videlista, trumanista, pero en las encrucijadas de mi camino, a pleno sol, 2 medianoche, un rostro desconocido me sonríe, unas manos me saludan, llamándome de toda la vida; tengo un nuevo pariente, mi familia llena el mundo.

Yo no podía conocer a mi hermano Yazim, porque él estaba en la cárcel. Durante diecisiete largos años, mientras yo despertaba el mundo y entraba con la mano a registrar los cajones secretos de la geografía y de las vidas, mi buen hermano desconocido, miradlo, en una celda cerca de Estambul, sin comunicación con la geografía, comunicándose difícilmente, pero certeramente con la historia.

mounicación con la geografía, comunicándose dificilmente, pero certeramente con la historia.

Ahora, pocos gigantes como mi hermano Nazim, nacieron para el aire libre, para el aire de la libertad, para la libertad del aire. Así como debo mirar, y debemos, jóvenes poetas, mirar su poesía hacia arriba, también fisicamente debo mirarlo así, porque me pasa por una caoeza de poeta hacia lo alto, y por sus grandes brazos, sus ojos de azul abierto, por toda su estatura se difunde tal alegría y movimiento, que entre los gigantes que siempre conoci en los cuentos, no hubo ninguno menos predispuesto para un cajón de acero, para vivir entre los barrotes de una celda turca. Por eso tal vez, ahora, cuando con ojos y brazos se movió frente a mi, y nos encontramos de pronto, hermanos de sangre, ví de inmediato que diecisiete años de jaula, de barrotes, de tortura, de agonía, no son nada para un gigante tan grande, no lograron nada, no mataron nada en mi hermano Nazim. Así, pues, los carceleros, los verdugos, los enterradores, se equivocaron y se equivocarán con los poetas. A Federico lo acribililaron y desangraron, y hoy aparece hasta en la sopa franquista, más redivivo que jamás, y a Nazim lo encerraron por diecisiete siglos, y hoy es el hombre más libre del mundo. ¡Agarrarse con los poetas. Es mejor para los tiranos escoger sus enemigos entre los campeones de la lucha libre o entre los infatigables corredores de carrera larga: los músculos de las piernas y de los brazos son menos fuertes que los de la poesía, que los de la dinámica, feliz, política poesía de nuestro tiempo. Esta tiene músculos de minero, y tiene tierra y metal de las minas profundas. Me contaba Nazim cómo desde su encierro observaba el peso de la cárcel sobre los condenados. La justicia feudal de Turquia se ceba sobre los condenados. La justicia feudal de Turquia se ceba sobre los condenados. Para ellos es caro casarse, y el rapto es una vieja costumbre silvestre. Apenas casados y separados, condenan allí al novio a varios años de prisión, y estos campesino

"La vida no es una broma,

tú la tomarás en serio, de tal manera en serio que adosado al muro, con las manos amarradas, o en un laboratorio

pel timbrado y allí mismo, entre los bebedores, se firma el contrato correspondiente. De 1830 a 1952, las cosas han cambiado mucho. En va-

pidamente del teatro, compran en un bureau de tabac un pa-

no los buenos actores de la Comedia Francesa han intentado silenciar ciertos ruidos que se escuchaban la otra noche, mien-



PROARTE

AÑO IV - SANTIAGO, MARTES 1º DE ABRIL DE 1952 - EDICION 154 - PRECIO: \$10.-

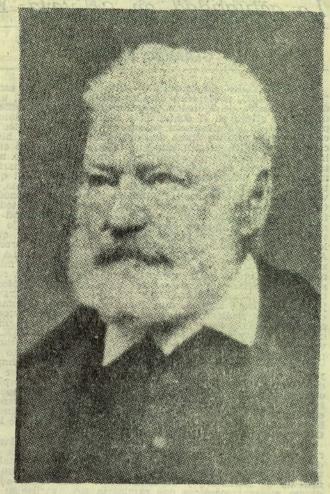
tras corría la representación de "Hernani". ¿Murmullos de desaprobación? ¿Silbidos? Algo peor: risas. Los versos que hacían crepitar de emoción a los jóvenes hugólatras de 1830, han hecho sonreir compasivamente al público de hoy. Lo que fué un triunfo clamoroso hace más de un siglo, se convierte hoy, al ser enfrentado a otra sensibilidad, al ser revisado por otro espíritu, un fracaso lamentable. El público ha reído y la crítica ha tenido que declarar que, al menos en lo que al teatra se refiere, va siendo prudente no volver a aludir al genio de Hugo. "Es bien triste — dice un crítico teatral de París — pero "Hernani", más que risible, es inescuchable. ¿Qué se podría hacer para que la pieza pudiera representarse todavía?" El crítico busca inútilmente el recurso salvador y termina por reconocer que lo único que cabe hacer a estas alturas es "dejar la pieza donde no pueda hacer mal a nadie: en el estante de las bibliotecas y en los programas escolares".

Mientras el público de la Comedia Francesa, público de u la autoridad mil veces puesta a prueba, ha reido de "Hernani", los escritores contemporáneos, interrogados acerca de los méritos de Hugo, han hecho algunos comentarios en los que la piedad no asoma por ningún lado. Montherlant ha dicho: Hugo ha escrito demasiadas tonterías, pero esto es excusable cuando se ha vivido ochenta y tres años y se tenía la pluma fácil". Otros escritores más jóvenes que Montherlant han manifestado casi unánimemente que no leen al autor de "Nuestra Señora de París", que Hugo no existe para ellos. "Yo daría — ha dicho uno de estos escritores — dos toneladas de versos de Víctor Hugo por un solo verso de Mallarmé". "Víctor - ha añadido otro escritor actual — es hoy un tipo completamente desconocido (un type complétement inconnu)". En fin, el mismo Francois Mauriac termina unas fervientes páginas recientes ("Víctor Hugo o el heroísmo de la banalidad"), con estas terribles palabras que mal esconden un sollozo: "Temo que Hugo no cuente ya más que para los eruditos y para los especialistas".

Pero, atención: sería faltal dejarse cegar por esta ola negadora cuyas primeras aguas nacen en la frase ácida de Leconte de Lisle, aquel despectivo "tonto como el Himalaya" que todos los detractores de Víctor Hugo han paladeado golosamente. Un centenario no tiene que ser fatalmente un altar de glorificación, pero tampoco un auto de fe. La tarea más urgente ahora es la de apear a Hugo de su pedestal de genio. Apearlo del pedestal y hacerle ver, lo más gentilmente posi-ble, la conveniencia de que baje a su posición natural ese brazo alzado en actitud verbosa. Hoy por hoy, ese gesto, más que al genio, más que al poeta, retrata al charlatán ducho en gar-garismos sin freno. Y ya sin pedestal y sin ademán tribunicio, someterlo a la operación del balance que ha de ser, forzosamente, faena del centenario. Operación difícil por lo complejo del caso. Porque hay por lo menos media docena de Víctor Hugo: el teatral, el novelesco, el épico, el lírico, el autor de memorias, el ensayista..... Seis Víctor Hugo que, como los Mandamientos de la Ley de Dios, se compendian en dos: el Victor Hugo colosal, tambor mayor de las letras, mezcla de león hirsuto y de campanero estruendoso, y el otro, el íntimo encerrado bajo siete llaves por el vate de los clamores. En algunos momentos — contadísimos a lo largo de una tan larga existencia — el Víctor Hugo íntimo emerge trabajosamente de su mazmorra aprovechando la coyuntura de que su carcelero duerme a pierna suelta después de una bacanal de palabras. Momentos éstos tan fugaces como luminosos, y semeiantes a la súbita aparición de una estrella errante que siembra en el cielo su huella de luz temblorosa, para desaparecer en seguida no sin dejarnos el corazón maravillado de sorpresa y de emoción a la vez. ¡Qué lejos queda entonces el redoble histórico-filosófico del Víctor Hugo, Caballero de la Legión de Honor, todas esas caminatas métricas sobre la retirada de la grande armée, sobre Waterloo.

D'un côté c'est l'Europe et de l'autre la France Choc sanglant! des héros Dieu trompait l'espérance.

bre tan excesivamente dotado que se resiste a cantar en voz baja, es necesario que el dolor le ponga encima del pecho su pie de elefante ciego. Y ésto no fué frecuente. La ocasión llega, sin embargo, y un día Hugo derrama lágrimas solitarias y silenciosas, después de leer en un periódico la noticia de la muerte de una pareja de muchachos que remaban en el Sena. Eran Charles Vacquerie y su joven esposa, née Leopoldina Hugo, hija del poeta. ¡Cómo en esos instantes de atormentadora soledad, cuando el vasto corazón se llena de dolor verdadero, humano, debió el Víctor Hugo íntimo desdeñar al otro, al fabricante de pregones municipales, al grandilocuente, al napoleónico. Parece ser, si hemos de creer a los biógrafos, que el poeta no exhaló una sola palabra ante la noticia de la muerte de la hija idolatrada. Contaba entonces cuarenta y un años. era autor de muchas cosas ya célebres y aplaudidas, jefe de escuela literaria, académico. Poseía honores, títulos, gloria anticipada. Y de pronto, este dolor vino a despertar en las profundidades de su alma a un Víctor Hugo humilde, que dormía allí secuestrado por el Víctor Hugo gigantesco. ¿No será ese



Victor Hugo en 1874



Dos épocas opuestas del escritor: a los 40 años y poco antes de morir.

Víctor Hugo escondido, íntimo, el que ahora va a ser descubierto, rescatado v justamente enaltecido a la luz del ciento ésto, porque los versos que ese Víctor Hugo escribe, anonadado ante la visión de la hija que yace ahogada en el fondo

(Les mois, les jours, les flots des mers, les yeux qui pleurent, Passent sous le ciel bleu; Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent; Je le sais, o mon Dieu!)

no son versos para provocar sonrisas compasivas ni risitas discretas. No son genialidades fáciles ni clamores de tabladillo; son, simplemente, eso tan indefinible e incomparable que se

Les mois, les jours, les flots des mers, le yeux qui pleurent....

la habitación y corre por la nieve. Pero en la nieve encuentra un recuerdo: su mujer, su bella mujer, y su hijo de algunos meses, retenidos por el Gobierno turco como rehenes. A Nazim le han quitado su ciudadanía. Además quieren seguir hiriéndole en su propia sangre. A veces, siento en los ojos azules que no tuvieron miedo, en un eco de su voz rápida, en un caer de pronto de su mano ligera, algo como una sombra. Es el recuerdo de la que espera.

Nazim acaba de escribir un poema. ¿Escribirlo? No se. Me lo dice sin leerlo, traduciéndolo desde su original turco, leyéndolo en su memoria. Trataré de reconstruirlo.

ré de reconstruirlo.

"Toda la mañana entré a sembrar con los pies desnudos, pisando la tierra.

Más tarde entré en los olivares y recogí las aceitunas y preparé el aceite.

Ya era tarde cuando pude comer, pero de noche de luna, entré en el mar y recogí las redes. Venían peces y estrellas enredadas en ellas. Hasta muy tarde en la noche recogí

Ya ves qué ocupado estoy, de día y de noche. ¿Por qué entonces me haces esperar?".

Con esta poesía tan mal transcrita, a miles de kilómetros del sitio donde él respira la libertad más extensa, digna del gigante que venció las prisiones, dejo entregada a mis amigos de habla española la simple silueta de mi hermano Nazim. Que aprendan en la claridad cegadora de su poesía los jóvenes de todas las repúblicas, y sobre todo los que nos oscurizan, los que nos entenebrecen a sabiendas y sin recato, en esta hora de luz cenital, en este instante único en que hasta los ciegos pueden ver. La lucha de los pueblos árabes por su independencia y por la paz, llevan, en pleno incendio y en rebelión orgánica, los años de germinación que grandes hombres como Nazim Hikmet dieron, desde la cárcel, a sus pueblos. Y por eso he querido presentar en este instante, a un conocido de todos, a un admirado de todos, pero en la intimidad de gigante dulce y sabio, de profeta que regala su mejor camisa al caminante que ahora lo recuerda con respeto y ternura.

Mi hermano

por PABLO NERUDA

quiero que estés segura, amada mía, si la mano negra y velluda de un pobre gitano termina por ponerme la soga en el cuello en vano mirarán

en vano miraran
en los ojos azules de Nazim
buscando el miedo en ellos.
En el crepúsculo de mi última mañana
veré a ti y a mis amigos
y no me llevaré bajo la tierra
sino la pena de un canto inconcluso...".

"Miro de rodillas la tierra, miro la hierba, miro el insecto, miro el instante florido completamente azul. Tú eres como la tierra de la primavera, bienamada,

Acostado de espaldas veo el cielo, veo las ramas del árbol, veo las cigüeñas que vuelan. Eres como el cielo de la primavera, bienamada,

He hecho fuego de noche en el campo, toco el fuego, toco el agua, toco la tela,

Amo la acción.

Ahora, residente en Moscú, Nazim, con esos ojos azules no domados, mira la nieve sobre los techos, desde su departamento. Nos hemos comprado en el mismo día iguales sombreros: kaftanes de astrakán gris claro, nos hemos cambiado, como los viejos poetas, las corbatas, y al llegar a su casa a cenar, me ha hecho cambiar de camisa, regalándome su mejor camisa turca de seda blanca bordada de oro y azul. La visita —me dice— debe recibir un nuevo vestido. Es una vieja costumbre turca. Y su alegría llena su rostro, invade

Y luego este poema, entre los más hermosos poemas de amor escritos en todos los tiempos:

yo te miro.

toco la plata. Eres como un fuego de campamento bajo las estrellas, te toco. Estoy entre los hombres, Amo los hombres. Amo el pensamiento. Amo mi combate. Tú eres un ser humano en mi combate, te amo".

de chaqueta blanca, con grandes anteojos, morirás para que vivan los hombres, los hombres cuyos rostros ni siquiera habrás visto, y morirás sabiendo que nada es más hfermoso, que nada es más verdadero que la vida...". Así cantaba Nazim Hikmet, en 1948. Sus largas prisiones no destrozaron tampooco su alegría

Que vuelva e Neruda

Destacados intelectuales y amigos del poeta Pablo Neruda vienen preocupándose, desde hace tiempo, de facilitar el regreso al país del escritor chileno, procesado por el Gobierno, por haber denunciado en un documento público, siendo Senador por Antofagasta, los incumplimientos al programa electoral del actual Presidente de la República. Por esta circunstancia de orden estrictamente político, Neruda permanece fuera del país desde 1948.

Las circunstancias políticas que intervienen en la vida de Neruda, no disminuyen, por ningún motivo, su categoría de chileno eminente, y, por lo tanto, nadie puede privarlo en una República democrática, como leue ser la nuestra, de los derechos que la Constitución confiere aún al más modesto de nuestros conciudadanos.

Así lo estiman, desde luego, las personalidades que firman la declaración que publicamos en seguida, ninguna de las cuales podría ser tachada de solidaria con el pensamiento político del poeta.

Dice la declaración:

"Solicitados por un grupo de intelectuales, y, de acuerdo con los ilustres principios de nuestra tradición política, que siempre fué respetuosa de la libertad, garantizando así el desarrollo de la cultura, apoyamos con nuestras firmas la iniciativa de representar a los Poderes Públicos la conveniencia de aprobar el libre retorno a la patria del escritor chileno Pablo Neruda, Maestro renovador de la poesía hispanoamericana y reconocido como tal por la crítica literaria de nuestro Continente y además por la crítica literaria europea.

(Firmados): Eduardo Barrios, Francisco A. Encina, Gabriela Mistral, Eduardo Frei Montalva, Eugenio González R., Marcial Mora Miranda, Salvador Allende y Carlos Ibáñez del Campo".

La actualidad en Nueva York

De nuestro Corresponsal en N. York, GERARDO NEISSER

NUEVA YORK, 12 de marzo.— Claudio Monteverdi escribió su "Orfeo" en 1607, pocos años después que la "camarata", un grupo de intelectuales de Florencia, experimentara con el renacimiento del drama griego en el cual habían descubierto, correctamente, el predominio de los elementos musical y emocional. "Orfeo" es, de este modo, la primera ópera de importancia en toda la historia y, como la magnifica presentacion que Mitropoulos nos dió en la Filarmónica, en forma de concierto lo comprobó, no sólo mantiene toda la frescura excitante de una innovación revolucionaria hasta nuestros días sino que revela una gran belleza musical que electoda la frescura excitante de una innovación revolucionaria hasta nuestros días, sino que revela una gran belleza musical que electrizó al público. Por primera vez en la historia moderna, Monteverdi usa una combinación de música polifónica y monódica, interludios sinfónicos, recitativos y arias, subordinando todo a los fines dramáticos. Con esto no sólo establece la prioridad del elemento dramático-humano en ópera, sino que su genio anticipa también casi todos los medios (inclusive el Leitmotiv) que todos los grandes compositores operáticos, desde Lully y Purcell hasta Alban Berg, fueran a emplear en los siglos siguientes. La tardanza con que empezó así el renacimiente musical, con la misma demostración gloriosa de un genio individual y humanista como pasó con los poetas y pintores en los siglos anteriores a Monteverdi, trae consigo la fusión con el barroco. Y esto tiene la gran ventaja que su idioma tonal es muy familiar a nuestra generación que encuentra los elementos clásicos y emocional muchas veces mejor trae consigo la lusion con el barroco. Y este tiene la gran ventaja que su idioma tonal es muy familiar a nuestra generación que
encuentra los elementos clásicos y emocional muchas veces mejor
expresado más puro y elecuente en el barroco que en la musica
del clacicismo y romanticismo de los siglos XVIII y XIX. Monteverdi no dejó atrás una partitura en el sentido moderno, siendo
por esto necesaria una adaptación. La que se presentó tiene la
ventaja de ser hecha por un compatriota—lo que es importante,
ya que la música de Monteverdi es muy italiana— y por un gran
conocedor de la música del renacimiento: Ottorino Respighi, Por
otra parte, como Respighi escribe como nuestros contemporáneos y
su colorido es de nuestros tiempos, resulta así cierto desequilibrio
estilístico. De todas maneras ha sido una performance incompurable en la que la mezzo-soprano Jane Hobson y el coro de la Schola
Cantorum merecen mención especial.

Otra obra de Monteverdi, breve, la "Sonata sopra Sancta María", fué presentada por la orquesta de la NBC bajo la dirección
del joven conductor italiano Guido Cantelli, He ahí un talento extraordinario que reúne gracia y dirección firme con un instinto
finísimo de estructura y de tonalidades, Presentaba además, la
de las piezas románticas que cambiaría sin vacilación por una
sinfonía en Re Menor de César Franck (que para mi gusto es una
sonata desconocida del barroco). Cantelli es, sin duda, uno de los
pocos directores jóvenes que prometen una gran carrera.

El "Bach Aria Group", originalmente formado para presentar
das muchas arias de Bach esparcidas por las cantatas y muy poco
conocidas, está ya lo suficientemente entrenado para presentar
cantatas enteras. Esto es más correcto, del punto de vista del estilo y ofrece impresión más completa y variada. En este grupo, la
Choral Art Society bajo la energica brututa de William Jonson, las
espléndidas voces de Eilorn Farrell, Blanche Thebom, y Mack Harrell, y los excelentes solistas R. Bloom, oboe, M. Wilk, violín y
B. Greenhouse, chelo, ha

B. Greenhouse, chelo, han brindado interpretaciones vivaces, bellas y profundamente comprendidas.

El "Collegium Musicum", nuevo grupo de música de cámara bajo la dirección de Fritz Rikko, presentó nuevamente uno de sus escogidos programas con cuidadosa ejecución. Esta vez eran varios conjuntos de instrumentos de vientos que presentaron obras desde el quinteto de Beethoven hasta una suite de ocho bailes de Dárius Milhaud, una de las piezas deliciosas de este maestro que siempre es soberbio en los medios típicamente franceses y de extensiones limitadas.

Phyllis Curtin, joven soprano americana, tiene una voz cristalina y limpia, un control excelente de respiración y estilo, y un repertorio muy variado; pero carece todavía de aquella intensidad con que una voz debe ser eco de vibraciones personales sin las cuales no se pueden comprender la mayoría de las canciones.



OPERA DE JUAN ORREGO

L autor de las "Canciones Castellanas" acaba de lanzar una nueva obra suya llamada a trascender por más de un motivo. Se trata de una ópera que tiene la extensión de las grandes y que él ha titulado
"El Retablo del Rey Pobre". La
ópera consta de un prólogo y dos
cuadros y tiene el carácter de un divertissement, en el que es parte importante de la acción el ballet y la actuación de personajes mimos. Orrego Salas es prácticamente el primaro de los compositores modernos nacionales que se atreve a afrontar el género operístico. Después de su Sinfonía Primera, es ésta la obra de mayor aliento que ba emprendido el joven composi-

HUMBERTO ARRIAGADA, VOZ EN USA.

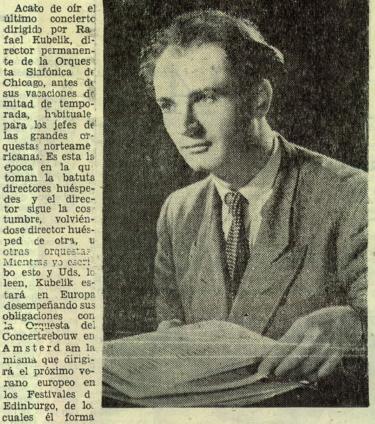
ESDE hace 13 años vive en los Estados Unidos, Humberto Arriagada Filidei; es decir, dejó Chile a los 20 de edad. Tito Arriagada, nombre por el que se le conoce en USA, fué recientemente nombrado Jefe de los Servicios en Español de "La Voz de los EE. UU.", principal servicio radial norteamericano. La carrera del joven chileno ha sido brillante. Estudió sucesivamente en las Universidades de Virginia, Wittenberg, Washington y Berkeley, y se doctoró en Filosofía e idiomas. Vino la guerra y entró a la Funda-ción Rockefeller, trabajando en el Departamento de Radio; estuvo después en la Radio del Estado de San Francisco y luego nuevamente en Washington. Durante el pasado conflicto bélico, fué Censor de Guerra en las oficinas de la pro-paganda aliada. Más tarde, Tito Arriagada fue

contratado por la Columbia Broadcasting, de donde pasó a ocupar el alto cargo que ahora tiene en "La Voz de los EE. UU. de América". Muchos le habrán oído a través de la onda corta su ya popular programa "La ciencia en la vida diaria", donde baraja las preguntas y respuestas de connotadas persona-lidades, a través de animados e intellgentes diálogos.

Harta falta que haría en Chile para mejorar el nivel catastrófico de la radiotelefonía nacional.

Mi impresión de Kubelik

dirigido por Ra fael Kubelik, director permanen-te de la Orques Sinfónica de Chicago, antes de sus vacaciones de mitad de tempo-rada, habituale para los jefes de las grandes or-questas norteame ricanas. Es esta la epoca en la qui toman la batuta directores huéspedes y el direc-tor sigue la cos tumbre, volvién-dose director huésped de otra, u otras orquesta Mientras yo eser bo esto y Uds. lo leen, Kubelik estará en Europa desempeñando sus obligaciones con la Orquesta del Concertgebouw en Amsterd am la misma que dirigirá el próximo verano europeo en los Festivales d Edinburgo, de lo cuales él forma una atracción per-



RAFAEL KUBELIK

cuales él forma
una atracción permanente en estos

utimos años, dirigiendo allá muchas orquestas visitantes, notablemente la mencionada y la de la BBC. Su actual visita a Europarepresenta, en cierto sentido, obligaciones de antiguo cariño y apreciación mutuas para con los públicos y las orquestas de estos países,
que fueron los primeros en recibirlo cuando él, entonces jefe titular
de la Filarmónica de Praga, rehusó volver a Checoeslovaquia. Se
trata, como dije, de cariño y apreciación antiguos, pero siempre
habiando en términos de la juventud del mismo Kabelik y de su
reciente fama internacional.

El nombre Kubelik, naturalmente, no es de ninguna manera
nuevo para los amantes de la música, Pero los de más de edad
entre ellos van a asociar con este apellido probablemente el nombre
de pila, de lan antes que de Rafael El ilustre violinista era el padre
del actual director, quien temprano se inició en jiras internacionales,
acompañando a su padre en el piano, y ocasionalmente como director. Entonces, por allá en los años 30, recorrió también los EE. UIU,
quizá si sospechando que, un día iba a dirigir una de las más
antiguas y mejor conocidas orquestas de este país.

Fundada en 1891 como tercera orquesta sinfónica de los EE. UU.,
la Orquesta de Chicago está ahora en su 61a temporada. Después
de ser dirigida 14 años por Theodor Thomas el músico, que la
fundara, tomó las riendas y las mantuvo por espacio de 37 años
el alemán Frederick Stock, quien tiene gran parte ae mérico, por
el grado de perfección y musicalidad que alcanzó la orquesta. Después de su muerte, en 1942, la orquesta no continuó con la suerte
y estabilidad que disfrutaba durante el largo reino de Stock, y se
sucedían varios directores en pocos años. El último director permanente antes de Kubelik fué Arturo Rodzinsky, que se desempeño
por un corto período, lleno de tensiones entre el y la junta direcmientas la Orquesta, que está compuesta de hombres de influencia
en el mundo de los negoclos, en el social y político, pero no por
músicos.

La Filarmónica de Viena

o la conciencia musical

Desde Viena, por PETER GRÜHN

Desde Viena, por PETER GRÜHN

Cuanlo cesa el aplauso que ha saludado an director y a la orquesta para que empiece a ejecutarse la música, ¿quién de los oyentes pensa por un instante en el abnegado trabajo de maestro y ejecutates, ocurrido antes de llegar a la ejecución del concierto? Pero este pensamiento no sería completo si no se reparara en el hecho de que una orquesta es el resultado de una tradición y de una absouta unidad entre sus componentes.

La Oquesta Filarmónica de Viena, con sus 120 miembros, existe desde hac cien años. Pero su existencia data de mucho más tiempo aún, pues tiene su origen en la orquesta de la Corte del Emperador Maximiliano, hacía el año 1519. Sin embargo, en 1842 se dió el paso decisivo, cuando los miembros de la Orquesta de la Corte se unieron en una sociedad, no para ganar dinero, sino que para ejecutar núsica. Esta ha sido siempre la base fundamental de los

Desde Chicago, por nuestro Corresponsal FEDOR KABALIN

para el teatro— a la dirección de orquesta, y tuvo buena oportuni-dad para adquirir una variada experiencia y enorme repertorio, dirigiendo la orquesta de la Radio Praga —que tocaba conciertos sinfónicos cada noche del año— por lo menos una vez por semana. Yo conservo gran cariño a estas emisiones nocturnas de los tiempos Sinfonicos cada noche del ano— por lo menos una vez por semana. Yo conservo gran cariño a estas emisiones nocturnas de los tiempos de guerra, cuando la ocupación enemiga, prácticamente, silenció las salas de concierto, mientras que la gran mayoría de las emisoras transmitían el ruido de la guerra, traducido al lenguaje de los comunicados militares y noticiarios de actualidad. Pocas eran las emisoras que seguían transmitiendo ininterrumpidamente su programa musical, y yo acostumbraba refugiarme regularmente en este solaz musical que brindaban las emisiones trisemanales de programas sinfónicos y óperas completas de las emisoras italianas y los conciertos sinfónicos de todas las noches de la Radio Praga, en medio del estrepito de las huestes del dios Marte. Siguiendo la liberación de Checoeslovaquia, al terminarse la guerra, Kubelik fué promovido al cargo de director permanente de la Filarmónica Checa, que tiene su lugar entre las mejores orquestas europeas, como la Filarmónica de Viena, la Orquesta Gewandhaus de Leipzig o la del Concertgebouw de Amsterdam. Con esta orquesta hizo varias jiras por Europa, hasta que tuvo que separarse de su patria. Las orquestas de Europa, Austria y costa atlántica de Sud América se disputaron el privilegio de ser dirigidas por este joven y brillante músico, y la Orquesta de Chicago, en busca, entonces, de directores huéspedes para completar los programas de sus temporadas como que estaban entonces sin director permanente, lo invitó también. Como dice la frase consugrada, antes que terminara de sonar el acorde final de su primer concierto, Chicago tenía su nuevo director permanente.

Es imposible transmitir impresiones de música viva por medio de un simple artículo. Más adecuados a este fin serían los discos, de un simple artículo. Más adecuados a este fin serian los discos, aunque éstos no puedan dejar más que una aproximación de la impresión de un concierto vivo. Kubelik y su orquesta fueron, en estos últimos tiempos extraordinariamente activos, grabando para la empresa "Mercury", que hace poco ha puesto en circulacion grabaciones microsurco de este conjunto, tocando los "Cuadros de una Exposición", de Mussorgsky-Ravei, Música para Cuerdas, Percusión y Celesta de Bartok, y Concerto Grosso, para Cuerdas y Piano obligato de Bloch. Todas estas grabaciones son notables, como lo absolutamente mejor producido hasta la fecha desde el punto de vista de la fidelidad acústica y sonora, que hacen resaltar los méritos de las excelentes interpretaciones de estas obras por la orquesta y Kubelik. Se trata de una interpretación en todo sentido admirable, y ciertamente lo mejor que existe de esta obra en los discos. Como el público de conciertos en Santiago todavía no ha tenido oportunidad de trabar conocimiento personal con Kubelik como director de orquesta, estos discos podrán ayudarlo a formarse una idea sobre la obra de este gran músico.

F. K.

JUAN MATTEUCCI

Su nombre y su persona son muy conocidos en el ambiente musical. Bajo, delgado, de rasgos y ademanes nerviosos, Juan Matteucci pareciera andar siempre en busca de alguien. En su carácter se combinan la más absoluta seriedad con un sentido del humor de niño terrible. Pertenece, desde que se gruduó en el Conservatorio, a la Orquesta Sinfónica de Chile, en la que toca como cellista. Ha sido, además, crítico musical, locutor de los conciertos populares, y compositor. Es casado con Lissy Wagner, la bella primera ballarina del Ballet del Instituto, quien se encuentra ahora en Viena, perfeccionándose con Kladçok.

Con el apovo del Instituto de Extensión Musisel, se fué a Ltalia a estudiar dirección de orquesta. En Milán ingresó a un curso de 200 aspirantes a directores de orquesta, para el cual postularon más de dos mil. Ese curso se hace cada tres años en el Conservatorio "Giuseppe Verdi", de Milán, Meca musical de Italia, que dirige Ghedini, el ya famoso compositor. Matteucci, después de hacer las clases teóricas y prâcticas del Curso, y de resistir las eliminatorias que se hacian cada dos meses, llegó al final del curso. solamente con dos compañeros, El joven aspirante a director chileno obtuvo el primer puntaje. En la presentación final del Conservatorio dirigió el Concierto para violín y orquesta de Beethoven, con Franzetti (Premio Roma) como solista. Estuvo muy bien Juan Matteucci; prueba de ello es que inmediatamente de la prueba final le ofrecieron tres actuaciones con la Orquesta Archi Italiana.

En Italia, Matteucci asistió a los ensayos y conciertos de Furtwengler. De Sabata y Yon Karayan. Después estuvo en Viena, donde asistía a ensayos y conciertos de la Filarmónica, y en Ginebra no perdió movimiento de la batuta de Ansermet con la Orquesta Suisse Romande.

Su opinión sobre la música contemporánea italiana nos la resume así: los compositores más vallosos son los maduros y no los

bra no perdió movimiento de la batuta de Ansermet con la Orquesta Suisse Romande.

Su opinión sobre la música contemporánea italiana nos la resume así: los compositores más valiosos son los maduros y no los últimos; es decir, Dallapiccola. Malipiero, Ghedini, Mortari, etc. ¿Y el público italiano? Ah —dice Matteucci— está lejos de comprender a sus músicos, pues la música contemporánea no se ambienta aún en la lírica Italia. Pesa la tradición operística. Proporcionalmente estamos en Chile bastante mejor. En cuanto a maestros. Víctor Tevah nada tiene que envidiarle a muchos directores en concess.

maestros. Victor levan hada atent que concerción de Chile. El Instituto, como es lógico, le ha dado la oportunidad que merecia, y ésta consistirá en que el joven director tendrá a su cargo la dirección de la Orquesta Sinfónica para los ballets, durante el presente año, con la excepción de "Petrouschka", que la dirigirá

Matteucci tiene recién 31 años, y mucha experiencia desde el interior de la Orquesta. Esto apresurará su formación. Le deseamos la buena suerte que se merece.

que desean. Sin embargo, su eminente musicalidad crea un puente de compensación con la orquesta, que no necesita de las palabras El mutuo entendimiento se produce en un plano desmaterializado de sensaciones espirituales. Tal "conversación" en el lenguaje de la música hizo posible que, hace poco, Richard Strauss pudiera dirigir "Till Eulenspiegel", sin previo ensayo, logrando, sin embargo, una interpretación magistral.

Cada director es distinto: Wilhelm Furtwaengler es muy nervioso y sumamente sensible; Busch, tranquilo y preciso, fijando los detalles en los ensayos; Herbert von Karajan, muy sobrio y excepcionalmente concentrado, sugestionado, y no alcanza jamás la última cumbre en los ensayos, sino que deja toda su fuerza para el día del concierto; Clemens Kraus encarna la nobleza musical extremadamente diferenciada: Karl Böhm es el más tranquilo de todos. Arturo Toscanini fué el carácter más difícil, según los filarmónicos.

filarmónicos.

Las exigencias de trabajo de los músicos de la Filarmónica son grandes y sólo pueden sobreponerse a tal tarea gracias a su maestría y perfección técnica, a su larga experiencia de comunidad. Fuera de las funciones diarias en la Opera del Estado y los ensayos de obras nuevas, se agregan ocho conciertos filarmónicos, y el famoso "Nikolajkonzert", introducido por el fundador de la Filarmónica de Viena a favor de las viudas y pensionados. Se hacen, además, los tradicionales conciertos de Año Nuevo, con programas exclusivamente de Lanner, y la "Familia del Vals", Strauss, dirigidos siempre por Clemens Kraus. Hay, además, que cumplir contratos de numerosos conciertos extraordinarios, la participación en los Festivales de Salzburgo y otros festivales. También en todas esas funciones la Orquesta elige el director. Todo esto aparte de las numerosas grabaciones. Tres, y sólo en algunos casos cinco, son los ensayos para cada concierto.

Los constructores vieneses de instrumentos tienen antigua fama. Familias italianas o austríacas, que aprendieron en Italia, fundaron en Viena las casas de instrumentos de música, y una de las más antiguas provee siempre a los filarmónicos de los instrumentos necesarios.

Fuera del trabajo en la Orquesta, hay todavía otras coursedo.

Fuera del trabajo en la Orquesta, hay todavía otras ocupaciones para el músico de la Filarmónica de Viena. Los profesores de la Academia de Música son todos miembros de la Orquesta Las numerosas jiras han hecho de la Orquesta Filarmónica una sociedad muy unida. Algunos se han reunido en trios o cuartetos, entre los cuales debe mencionarse especialmente el "Schneiderhan Quartett". Otros se han juntado en la conocida Sociedad de Instrumentos de Viento de la Filarmónica. La paciencia queda reservada a las mujeres de los filarmónicos.

Aunque a los filarmónicos no les guste hablar del asunto, hay que decir que la ganancia de todos sus conciertos, previos los descuentos acostumbrados, se destina a fines caritativos. No ganar es para ellos la mantención de un principio y la ayuda para las viudas, de sus compañeros y para muchos compositores es considerable.

Hé aqui, a grandes rasgos, cómo se desenvuelve la extraordina-ria vida musical de la Orquesta Filarmónica de Viena.

PREPARAN ESTRENOS



De las sinfonías de Haydn estrenadas en Inglaterra la RCA, nos presenta ahora en Longplay las Sinfonías N.o 92 y N.o 93 respectivamente. La Sinfonía N.o 92 en Sol Mayor, más conocida como Sinfonía "Oxford" fué estrenada en 1791 en Oxford en cuya ocasión le fue conferido a Haydn el grado de Doctor en Música. Esta obra está interpretada por Sergei interpretada por Sergei sevitzky frente a la Orquesta Sinfónica de Boston, en una forma bastante sobria (LM

forma bastante sobria (LM 1102).

Desgraciadamente la Sinfonia N. o 93 en Re Mayor, mucho menos conocida, pero no menos bella, no ha encontrado esta vez un intérprete feliz. Guido Cantelli, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de la NBC lleva los diversos movimientos de esta obra con una pesadez incomprensible, malogrando así la unidad de esta sinfonía. (LMX 1089 RCA). Para los amantes de la música de Haydn seguimos recomendando la grabación más antigua con Sir Th Beecham y la Orq. Filarmónica de Londres (Columbia AC 652/54).

La "Serenata" (KV.525) para cuarteto o mejor aún, para un conjunto de cuerdas, conocida como "Eine kleine Nachtmusik" fué compuesta por Mozart inmediatamente después de haber terminado su ópera "Don Giovanni" en agosto de 1787. Esta "serenata" tenía en su forma original después de la introducción un segundo "Menueto" y "Trío" que desgraciadamente se perdieron. Encuentra esta obra tan conocida un buen intérprete en Koussevitzky y la Orq Sinfónica de Boston (RCA LM 1102).

Una buena reedición de la Sinfonía N.o 7 en La Mayor de Beethoven tenemos ahora también en Long-play (LM 1034) en una versión de la Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Charles Münch.

Charles Münch.
Otra reedición del tan conocido Concerto N.o 1 en Si Bemol Op. 23 de Tschaikowsky aparece como "novedad" en un disco RCA LM-1028. Artur Rubinstein actúa en esta ocasión como solista haciéndose acompañar es ta vez por la Orq. Sinf. de Minneapolis, bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos. Anteriormente ya conocíamos una vermente ya conociamos una versión de este concierto con Rubinstein, pero secundado por la Orq. Sinf. de Londres, dirigiendo Barbirolli (RCA DM 16597-1660) do Ba:

Este Concierto fué escrito por Tschaikowsky en 1874 y dedicado al director del Conservatorio de Moscú, Nicholas Rubinstein, hermano del compositor y pianista Arturo Rubinstein. Sin embargo, las declaraciones de Rubinstein de que la composición era banal y vulgar y que sus mejores pasajes habrían sido usurpados a otros compositores, ofendió a tal extremo a Tschaikowsky, que le cambió la dedicatoria y envió la composición al director Hans von Bülow

ERNEST UTHOFF, el Director del Ballet del Instituto, en un momento de descanso, conversa con Rudolf Pescht, Profesor de la Escuela de Danza, sobre los detalles de los próximos estrenos del Ballet, que se iniciarán en mayo "Petrouschka", de Uthoff, sobre la conocida obra de Stravinsky; "Redes", de Octavio Cintolesi, con música de Scarlatti, y "Orfeo", de Heinz Poll, sobre música de Stravinsky son, como hemos anunciado ya, esos estrenos, Los decorados y trajes de "Petrouschka" han sido encomendados a Hedy Krassa; el pintor Emilio Hermansen realiza los de "Redes", y dentro de algunos días se sabrá quién ganó el concurso para los decorados del ballet de Heinz Poll.

Debemos destacar que será este año el más pródigo en es-

este año el más pródigo en es-

quien la estrenó en 1775 con la orquesta de Boston; actuando el propio Bülow de solista.

La grabación aquí comentada es excelente y destaca en todo momento el virtuosismo pianis-

Günter Boehn.

trenos, desde que existe el Ballet. Por otra parte, tanto la obra de Uthoff que, como es lógico, es la de mayor impor-tancia, como las de los jóve-nes bailarines que han crea-do las otras coreografías, de-ben constituir, por lo que hemos podido ver en los ensa-yos, un éxito consagratorio para el celebrado conjunto chileno, tanto como para sus autores.

0

STEINWAY & SONS NEW YORK HAMBURG

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS IPARA CHILE

CASA Margarita Priedemann MONEIDA 1027 - FONO 88360 - CASILLA 3937

desde hac cien años. Pero su existencia data de micro mas tempo dun, pues tiene su origen en la orquesta de la Corte del Emperador Maximiliano, hacia el año 1519. Sin embargo, en 1842 se dió el paso declivo, cuando los miembros de la Orquesta de la Corte se unieron en una sociedad, no para ganar dinero, sino que para ejecutar núsica. Esta ha sido siempre la base fundamental de los filarmónicos de Viena. Lo fué antes y lo es hoy dia: itodo por la música! Yale decir, que la base para una labor sana, puramente artística, fué desde un comienzo idealista e independiente.

Quien conoce el paísaje austríaco y los alrededores de Viena, queda impresionado por la musicalidad de la naturaleza. Casi todos los miembros de la Orquesta proceden de esta región; hé ahí tal vez otro factor favorable a la homogenetidad de la Filarmónica. Otras grandes orquestas se integran buscando de diversos países a los meores instrumentistas. Pero, ¿podría el violinista de Lille, o el cellista de Nápoles, o el clarinetista de Malmó, sentir igualmente un Schubert, un Dvorak o un Debussy? El elemento principal de la Filarmónica de Viena consiste, pués, en la común sensibilidad de sus participantes.

No es fácil llegar a ser un filarmónico. Es preciso un largo tiempo de estudio cuatro, a veces hasta seis años antes del examen final. Sigue un tiempo de firme estudio y ensayos para el joven músico, que tiene que buscar experiencia en orquestas pequeñas, perfeccionándose diariamente, hasta que rinde su examen de ingreso en la Orquesta de la Opera del Estado. Son éstos, requisitos indispensables para el que desea ser un filarmónico (todos los miembros de la Filarmónica pertenecen a la Orquesta de la Opera del Estado, y no existe el vice versa). Ahí se observa durante mucho tiempo al nievo miembro, y ahí ha de acreditarse primero e imponerse. Cuando se declara un puesto vacante, el podrá presentarse ante una comisión, a fin de ejecutar su prueba. Solamente, entonces, y después de arduo estudio, será aceptado en la Filarmónica de Viena. Esta severidad

ITERINARIO DE LA PINTURA ABSTRACTA BRITANICA La pintura vital del poeta Max Jacob

En la Gran Bretaña, como en todas partes, se habla de pintura abstracta en forma muy ambigua. No se utiliza esa expresión para calificar un movimiento homogéneo, sino dos orientaciones completamente distintas. Es de lamentar que se hable de ese modo impreciso, pero la práctica se halla tan generalizada que no hay más remedio que aceptarla. Por una parte, se llama abstracto al arte cubista de Picasso y Braque, aunque, en realidad, es figurativo, puesto que en él aparecen representadas personas, objetos y paisajes. Por otra parte, queda comprendido en la denominación común el arte no figurativo, no representativo, de los constructivistas, como Gavo y Pevsner, o el de Klee, Kandinsky y Mondrian. Personal-



KEITH VAUGHAN. — "En el huerto" (óleo)

mente, creo que los cubistas son los que tienen más derecho al título, puesto que sus imágenes son abstracciones de las formas naturales. Pero, en fin de cuentas, lo cierto es que ambas tendencias están representadas en la pintura británica moderna.

representadas en la pintura británica moderna.

Antes de referirnos a los pintores británicos más relacionados con Mondrian que con Picasso, más cerca de Klee (quien, desde el punto de vista de la abstracción se halla entre Picasso y Kandinsky) que de Matisse, conviene decir algo acerca de varios artistas, cuyas abstracciones se hallan en contacto con la realidad visual, y no pertenecen, por lo tanto, al extremismo no figurativo. En tal grupo cabe citar a Ivon Hitchens, Peter Lanyon, William Scott, Keith Vaughan, Bryan Wynter, Robert Colquhoun, y Robert MacBryde. Esos pintores, muy diferentes en la mayoría de los aspectos, tienen una nota en común: para todos ellos, la forma abstracta no constituye un fin, sino que es, meramente, un medio. Pudiera decirse que cada uno de ellos tiene la mirada fija en un aspecto, de la realidad visual, que está más allá de su propio lienzo. Prestemos atención, en primer termino, a los paisajes de Ivon Hitchens.

Hitchens es casi el único paisajista postcubista. Se preocupa vi-

tituye un fin, sino que est meramente, un medio. Pudiera decirse que cada uno de ellos tiene la mirada fija en un aspecto, de la realidad visual, que está más allá de su propio lienzo. Prestemos atención, en primer termino, a los paisajes de Ivon Hitchens.

Hitchens es casi el único-paisajista postcubista. Se preocupa vivamente de comunicar las sensaciones que experimenta cuando contempla un determinado paisaje; pero, al mismo tiempo, edifica una personalisima composición de formas abstractas. Sin embargo, éstas no son las formas acostumbradas del arte abstracto. Lo rectilineo, lo geometrico, se hallan totalmente ausentes. En las obras de este artista no aparecen los firmes perfiles del cubismo: no hay lineas rectas ni rigidos arcos. El tipo de abstracción a que llega es orgánico, no mecánico, Su pincel, esencialmente caligráfico, reduce la masa de un sauce a una superficie plana con buralidad de trazos verde oliva —oval e irregular en los bordes— Frente 2 eso, puede haber otro plano de color. mucho más obscuro y rico, de forma rudimentariamente oblonga, enlazado con el sauce por un solo brochazo horizontal negro, de unos dos centimetros de anchura. Este, a su vez, puede hallarse soportado por un segundo trazo horizontal de color, de más suave textura que el negro y quizás de un rojo-mate. De esta manera, se edifica una caligrafía que es, a um mismo tiempo, abstracta y sensual, y, a, través de ella, percibimos de pronto un arroyo de la campiña de Sussex, pendido en el umbroso verde de los sauces, con algunos alisos subrayados por aneas. Es algo así como si la inteligente, pero árida caligrafía abstracta de un Hartung, adquiriera súbitamente el bendito don de un significado profundo. En Hitchens, las imágenes tridimensionales del verdadero por dundo. En Hitchens, las imágenes tridimensionales del verdadero por aneas es algo así como si la inteligente, pero árida caligrafía abstracta, de la superficie (cosa que es rara en los pintores contemporâneos más jóvenes que Braque).

Al habíar de Hitchens, siente uno la t

un huevo) implican madurez de visión; las mujeres escocesas, representadas por Colquhoun, compuestas enteramente de severos segmentos curvilineos, hasta en los ojos y en los párpados, entrañan el mismo grado de consumación artística. Pero Colquhoun es resueltamente un expresionista; el efecto poetico y estridente de sus figuras refleja una vigorosa e introvertida cualidad visionaria, que es todo lo contrario del arte sereno, extravertido y contemplativo de Hitchens o Scott.

Pasemos ahora a los pintores no figurativos. Esta forma de arte adquirió firme base en Gran Bretaña, bastante antes de la segunda contienda mundial, lo que implica un interesante contraste con Francia, donde no hubo una escuela no figurativa hasta después de iniciada la ocúpación alemana. En 1913, produjo Wyndham Lewis las primeras obras de tal clase ejecutadas en las Islas Británicas. Pero pronto abandonó tal estilo; para dedicarse a una modalidad del cubismo, que le permitió retornar a la representación de un mundo duro, metálico, habitado por unas figuras como de autómatas. Aquéllo fué el vorticismo, movimiento fundado por el propio Lewis, estrechamente paralelo al futurismo italiano.

Sin embargo, no fué Wyndham Lewis quien estableció firme-

Eewis, estrechamente paraielo al futurismo italiano.

Sin embargo, no fué Wyndham Lewis quien estableció firmemente, en Gran Bretaña, una tradición no figurativa. Ben Nicholson, que había aprendido mucho del cubismo sintético de Braque, de principios de la tercera década de siglo, terminó por dedicarse a la "abstracción pura" hacia el año 1930. Su más distinguida aportación a la pintura no figurativa (desde 1930, el artista ha alternado, entre sus variedades personales de lo figurativo y lo no figurativo), ha consistido en la manera, sumamente sensitiva, de tratar las superficies, quebradas en secciones puramente geométricas. La combinación de cuadrados, rectángulos, círculos y esas formas como eles

perficies, quebradas en secciones puramente geométricas. La combinación de cuadrados, rectángulos, círculos y esas formas como eles mayúsculas —que resultan cuando un rectángulo se superpone parcialmente a otro—, son casi los únicos elementos formalistas de esta modalidad artística. (Los triángulos son escasisimos, en las obras de este pintor). Además de pintar esas composiciones, Nicholson las grabó, llegando a reproducirlas en bajorrelieve.

La labor austera, delicada y sensitiva de Ben Nicholson es fundamentalmente arquitectónica. Quizás falta en ella la forma plástica; en realidad, pudiera decirse que se trata de un arte ideográfica, más bien que espacial. Pero el caso de John Wells es completamente contrario, aunque este pintor debe mucho a Nicholson. No obstante, así como el don de Nicholson consiste en ordenar formas rectangulares poco profundas, disponiéndolas con arregio a un plan de escalonadas "pantallas" (todas paralelas a la superficie del cuadro). Wells crea, invariablemente la ilusión de gran espacio atmosférico y mucha profundidad —generalmente utilizando discos o delgados triángulos, equilibrados o girando en un medio espacial maginario— Unos delgados simbolos flotantes crean —en los meticulosos y, a la vez, apasionados lienzos de Wells— la sensación de un ámbito espacial de un volumen casi cósmico.

Por último, únicamente me queda lugar para referirme a Victor

Por último, únicamente me queda lugar para referirme a Víctor Ticia Pasmore, quien, después de Nicholson, es el más conocido de los otros.

Desde Londres, por PATRICK HERON

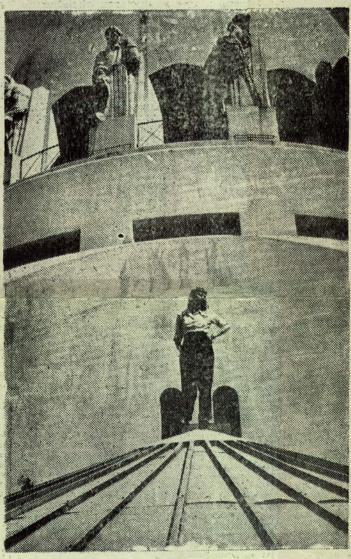
astica

pintores no figurativos británicos Pasmore tiene dos reputaciones

pintores no figurativos británicos. Pasmore tiene dos reputaciones completamente distintas. En primer término, adquirió fama con un estilo realista, derivado en partes casi iguales de Cezanne, Degás y Whistler. Sin embargo, en 1948, lo abandonó por completo, en favor de una forma de abstracción que parecía contener elementos reminiscentes, por una parte, de Klee, y, por otra, del papier collage del cubismo sintético. Esto ha cedido el paso finalmente a una forma de expresión no figurativa, que es sumamente original. Los lienzos recientes de Victor Pasmore, consisten, de punta a punta, en formaciones espirales, que sugieren algo así como el movimiento del agua al estrecharse el oleaje contra la costa, o el del vapor, al arromolinarse y remansarse en el aire. Se acuerda uno de los dibujos de remolinos, hechos por Leonardo; pero las espirales de Pasmore están ejecutadas con un acento y una textura que recuerdan a Degás o Bonnard.

¿Qué puede decirse, en resumen, acerca del eventual desarrollo de los dos "grupos" a que me he referido en este artículo? Herbert Read ha comentado, recientemente, que "el estilo típico de la Europa Septentrional oscila entre la abstracción y el expresionismo". De ésto pudieran deducir algunos que ha de llegar un momento en que se imponga el grupo en que figuran Nicholson y Pasmore—pues se sugiere que el grupo en que se halla Ivon Hitchens es, en cierto modo, menos tipicamente nacional—. Pero yo no opino así. Es cierto que Hitchens, Colquhoun o Vaughan deben más a Francia que Ben Nicholson, Pero los más grandes pintores británicos—Constable y Turner— destacan entre sus compatriotas, precisamente, por haber absorbido, casí inconscientemente, ciertos principios de la pintura continental, relativos al espacio. La pintura no figurativa está logrando nuevos adeptos en Gran Bretaña, como en todas partes. Pero hay también pintores (los de mi primer grupo, por ejemplo) para quienes los tradicionales valores espaciales de la pintura francesa proporcionan un vocabulario natural, Estos artístas no

Lily: "Chile's Pride"



último número de la Revista "LIFE" de Nueva esta fotografía en la que vemos a la gran escultora chilena que es Lily Garafulic, sobre la Iglesia de Lourdes. Lily esculpió en ese templo las figuras de los doce apóstoles, cuatro de los cuales se aprecian en la fotografía. La revista "LIFE", que es una de las publicaciones más importantes del mundo, dedica raramente elogios a artistas o personajes latinoamericanos. La excepción honra a Lily Garafulic, a quién la revista llama "Orgullo de Chile".



PARIS (SFI) — Bajo la dirección de Charles Estienne y
Colette Garrigues, la nueva galería de Babilonia, de esta capital, ha consagrado su primera
exposición a los "pintores de la
nueva escuela de París".

Los organizadores han acogido una veintena de artistas en
este "primer grupo", y anuncian

este "primer grupo", y anuncian una segunda exposición.

NUEVAS SALAS EN EL LOUVRE

PARIS. (SFI).— Prosigue en el Louvre el acondicionamiento de nuevas salas. En breve, será entregada al público la llamada sala de los Estados, en las que se exhibirán telas de los grandes venecianos, tales como el des venecianos, tales Ticiano, Tintoreto, Veronese y

ACADEMIA DE ARTE MODERNO

MATRICULA ABIERTA

HASTA EL 22 DE MARZO DE 1952: 10 a 12 y 3 a 6 En la Oficina de "PRO ARTE": AHUMADA 312, 8.º Piso, Of. 826

CLASES DE PINTURA - JAN BARTELSMAN CLASES DE DIBUJO y ANATOMIA - HARTWIG MARAHRENS

EXPOSICION MATISSE EN NUEVA YORK

PARIS (SFI).— Han llegado a Nueva York las obras de Matisse, destinadas a una exposición en el Museo de Arte Moderno de di-cha ciudad. La exposición com-prende 25 telas, 12 esculturas y 7 dibujos, procedentes de Franprende 25 telas, 12 esculturas y 7 dibujos, procedentes de Francia y un centenar de obras diversas seleccionadas en 25 colecciones particulares y en varios museos norteamericanos. La exposición durará hasta el 1.0 de Febrero, y después será presentada en otras ciudades norteamericanas, hasta el mes de Julia Los abras engloban toda la vida artística del pintor.



Muchos poetas han sabido crear con el lápiz imágenes que podían envidiarles los profesionales. Víctor Hugo y Baudelaire dejaron dibujos sorprendentes. Michaux, en la actualidad, se expresa tan bien con las palabras como con las manchas de color. Max Jacob pintó mucho. Al lado de sus poemas, sus dibujos y sus pinturas a la aguada ocupan un puesto normal. Fué alumno de P. J. Laurens en la Academia Julián, aunque, sin embargo, no se puede descubrir en su obra la menor influencia de su maestro. Max Jacob escribió en Le cornet a des, que quizá continúa siendo su obra más representativa: "Ya a la edad de tres años era notable el autor de estas líneas; había hecho el retrato de su portera con la boca abierta, color de tierra cocida, en el momento en que con los ojos llenos de lágrimas desplumaba un pollo". Desde luego no pretendemos tomar al pie de la letra todo lo que escribió este poeta irónico y brillante, en el que existía una cierta tendencia a mistificar a sus semejantes; pero estas líneas prueban que la pintura fué siempre una de sus principales ocupaciones.

André Salmon recuerda que cuando Max Jacob habitaba en el número 7 de la calle Ravignan, "siempre que visitaba a su amigo — y le veía todos los días — le sorprendía en su trabajo de pintor o por lo menos haciendo secar, cerca de la pequeña estufa (secando a veces hasta que la maravilla olía a papel quemado), la última acuarela, la última pintura a la aguada o el último sepia". En 1920, Georges Aubry organizó en la Galería Berheim (el joven), la primera exposición de Max Jacob, pero sólo vendió una docena de pinturas a la aguada, que apenas dieron el dinero necesario para pagar el alquiler de la Galeria. "Picasso — dice — que había pasado ho-

Desde París, por

JEAN A. KEIM

Max Jacob (Autorretrato)

ras de miseria con Max Jacob, estaba también presente y en cierto momento me dijo muy dulcemente: "No está tan mal, ¿no es verdad? En 1927, la Galería Georges Petit pagaba a Max Jacob 1.250 francos por las pinturas a la aguada

La exposición que presenta ahora la Galería Monique de Groote, ofrece ejemplos de todos los aspectos de la obra pictórica. Es rica sobre todo en pinturas a la aguada, cuya preparación técnica era uno de los secretos del artista. Como la aguada era cara, Max Jacob diluía los colores al pastel de chicos en agua azucarada; mezclaba a veces el polvo con ceniza de tabaco, y la sepia la sustituía con el café. Hay que citar especialmente los retratos, que poseen una presencia llena de vivacidad, como los de Alfred Jarry, Pablo Picasso o Guillaume Apollinaire; los autorretratos nos lo presentan tal y como sus ami-gos lo recuerdan todavía, y un dibujo de 1938 nos muestra el Max Jacob de Saint-Benoit-Sur-Loire, cerca de la célebre iglesia benedictina, y a donde le fueron a buscar en 1943 los alemanes para con-

ducirle al campo de reclusión de los judíos en Dranzy, es decir, a la muerte.

Algunas de sus pinturas son un poco lamidas y no representan al hombre como en sus pinturas a la aguada, en las que se entregó por completo y en las que aparece toda su fantasía. La vista de Toledo es tan trágica como un Greco. Muchas de sus nu nerosas composiciones parecen brillantes instantáneas de teatro, en las que se encuentra la imaginación sorprendente del poeta, como en "Scéne d'Espagne", con su decorado fantástico y sus personajes de comedia, como en "Parade foraine", igualmente fantástico. Al lado de la dama deformada inspirada en Ubu-Roi y que recuerda los dibujos de Jarry, está toda la obra religiosa de Max Jacob.

Se había hecho basitizar en 1915, y había escogido el nombre de Cyprien. Pablo Picasso fué su padrino, que no se consolaba en aquella época por no haber dado a su ahijado el nombre de Fiacre, patrón de los jardineros; después de la ceremonia le regaló una **Imitation.** "El calvario" es dramático e inocente; en todos los asuntos religiosos aparece una tendencia neta por buscar la imaginería popular. El gusto de Max Jacob por una cierta poesía sencilla, por las canciones, se encuentra también en los dibujos de la "Huída a Egipto" y en la "Llegada de los tres reyes". La sencillez de un corazón puro, con algo imperfecto, imprime a toda esta producción un carácter único. Los colores no gritan nunca; se complementan, se casan armoniosamente; Max Jacob sabía emplear tan bien el trazado como los co-

La exposición demuestra claramente que si Max Jacob no había hecho carrera como pintor, fué sin embargo un pintor. Trabajó sus cuadros como sus poemas, con un poco de fantasía, un poco de ironía y con una sensibilidad profunda. Si algunas obras parecen inacabadas, la impresión es errónea. El cuadro está terminado y el efecto es buscado. En "Le Cornet a des", al que hay que referirse siempre, Max Jacob escribia: "Cuando se hace un cuadro, a cada toque cambia por completo, da la vuelta como un cilindro y es casi interminable. Cuando ha cesado da dar vueltas es que está terminado". La pintura fue siempre, para Max Jacob un mado de caracterista de la consecución siempre para Max Jacob un modo de expresarse. Durante el período trágico de la ocupación, cuanda su familia estaba amenazada, terminó una última pintura a la aguada, "El Paraíso Terrestre", en la que se encuentra la imagen de esa sociedad idílica que tan a menudo le preocupó, con sus animales felices y tranquilos como en "el establecimiento de una comunidad en el Brasil":

"Los pajaros del cielo, las bestias de la tierra "Les traían a todos, los objetos necesarios".

Hearts, coleccionista fantástico

De nuestro Corresponsal en Nueva York, EDUARDO SCHIJMAN

Sin pecar de exagerado, se puede decir que no ha habido un coleccionista tan voraz y versátil como William Randolph Hearst; por lo menos nadie, desde los Duques de Berry y Burgundy y los Habsburgos. Su colección representaba más o menos 20.000 artículos con un valor total de cincuenta millones de dola res. Esta colección está dispersa en tres palaciegas residencias, dos inmensas bodegas en Nueva York y un

La colección se ha dividido en 504 categorías, 20 de las cuales han sido juzgadas especialmente buenas y cinco — plata, tapices góticos, armaduras, muebles ingleses y alfarería hispanamorisca — como las mejores existentes en colecciones privadas.

En los 50 años que Hearst dedicó a esta actividad, se interesó por comprar casi de todo lo que se considera objeto de arte. En una época las compras que él hacía constituían el 25% de las compras de colectores internacionales.

El hecho sorprendente es que este fantástico coleccionista compró no sólo por el deseo voraz de posesión, sino por el conocimiento y amor apasionado par estos objetos. Su gusto por estas compras se lo desurrolló su madre, que lo llevó, desde muy niño, por trados los museos de Europa.

Su interés por coleccionar y seguir la pista a ciertos objetos de arte, estaba por encima de cual-

quier otro trabajo de él, y su imperio periodístico pasaba a segundo plano cuando había un remate en la casa Christie. No era raro que él interrumpiera conferencias importantes para confirmar la presencia de su ndente en una venta en que él estaba interesado.

Naturalmente, nada lo acobardaba cuando quería algo.

Para poder conseguir el monasterio de Sacramenía, le dió al pueblo una nueva iglesia, construyó una carretera y un ramal de ferrocarril para remove- al edificio y pagó 400.000 dólares por embalar y transportar el monasterio

Hay innumerables historias sobre la tenacidad con que buscaba las cosas que quería.

Hearst tenía una formidable memoria retentiva y contrario a lo que se decía de él, nunca "com-pró y olvidó". Cada objeto adquirido era fotografiado y documentado, de manera que tenía enormes volúmenes que él estudiaba con gran atención y que llamcba sus "naturalezas muertas" Dos categorías de arte le interesaban muy pono: alfombras y cuadros. Su actitud hacia los cuadros

debe entenderse indirectamente. Lo que él realmente admiraba era lo tangible. Amaba el trabajo intrincado de la plata del período Elizabeth, las esculturas gáticas de los muebles, las superficies fluyentes en la escultura antigua. Le gustaba lo que era tridimensional, lo que se podía tocar, lo que impresionaba rápidamente y no exigía un proceso de análisis.

Es difícil una explicación del por qué esta inmensa voracidad en la colección de cosas tan diversas. Algunos hablan del deseo de Hearst de establecer un gran museo propio, otros de que psicológicamente era un lazo de inmortalidad. La verdad es que su colección anda esparcida por varios museos americanos; el resto irá, seguramente, a otros y el hombre ha desaparecido a los 88 años de edad. Su nombre ha sido sinónimo de prensa amarilla. Sus actividades se extendieron por múltiples campos. En el del arte puede decirse que coleccionó más valores artesanos que ninguno, pero que nunca llegaron a ser identificados con la expresión cúspide de los artistas.

REPARACIONES DE RADIOS POR INGENIEROS EUROPEOS

BALI

(EX "YURO")

Especialistas en: TELEFUNKEN — BLAUPUNKT — PHILIPS

Radios europeos de todas marcas, radios americanos modernos y antiguos. Repuestos originales (europeos y americanos). Atendemos toda clase de instalaciones y reparaciones en antenas, tocadiscos, amplificadores, cine sonoro, etc. Reparaciones rápidas (en 3 días). — Garantizamos nuestros trabajos.

SABADO ABIERTO TODO EL DIA AHUMADA 370, subterrâneo, local 6 - TELEFONO 81539 DIBUJANTES Para articulos de DIBUJO TECNICO Y artistico "Libreria NACIONAL ALAMEDA Bdo O'HIGGINS 531 FONO 30349 - CAS 13211 SANTIAGO

Programa del Teatro de Ensayo

Damos a continuación el programa de actividades que desarrollará el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, durante la temporada del presente año:

- Reposiciones.— a) "El Camino de la Cruz", de Henri Ghéon. b) "La Loca de Chaillot", de Jean Giraudoux.
- Estrenos Equipos A.— a) "Los Condenados", de Henri Trovat. Traducción de Gabriela Roepke. Dirección de Eugenio Dittborn. Decorados y Vestuario de Claudio di Girolamo.
 - b) "Enrique IV", de Pirandello. Traducción de Lautaro Gar-cia. Dirección de Germán Bécker. Decorados y Vestuario de Claudio di Girolamo.
- c) "Martín Rivas", de Blest Gana, en adaptación de Santiago del Campo. Dirección de Eugenio Ditthorn. Decorados y Ves-tuario de Fernando Debesa.
- d) "La Fierecilla Domada", de Shakespeare. Dirección de Pedro Mortheiru. Decorados y Vestuario de Fernando Debesa.
- Estrenos Equipo B.— a) "El Diablo Tentado", de Giovanni Pa-pini. Traducción de Maria Pascal de Salvatore. Dirección de Vittorio di Girolamo.

b) "Misterio de Navidad", de Josef de Valdivielso, a estrenarse para la Pascua, al aire libre.

Para entrar Omisión en foto al TEUCH de edición 153

La Escuela de Teatro que funcio-na dependiente del Teatro Experimental de la Universidad de Chile desarrolla planes de tres años, con estudios especializados para actores, directores y técnicos.

Las condiciones que deben cum-plir los interesados en incorporarse a esta Escuela, son las siguien-tes: dieciséis años de edad mínima; preparación de Cuarto Año de Hu-manidades o estudios equivalentes. La solicitud de admisión debe llenarse en la Secretaria de la E cueia, de 15 a 18 horas, de lunes a viernes. El postulante deberá someterse al examen de actuación e interpretación que le será indicado en la entrevista con el Director, y que ensayará con profesores de la

Escuela.
Sólo los candidatos seleccionados en este examen podrán matricular-se como alumnos regulares. De los candidatos no seleccionados, se aceptará una cuota de alumnos 11-

bres sin derecho a examenes. Las clases de la Escuela de Teatro se desarrollarán de lunes a sa-bado, a partir de las 15 horas, y se iniciarán en abril.

Mayores informes en Huérfanos. 1117, cuarto piso, fono 85877, o padirlos a la casilla 10 D







Carmen Bunster, Domingo Tessier y María Teresa Fricke, tres figuras de la temporada que inicia en breve el Teatro Experimental.

"La profesión de la señora Warren" se estrena en abril por el Experimental

Se ensaya activamente en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la obra de George Bernard Shaw, "La Profesión de la señora Warren", que deberá estrenarse en los primeros días de abril próximo.

Dirigidos por Jorge Lillo trabajan los actores de la obra: Carmen Bunster (señora Warren); María Teresa Fricke (Vivie); Roberto Parada (Sir George Crofts), Agustín Siré (Praed), Rubén Sotoconil (Párroco Samuel Gardner) y Domingo Tessier (Frank).

El personal técnico de "La Profesión de la señora Warren" lo forman Carlos Johnson, escenógrafo; Bernardo Trumper, utilero; Ramón Hidalgo, Asistente del Director, y Guillermo Núñez diseño de trajes

llermo Núñez, diseño de trajes.

La pieza de G. B. Shaw sube a escena por primera vez en Chile, y estamos seguros de que la realización que logre el Teatro Experimental no defraudará las expectativas de los amantes del teatro. Tan regular en eficiencia ha sido el desempeño de los artistas universitarios a lo largo de sus diez años de oficio, que es posible anunciar, junto con un estre no, el éxito correspondiente

DOS CONFERENCIAS.— Miss Dorothy Hayes dictará los días 1º y 4 de abril, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, dos interesantísimas conferencias en torno a G. B. Shaw.

En la primera de ellas, Dorothy Hayes abordará la obra de Shaw, y en la segunda con-ferencia, tratará acerca de los temas shavia nos que se adelantan en "La Profesión de la señora Warren".

SECCION CHILENA DEL TEATRO.— La semana última se iniciaron oficialmente las actividades de la Sección Chilena del Teatro, dentro del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Se efectuó una runión presidida por Domingo Tessier, a la que asistió la mayoría de los actores y miembros activos del Teatro. Se fijaron los alcances generales de la Sección Chilena. Enrique Gajardo ofreció un preámbulo acerca de la producción dramática chilena en el siglo XIX, y posteriormente se dió lectura a una nueva obra de Daniel Barros Grez, considerado "clásico del teatro chileno".

"El Casi-Casamiento", que en su texto original señala como subtítulo "Mientras más vieja más verde", fué la comedia en tres actos de Barros Grez que se dió a conocer en esta oportunidad. Los ensayos de la obra darán comienzo en estos días y su interpretación estará a cargo de un equipo "B" de actores, que permitirá al Teatro Experimental realizar presentaciones no comprendidas en el plan oficial de estrenos del año.

Los "cuatro coroneles" de

Ustinov

Desde Londres, por STEPHEN THOMAS

Yo no sé lo que hubiera ocurrido si a ciertas personalidades, importantes y competentes, se les hubiese dado atribuciones para organizar la Temporada Teatral londinense, en este año del Festival de Gran Bretaña. Pero no se les confió tal misión, y, en realidad, no importa. La aportación efectuada libremente por las empresas teatrales ha sido lo suficientemente competente como para hacerse merecedoras de otro margen de libertad, antes de que los partidarios de la planificación vuelvan a reconsiderar la materia. Un amigo nortecación vuelvan a reconsiderar la materia. Un amigo norte-americano, poco inclinado a elogiar, me manifestó, hace unos días, que lo que más lo había impresionado había sido la "or-ganización de la Temporada Teatral". Le respondi que, a de-cir verdad, todos los intentos realizados para organizarla ha-bían fracasado, y que, finalmente, los consejos, asociaciones y juntas coordinadoras habían decidido dejar que las empresas actuasen por propia iniciativa, confiando en su buen gusto y buena voluntad y en el juicioso, aunque — por fuerza mayor — no muy espléndido, patronato del Consejo de las Artes.

En el más bello de los teatros de la capital, el Haymarket, se ha puesto en escena, por la Tennent Productions, una obra titulada Waters of the Moon, con una excelente compañía Si la comedia — sencilla, pero bien concebida y escrita —, de que es autor N. C. Hunter, merece o no, por completo, el servicio artístico que se le presta, es cuestión que no tiene gran importancia. Lo fundamental es que constituye un material adecuado para una exhibición de depurado arte escénico. (Oportunamente apareció en "Pro Arte", el comentario de

The Love of Four Colonels, de Peter Ustinov, llena a dia-rio el Wyndham Theatre. Resulta satisfactorio que así suce-da, porque Ustinov es, sin duda alguna, genial y debe ser alentado a toda costa. Ha llegado a ser casi una moda terminar toda crítica de una obra de este autor con una frase de este tono: "es un dramaturgo muy prometedor, del que cabe esperar que un día nos depare una obra realmente excelente". Pero des que The Banbury Nose, no es una obra excelente (aunque rehuya los convencionalismos formalistas y no siempre sea fácil de comprender)? ¿No fué excelente The House of Regrets? En esas dos producciones, tanto si se cuentan como éxitos o como fracasos, se halla el sello del genio, como también lo está en The Love of Four Colonels. Casi me siente tentado a deserva que la fine y no cambién lo como se la como siento tentado a desear que Ustinov no escriba nunca lo que se califica de "una obra buena", ya que, a mi juicio, lo que escribe es extraordinariamente interesante.

Cuatro coroneles — uno americano, otro inglés, un tercero británico y el otro ruso — representan a la Administración Militar Aliada en Herzogenberg (zona en disputa). En un primer acto, soberbiamente escrito e interpretado, vemos, con toda claridad, por qué fracasan las conferencias de cuatro potencias, no sólo en nuestro tiempo, síno a todo lo largo de la historia. Los convencionalismos de sus distintas razas se aduenan de estos hombres — en cuerpo y alma —, y sus cerebros son tan alenos, unos a otros, como los cuatro puntos bros son tan ajenos, unos a otros, como los cuatro puntos cardinales. Sólo hay una emoción compartida por todos ellos, aunque subconscientemente: el deseo.

Peter Ustinov es un genio. Y el próximo mes volveré a ha-

BASES PARA NUESTROS CINE - CLUB "Donogoo" de Jules Romains triunfa en

Desde que el cinematógrafo naciera como espec-táculo, tuvo visionarios que sostuvieron su categoría de arte; los argumentos fueron y vinieron; se discu-tió sobre la mecanicidad del cine o la organización industrial-comercial de su producción, como obstácu-lo para carle jerarquía. La fuerza de los hechos lie-va hoy a la certeza de que el cine es arte. Entre las muchas frases citables, se puede elegir la sintética de Ugo Betti: "El cine es simplemente un medio mecá-nico nuevo, puesto al servicio de una causa muy nico nuevo, puesto al servicio de una causa muy vieja, que queda y quedará siempre idéntica y única, regulada por leyes únicas, idénticas y eternas: la exi-gencia y capacidad del hombre de representarse poéticamente a sí mismo".

Un lector de "Pro Arte" nos ha enviado un alcance a la leyenda que figura al pie de una de las fo-

tografías de nuestra edición de Pedro Prado, aparecida el martes último. Trátase de aquélla en que figura el poeta junto a la primera delegación de estudiantes universitarios chiloros que fueron a Lime

tarios chilenos que fueron a Lima e comienzos del siglo, después de la guerra con el Perú. En esa le-yenda omitimos los nombres de dos

personajes (la foto es muy antigua no logramos identificarlos). responden los nombres omitidos al presidente de la delegación. Gonzalo Santa Cruz Wilson y a Domingo Matte Larrain.

Queda, pues, salvada la involun-taria omisión.

Para los que no creen en el cine como arte, es muy adecuada esta definición, porque hace presente que el cinematógrafo, al igual que la paleta de un pintor o el piano de un músico, ("medios mecánicos" de las artes) están expuestos a que se los destine a produ-

clr malos afiches o música de cabaret.

Todo arte tiene un refugio hacia donde sus adeptos van en su busca: los museos, las exposiciones, los conciertos. El cine quiere conquistarse ese derecho, y están ayudándole en la tarea centenares de asociaciones particulares o instituciones oficiales que hacen exhibitones forman cinematos particulares particulares o instituciones forman cinematos particulares parti exhibiciones, forman cinematecas, patrocinan confe-rencias, filman películas, publican revistas, etc.

Toda esta lapor tiene un objetivo: hacer que cada vez sea más numeroso el público que comprenda el alico y que sea capaz de juzgar y criticar con fundamentos y buen gusto. La más interesante de las actividades citacias consiste en las exhibiciones de películas de mérito que se hacen dan-do al espectador un punto de vista distinto del de la butaca comercial. Hay que notar que esta clase de exhibiciones trae aparejada una serie de dificultades que se presentan para conseguir los films, mu-chas veces fuera de comercio, otras en mal estado, y la gran mayoria, en el extranjero, en mano de cine-matecas privadas u oficiales. Por este motivo, con este primer ciclo programado, las películas escogidas no responden a veces a las características de "joyas zinematográficas", sino que son lo mejor en el género que se puede conseguir en el país actualmente.

Se ha hecho referencia al lenguaje cinematográfico y es necesario aclarar este concepto. Cada arte tiene sus medios de expresión: el sonido, la forma, el color, el gesto, con los cuales se impresionan algunos de nuestros sentidos, proporcionando a nuestra cencibilidad la noción del aspecto emocional que el creador de la pieza artistica ha experimentado y quiere gransmitirmos

El cinematógrafo es un espectáculo en base a la El cinematógrafo es un espectáculo en base a la cinefotografía; es decir, a la fotografía del movimtento. El cine elemental se forma con fotografías animadas; cuando una sensación o una emoción se representa por medio de imágenes en movimiento, captadas estáticamente, estamos frente al lenguaje cinematográfico. Los mejores logros del cine, en esta sentido, suelen encontrarse en el género documental donde la fotografía representa el papel más importante, y las sensaciones reflejadas en la pantalla son menos complejas, pues la fuerza, el poderío, el in genio, la destrucción, la belleza, pueden simbolizarsa con elementos sencillos y accesibles a todo el mundo como las ruedas de una locomotora, un mar embravecido, una torre de petróleo, un viento que agita los árboles. En cambio el amor, el odio, la desesperación. vecto, una torre de petroleo, un viento que agita los árboles. En cambio el amor, el odio, la desesperación, la angustia o la muerte no siempre pueden materializarse poéticamente sin que sea necesario acudir al trabajo inteligente de los actores o dando libre curso a la imaginación; saliéndose del realismo y llegando al expresionismo y al cine psicológico o subjetivo. Esto no quiere decir que el lenguaje cinematográfico no sea válido para el cine dramático; sin ambargo, su realización en esta clase de cine es algo más difícil. Un hecho cualculera puede ser parrado más difícil. Un hecho cualquiera puede ser narrado en forma escueta, sencilla, periodistica, y también puede ser comentado en forma artística, literariamente. Lo mismo sucede en el cine. Una persona va a suicidarse y se arroja al paso de un tren. Esto puede senciliamente documentarse, fotografiando el hecho, incluso con sus detalles desagradables y crudos, pero también se puede hacer cinematográficamente. Si las fotografías muestran al actor cuando toma su determinación y va a cumplirla, caminando entre los rieles, por un campo solitario o por el andén de una estación, viéndose avanzar a lo lejos el convoy cuando la luz del reflector encandila al desesperado; una locomotora que se acerca cada vez más, encima del espectador y pasa, y se ven sólo unas sombras de ruedas, y luego nada, entonces estamos ante la filmación dramática de un hecho, Con la parte fotográfica se ha hecho lo fundamental; pero pueden añadir-se las posibilidades del sonido, que en esa noche per-mite escuchar un silencio turbado por grillos, un rumor de la brisa, el ruido lejano del tren que se acerca cada vez más, hasta hacerse ensordecedor en el momento culminante, y luego, el tren que se ale-ja; vuelven a ofrse los grillos, se recupera la calma. Se logra así un efecto dramático cuyas posibilidades jamás serán alcanzadas por el teatro, porque sus re-cursos en este aspecto son limitados. Pero así como

por NILS BONGUE

la dramatización resulta mas perfecta, su ejecución es mucho más difícil, pues será necesario que las diversas fotografías permanezcan en la pantalla manteniendo un ritmo, sincronizado con el sonido, que puede ser acelerado o retardato, según conventos al afecto que se husea la misea de forte en la contrata de la contrata del contrata de la contrata de la contrata de ga al efecto que se busca; la músca de fondo será adecuada a las escenas y aumentari o disminuirá su volumen, para mejorar la tensión damática o dar lugar al diálogo. Será preciso, en pocas palabras, cumgar al dialogo. Sera preciso, en pocas palabras, cum-plir con cientos de requisitos técnicos para lograr un peclazo de pocos metros de film y, por último, será necesario que, en la proyección las máquinas no se muevan, la luz sea sufficiente y la película no se corte, pués el espectador se desconestaria de la acción y se resentiria la continuidad emodonal. El problema de la supervivencia de las coras cine-

matográficas preocupó ya en 1920 a Luis Delluc y otros cineastas franceses, que fueron los primeros en formar cine-clubs y auspiciar exhibiciones de determinadas películas, llamadas "films repertorios". También tuvieron públicos incomprensivos que reian a carcajadas al ver "El asesinato del Duque de Guisa". considerado como uno de los primtros "films d'art". para el cual compuso especialmente la música Camilo Saint Saens. Hoy no faltan quienes se rien de culas mudas, porque el cine es un arte que maduro muy rápidamente la distancia en-tre los precursores y los modernos es muchas veces más corta que la que hay entre Leonardo y Picasso, y es entonces más fácil encontrar ridículas, películas

y es entonces mas facil encontrar ridiculas, películas que ayer eran emocionantes y sublimes.

En Francia, los cine clubs adquirieron gran desarrollo a partir de 1944, y hoy cuentan con más de 100.000 socios. Hay importantes clubes en Gran Bretaña y la mayoría de los países europeos y latinoamericanos. En Estados Unidos desarrolla una labor muy interesante el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que cuenta con la que quizá es la mayor cinemática, con programas que se alquilan para exhi-biciones públicas. Hay tamb én en Franca y otros países cinematecas oficiales. En 21 Uruguay, el S.O. D.R.E. ha formado una ciremateca que cuenta con salón propio de proyecciones, y hay numerosas ins-tituciones particulares y estudiantiles que patrocinan funciones; el SODRE ha traido films de mucho valor desde cinematecas inglesas para exhibir en América. En Argentina hay importantes colecciones en poder del cine-arte fundado por León Klimovsky Pilías Lapsezón, el Primer Museo Cinematográfico Argentino y la Cinemateca del Estado. Las Asociaciones privadas que hacen exhibiciones son el "Club Gen-te de Cine", y otros, y en forma oficial la sección Arte del Cine del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

El Comité de Orientación Artística de la Universi-dad de Chile, inccrpora a sus actividades estas exhibiciones, con un programa de películas que, si bien no representan en ciertos casos un lenguaje cinema-tegráfico integral tienen notable valor por la jus-

la Comedia Francesa

Una obra de Jules Romains, creada hace once años y que se había olvidado injustamente, acaba de ser presentada con gran fausto por la Comedia Francesa. El decano de los grandes teatros muestra una afición al lujo a que no están acostumbrados los viejos abonados, que no salen de su asombro. Son veintitrés decorados los que se suceden, uno tras otro, como en una comedia de magla o como una obra de viajes, La vuelta al mundo en veinticuatro días, por ejemplo. Sólo la rapidez de los cambios de decorado bastaría para atraer a las multitudes. Nunca se había visto el viejo puerto de Marsella convertirse tan rápidamnte en un canal de Holanda, y Salgón convertirse en San Francisco. Incluso el carácter gón convertirse en San Francisco. Incluso el carácter de las decoraciones hace pensar en las revistas del Chátelet: se reproduce la naturaleza con los colo-res tradicionales que los ojos menos expertos le atrires tradicionales que los ojos menos expertos le atribuyen; es una imaginería popular con los utensillos más corrientes: las mesas verdes del café, las rocas grises de la llanura, el color marrón de los escaparates. Se ha querido presentar una comedia de calidad al cance del gran público; los niños de diez nãos, a los que no interesa mucho los milagros de la publicidad o las fuentes profundas y a veces impuras de la actividad creadora de la raza humana, gozarán enormemente viendo esta obra.

"Poucaro" tene un sentido: es una obra inteli-

"Donogoo" tiene un sentido; es una obra inteligente que bajo su franca comicidad directa, una co-

SUSCRIBASE

"PRO ARTE"

SUSCRIPCION ANUAL \$ 400.— EN PAPEL FINO \$ 500.—

teza o la calidad con que están tratados algunos de sus elementos. Este hecho, destacado mediante una orientación previa, justifica su inclusión en el reper-torio. Cada función se dividirá en una primera parte destinada a una presentación general de la película y del cine del que es representativa, y una segunda constituída por la exhibición. En cada tercera función se ofrecerá una tercera parte con un debate polémico entre personas del público, destinado a crear

Desde París, por ROBERT KEMP

micidad en que todas las balas dan en el blanco, invita al cerebro a pensar. Puede relacionarse con Knok, porque revela también la fuerza del "charlatanismo" y de la publicidad; si el doctor Knock logra, aterrorizándolo, metamorfosear un distrito atrasado en Meca o en Delfes de la medicina, Lamendin, en Donogoo, hace de la nada, y peor que de la nada, nacer con un paquete de acciónes compradas por pobres "primos" una ciudad floreciente, Knock es consciente y su obra le pertenece. Lamendin, un fracasado, un desdichado, es menos consciente; pero la credulidad humana, con la ayuda del valor humano, que es su compensación, le ayudan casi contra su voluntad; la suerte, un poco dirigida, desde luego, por Jules Romains, trabaja a su favor.

Una mañana atraviesa el estanque de la Vilette, sobre el puente de Moselle, Es sabido que nadie conoce mejor Paris que Jules Romains; todas las fisonomías de París; en sus comienzos celebró el "Vino blanco de la Vilette" y a los amigos fieles de su juventud que lo bebian... Lamendin, pues, contemplebe al agua gris coupo si se dispusiera à arrojarse nomias de Paris; en sus comienzos celebró el "Vino blanco de la Vilette" y a los amigos fieles de su juventud que lo bebían. Lamendin, pues, contemplaba el agua gris como si se dispusiera a arrojarse en ella, encuentra e su amigo Bévin, que le devuelve los ánimos con un vaso de vino blanco, y le convence para que vaya a consultar al psiquiatra Miguel Rufisque, charlatán, al que no le falta más que el gorro puntiagudo y el vestido cubierto de estrellas para convertirse en el astrólogo de los antiguos cuentos de magia, el poseedor de los polvos de la madre Celestina. Rufisque, con una aureola de bombillas multicolores, resuelve varias integrales sobre un encerado, y le dice que debe seguir a la primera persona que vuelva la esquina de la calle Mosquée, de Paris, viniendo de la calle Daubenton, y que saque un pañuelo. Lamendin, aturdido, acude al lugar y monta la guardia; resulta que la persona en cuestión es el profesor del Collége de France, Le Trounadec, geógrafo ilustre por sus trabajos, pero todavía más por una famosa equivocación: ha situado en el Brasil una ciudad, Donogoo-Tonka, sobre un terreno aurifero, Esta ciudad no ha existido nunca: ha soñado su existencia.

ca: ha soñado su existencia.

ca: ha soñado su existencia.

Lamendin se da cuenta inmediatamente de lo que se puede sacar de esta ciudad-quimera, de esa "Nafelocigia" — Aristófanes no ha muerto—. Acude a los Bancos para lanzar la Compañia de Donogoo, la gran ciudad del oro, de la salud, del paisaje... Un vivo, Margaget, cuya banca no marcha muy bien, comprende que ha encontrado una ocasión para sacarla a flote... Gran publicidad en todos los paises; conferencia de Le Trouhadec; peliculas cortas (que nan sido hechas en los alrededorés de París)... y el dinero acude. De Marsella, de Volendam, de Saigón, de California, la sagrada sed del oro, auri sacra fames, hace partir hacia Donogoo una multitud de gente joven llena de energia. En el Brasil no encontrarán el menor rastro de Donogoo, pero el instinto gente joven llena de energia. En el Brasil no encontrarán el menor rastro de Donogoo, pero el instinto de conservación es todopoderoso. En plena pampa, estos emigrantes de todas las razas, de todas las lenguas, se ponen a trabajar y Donogoo nace... Cuando por fin llega al Brasil Lamendin, enviado por los accionistas angustiados, ve con gran sorpresa en Rio que una agencia organiza viajes bisemanales con dirección a Donogoo. Su energia renace. Se presenta rodeado de una milicia y con los millones que ha sacado de sus víctimas. Se convierte en dictador. Y al final lo vemos fumando, en un palacio nuevo, cigarros tan grandes como los de Churchill y con una al final lo vemos fumando, en un paracio nuevo, er-garros tan grandes como los de Churchill y con una bella muchacha sobre las rodillas... El neronismo de Lamendin no tiene la menor importancia, porque los habitantes de Donogoo son felices.

No hay que desesperarse nunca. La imaginación no es siempre algo movedizo y que huye. Se puede construir sobre ella y con ella. No debemos hablar demasiado mai del charlatanismo creador. El burlón Jules Romains tiene en el fondo razón. El Estado hitleriano fué una Donogoo-Tona, fundado por un alucinado y por un pueblo al que la "propagan-da", forma moderna de la falsa magia, había tras-tornado la cabeza.

tornado la cabeza.

El texto gracioso y vivo, de Jules Romains, merecería una escenificación que no fuera tan radiante, tan atrayente, que impide saborearlo. Pero podemos captarle gracias a la claridad y a la energia que muestran los intérpretes, que aunque un poco apremiados por los decorados, son todos excelentes Debucourt ha compuesto un Le Trouhadec que es una maravilla de comicidad. Seigner hace un banquero chanchullero, al que se entregaría todo lo que se posee. El director de escena, Jean Meyer, representa el papel principal, en medio del torbellino de los decorados, sin debilidades y sin perder su buen humor.

corados, sin debilidades y sin perder su buen humor.

Ha sido un éxito sorprendente. Se irá más a ver Donogoo, que Andrómaca o el Misántropo. A decir verdad, esto podría conducirnos a amargas reflexiones.

ESCUELA DE TEATRO

FORMACION DE ACTORES, DIRECTORES Y TECNICOS

Inscripciones se atienden de Lunes a Viernes en HUERFANOS 1117, Cuarto Piso, entre las 15 y 18 horas. Los interesados de provincias pueden escribir a Casilla 10 D.

TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIV. DE CHILE

"HIJO DEL SALITRE" DE VOLODIA TEITELBOIM Correspondencias entre poesía

La pampa sulturan tiene ya su novela. Tienen una los obreros de contine. Hasta pudiera decirse que la tiene, por fin, el pueblo todo de contine. Hasta pudiera decirse que la tiene, por fin, el pueblo todo de contine. Pero ello, que podria intimidar a los leotores exquisitos cierra. Pero ello, que podria intimidar a los leotores exquisitos con el espectro de la politica metida en la literatura, es, afortunadamente, el mérito mayor de sete "Hijo del Salitre", la novela reclen aparecida de Volodas Tetelaborn.

de Coros hubo, anesa de migro populares de nuestra tierra, desde Barrios, Latorre, Edwards Bello y Luis Durand hasta Baltasar Castro, Nicomedes Guzmán y Reinaldo Lomboy, Hubo, empero, un vivelo novelista, ya del pasado, que dilo como madia si damans de los que muerea en alla dilo como madia si damans de la sultadors, individables, de "Sub Terra", "Sub-Sole". Fué en su tiempo, conforme a las exigencias de un realismo descarmado y casi feroz, una exposición de cuadros terribies, sin orro hio movira, tre, La novela entera, construida, arquitecturada, emergida casi a chorros de una realidad que la pedía a gritos años ha, Es la pampa misma, it yiela industria del salitra, el momento historico cali. Un race en Chile: beutizacia que millares de infortunados trabajan, sucha y mueren juntos. Uno de aquellos que el lector chileno, y menos aún el extranjero, no podrán olvidar jamás. Como no es posible olvidar a los baananeros de Carlos Luis Fallas, los como de adalberto Ortiz, los miseres indos estrabajadores de Jorge Amado o Carlos de Carlos de Carlos, como de considerados en construida, apuellos que nos entre caran en admirables personajes literarios, un Guine de Jorge Amado o Carlos de Carlos de Carlos, como de considerados en construida del serviza del construir de como de construir de

capaz de sacarla a luz en una novela digna de ella.

Uno ha sentido siempre, viajando por el extranjero y comparando con otras realidades, que Chile es, como material novelístico, algo más, a veces mucho más, de lo que suele aparecer, siempre a retazos, en las novelas acostumbradas. En "Hijo del Salitre" la chilenidad queda vibrando para siempre. Y no la más o menos artificial de un tipo y un estilo literarios bien logrados, sino, al contrario, la de un pueblo entero en ebullición histórica.

Podría decirse que es ésta una novela del pueblo chileno escrita por el mismo pueblo chileno. Pues éste es y no Elías Lafferte, el gran personaje. El noble luchador viene a ser su forma humana. Casi con carne y hueso, nombre y apellido, hasta carnet de identidad. Claro que no es, ni podría ser, todo el pueblo de Chile. Ni el huaso, ni el roto choro, ni el artesano, ni el burócrata o la gente modesta. Pero sí el pampino. O, mejor dicho, el obrero, el proletario en sí, el integrante de una clase en creciente rebeldía; el que anima subterráneamente, desde hace tres cuartos de siglo, la historia de Chile; el que ha dado al país, ésa su integración nacional y ésa su madurez política, que le siguen distinguiendo en la América Latina.

Lafferte no está, pués, concebido o "logrado" a la manera del

ria de Chile; el que ha dado al pais, esa su integración nacional y ésa su madurez política, que le siguen distinguiendo en la América Latina.

Lafferte no está, pués, concebido o "logrado" a la manera del personaje habitual en la novela chilena. Por eso es que, de página en página, ya viviendo con tan arrebatada vida. El lector le sigue absorto desde sus correteos, como acólito de la Catedral de La Serena, y su llegada al Norte para trabajar —todava un niño— como "encuacior" ae caliche en la Oficina Providencia, hasta el momento en que, buen "tiznado" de la Oficina de San Lorenzo, se incorpora de malas ganas a la patética columna de los huelguistas en marcha por el Desierto. Es el drama de un cuerpo adolescente que desfallece en los "cachuchos" y la pampa abierta, hasta endurecerse por completo y hacerse, dolorosamente, hombre. Pero también el de una conciencia que se revuelve insatisfecha entre el vagabundo permanente de oficina en oficina, el paso de un oficio a otro, incluso por el ingenuo arte escénico, hasta desembocar, al fin, en la claridad definitiva de un alma que sabe ya, atormentada por el dolor, horrorizada por la sangre, lo que quiere y adónde va.

Para ello, para que el joven Elías Lafferte, —que hace de Don Lucas Gómez y del Marqués de "Flor de un Día", junto a Ida Zoila Bazán, en el rústico escenario de la Oficina San Lorenzo—, llegué a ser el luchador obrero Elías Lafferte Gaviño, es preciso que ocurran —sufrimiento, explotación, dolor, asesinto en masa—una y mil cosas en el libro. Todas cosas de novela. Todas, sin embargo, históricas, aterradoramente veridicas. Tan efectivas todas elas que ya no se trata ni de color local, documentación exacta o amplio dominio del medio humano. Es algo más, lo característico del gran novelista, el poder creador que hace renacer bruscamente, con sus raices empapadas en sangre, todo un pasado de horror y violencia indescriptibles. Todo ello occurrió, piensa, con la boca amarga y las sienes afiebradas, el lector de hoy. Es el momento, precisamente, en que la rea

excepción de Carlos Vicuña—, por quienes hacen historia, periodismo o literatura profesionales en Chile.

Más no se crea que Volodia Teitelboim escribió "Hijo del Salitre" para rememorar una olvidada hecatombe de vidas nacionales. No hay en el premeditación ideológica incontenible. Hay sólo lo que podía haber en un espíritu y un hombre de su talla: el amor al pueblo, el amor al hombre; la fe en el pueblo, la fe en el hombre. Y es éste otro de los valores permanentes de esta gran novela, cuyas cualidades narrativas, cuya hondura psicológica, cuyo constante resplandor lírico son, por lo demás, sobresalientes. El de ser una novela del pueblo escrita por alguien que forma, ideológica, sentimentalmente, parte indisoluble de él. Pues ya no se trata del novelista que va a los trabajadores en busca de tema, como podía ir mañana en busca de ellos a las capas privilegiadas de la sociedad neofeudal de Chile. Ahora es uno de ellos quien escribe. Uno que no nació —poeta y crítico de avanzada en su adolescencia, abogado voluntariamente sin bufete, hijo selecto de aquella clase media que ha sabido mantenerse pura— en la choza campesina, la mina de carbón o cobre, la misma pampa salitral. Pero uno que vive, con los ojos abiertos y el corazón a flor de piel, entre ellos y para ellos. La novela, al fin, del obrero de Chile. La novela basada en la vida de su hijo más simbólico e ilustre, en la de este Senador Lafferte que todos los chilenos, queramos o no, hemos aprendido a respetar o a querer como a un joven patriarca y un viejo amigo. Es el mismo Lafferte, en los dramáticos primeros cinco lustros de su hermosa vida. Sólo que es la del pampino Elias Lafferte, el de la trágica caminata por el Desierto, el de la Mancomunal Obrera de Iquique, el de la Foch y el Partido Socialista Obrero, el discípulo y amigo del sobrenatural Recabarren.

Pudo el autor, dirigente comunista al fin y al cabo, haberse dejado tentar por la exaltación del otro líder comunista, el que

Pudo el autor, dirigente comunista al fin y al cabo, haberse dejado tentar por la exaltación del otro líder comunista, el que ya lo era antes de que Teitelboim viniera a este mundo. Pero lo presenta sin condimento político alguno. Y hasta sin afeite literario. Su Elias Lafferte, estricto personaje de novela, porque su vida misma no es sino una larga y conmovida novela, no pudo, en 460 páginas

per Manuel Eduardo HUBNER

siteratura

apretadas de emoción, ser sino lo único que podía ser: un pampino. Un trabajador como tantos otros. Un hombre del pueblo. Un hijo del salitre. Uno entre millones de ofendidos y humilados. Uno que sobrevivió a las ametralladoras de Silva Renard, a los calabozos y las torturas, las persecuciones y las miserias. Uno que adhirió su juventud al caliche y al Norte Grande. Y que no se desprendió de ellos sino cuando, por mágica catequización de Recabarren, encontró el camino de su alma en el movimiento obrero y, diez años después, en su propio partido político, hasta llegar a ser hombre nacional, retrato y símbolo a la vez de la clase obrera, aquélla que crea y produce la riqueza, en Chile como en todas partes del mundo. Numerosos personajes —los de una y otra clase— transitan por las páginas de "Hijo del salitre". Hay momentos en que ellos son tantos, millares y millares, que el ruido de sus pasos hace trepidar los capítulos de la novela. Pero ellos, obreros o militures, salitreros millonarios o autoridades civiles, no interrumpen nunca el curso de la acción, que fluye como un río imponente hacia el pueblo trabajador. Ni interfieren siquiera con el drama interior de una conciencia en marcha: la del joven oficial de mecánica, Elias Lafferte. Como los personajes de Galdós o los de Baroja, todos aparecen y desaparecen en el momento preciso, sin decir ni hacer más que lo justo.

Un utimo rasgo distintivo de "Hijo del Salitre": su fuerza narrativa, el vigor y la sencillez, el verismo y el color del relato, mante-

más que lo justo.

Un ultimo rasgo distintivo de "Hijo del Salitre": su fuerza narrativa, el vigor y la sencillez, el verismo y el color del relato, mantenidos todo el tiempo, incrementados paulatinamente a medida que el drama va llegando a su climax. El autor consigue así algo que no es común en la novela chilena: dejar al lector hecho ascuas, esperando —como en toda epopeya— la continuación y el desenlace final. Sólo que ese algo más que el lector espera, es, exactamente, el desarrollo histórico de las luchas de la clase obrera por conquistar una patria mejor para ella y para todos. "Hijo del Salitre" no (PASA A LA PAG. 6)



"Isla", por E. F. Granell.-Editorial Caribe. — Isla de Puerto Ri-co. — 1951. — Desde Puerto Rico, baluarte de la lengua española enclavado en el seno antillano, nos llega este libro curioso que el autor ha subtitulado "cofre mítico". Dedicado al poeta André Breton y a su mujer, nuestra com-patriota Elisa, la mención del promotor del surrealismo aparece diseminada en las páginas del libro,

profusamente. En realidad, fué escrito con el propósito de explicar y glosar la visita que hicieran al Caribe —visita que el autor considera augural— algunos de los personeros más importantes del pensamiento surrealista, durante el año 1941, año terrible para Europa y lleno de incertidumbre para América. Ellos habrían concurrido, según nos da a entender Granell, como cumpliendo un compromiso mágico, a una en trevista concertada en el tiempo inmemorial. El contacto de un pensamiento como el surrealista, fruto de la culminación histórica europea, y de la naturaleza llena de encanto del trópico virginal, era una aventura de carácter semejante, acaso, a la de Saint-Pierre, Chateaubriand y Humboldt en el período romántico. Visiones del poema, de la pintura, de la imaginación exacerbada, se ofrecieron a los ojos de los visitantes, abriendo un nuevo rumbo a sus pupilas, un mundo en el cual el amor, la voluptuosidad y el placer eran premisas acordadas por el espectáculo mismo de la naturaleza irradiante. Era la visión de la libertad encarnada. Eran las islas que surgen en los sueños solitarios de los hombres abrumados generalmente por el tedio, por la frustración diaria de sus vidas... Esa era la visión que los ojos de Mabille, de Masson y de Breton obtenían al desembarcar a la sombra de las lánguidas palmeras del Caribe. Pero ¿era, esa, una visión exacta? Esas islas de sueño, que han poblado con su aroma la imaginación "eva-siva" de los hombres cada vez que la vida sórdido se interpone entre sus deseos y la satisfacción anhelada, son víctimas de la explotación, abrevaderos del imperialismo, tumbas de la libertad. No pretendo calificar la dirección del pensamiento de Granell; pero creo que pudo habernos dicho algo sobre la paradógica circunstancia aludida. Estas islas del Caribe, en cuya plácida superficie se ha creído ver corporeizada la idea de libertad, han caído bajo la "manus" extranjera y ahora en su seno de encanto, "en la encantadora Martinica" (la frase pertenece a Breton), la noble raza negra sufre la explotación del gamonal blanco.

No. Granell también es europeo y, como tal, reacciona solamente ante la belleza "ultrasensible" de un paisaje lleno de idilio. Para nosotros, en cambio, el paisaje se ha tornado agresivo, en manos de quienes disponen las cosas, de quienes distribuyen el bienestar, de quienes la manchan con órdenes adustas. Es inútil que Granell eche a volar su pródiga imaginación y nos hable en un lenguaje alegórico. El cofre del mito está cerrado. Como le ocurriera a la joven Pandora, solamente los insectos volaron de su interior. Sus tesoros profundos yacen todavía ocultos, esperando la hora de la liberación.

Yo estoy cierto que el surrealismo trabaja, tal lo dice el poeta en el libro que comentamos, repitiendo una frase de Pierre Mabille, "por una nueva civilización". Pero esta manera no es la adecuada para conseguirlo. ¿Dónde están los hombres? ¿Qué nos dice el autor en su libro del conflicto humano ante el idílico pcisaje? El debió establecernos una visión de la vida humana y no un simple escorzo, por lo demás ingenioso y poblado de citas adecuadas, de las islas dramáticas que forman el jardín de Atlante en el Caribe.

La gran vida.— Por Braulio Arenas.— Ediciones "Le Grabuge", Santiago de Chile.— 1952.— En edición limitada de 195 ejemplares ha aparecido este breve fascículo que contiene poemas en prosa y verso. La edición podría inducirnos a error, en el sentido de hacernos creer que se trata de una obra de carácter hermético. Pero no son versos herméticos los que Braulio Arenas entrega ahora al limitado grupo que puede acceder a ellos. Hace años que la auscultación profunda del surrealismo, solicitada por Breton, ha sido superada por el propio autor de la misteriosa frase. Los escritores que todavía perseveran en la etapa surrealista (B. Arenas entre ellos) no han podido, sin embargo, zafarse de dicha consigna de hermetismo y, aurque la actual preo-cupación del pensamiento les exija una actitud diferente, continúan cautivados por la soledad, por un exaltado individualismo y por el estéril ensueño particular. Una edición íntima les parece en consecuen-

Debo declarar, antes de continuar, que el hecho de escribir sobre Braulio Arenas me produce un efecto deprimente. Conozco demasiado sus ideas y opiniones. Pero debo, no obstante, abandonar la opinión personal que me inspira el autor y atenerme, en forma exclusiva, al fascículo publicado, aislándolo en lo posible de toda consideración an-

Veamos el primer poema.

Mujeres insomnes como el cielo Todo lo esperaban de la aurora Sus ojos todo lo esperaban del amor Más repentino que el verano.

Lo primero que descubrimos al leer el citado cuarteto es la intención subalterna de producir una relación de imágenes escuetas. "Mujeres insomnes", por un lado; cielo y aurora, por otro. El misterio a la luz del día; ya que la ecuación es demasiado racional, por no decir trivial. Nos sorprende asimismo el hecho inusitado de que el "amor sea repentino como el verano". ¿Por qué el verano y no el invierno? No surge la evidencia que establece la necesidad, ni advertimos ninguna la más mínima vibración en el pensamiento.

Desisto del examen del folleto. Sería insistir descomedidamente en la misma motivación helada, intelectual en el peor sentido de la palabra. Todos los poemas están escritos como de encargo para probar algo. ¿Qué cosa? Probar, y dicho propósito resalta, que la poesía debe ser escrita mediante un procedimiento de hechos y cosas concretos. A pesar de que la imaginación ha perdido contacto terrestre, no encontramos el menor vestigio de vaguedad, es cierto; pero dicho afán por decirlo así etiológico, en última instancia, ha cercenado todo posible dramatismo y ha convertido sus versos en una frígida abstención de la vida. El amor que expresa Arenas es un amor sin consecuencias dolorosas, porque es como el sueño de un adolescente; la mujer que desea, al menos en los poemas, no es mujer de carne y hueso, porque es una hada, una reina o "una bella posadera"; y las oposiciones vitales que encuentra no son antitesis auténticas... ¿Para qué insistir? Es lástima que en Braulio Arenas el poeta le haya cedido el paso al calculista mental. Ha extirpado la llama original que brota de la vida. Falta, pues, en su obra la madurez que esperábamos.

Teófilo CID

filosofía |

Por Humberto DIAZ-CASANUEVA

9.—En este tiempo "menesteroso" poeta y filósofo se reencuentran en la iluminación de estratos alógicos y emocionales del existir, adentrándose audazmente en su constitución ontológica, palpando lo huidizo del ser y confiando que una ampliación de la iluminación fecundaría sus mutuas manifestaciones y arrojaría nuevos datos más asibles y conexos sobre el ser del hombre, lo cual podría redundar en beneficio de la trayectoria diferenciada de cada una. Pero la filosofía busca la posibilidad, simultánea o sucesiva, de trascender a instancias objetivas esenciales, y la poesía, trasmutando la experiencia ontológica en

trascender a instancias objetivas esenciales, y la poesía, trasmutando la experiencia ontológica en poética o infiriéndola específicamente, desarrolla su propia intencionalidad descubridora, sujeta a sus propias leyes. Juntas están ambas en la presencia y ocultación del ser y juntas realizan su tentativa reveladora, cuando aun no han traspasado lo sensible y concreto.

10.—En este fundamento común, del cual parten o al cual llegan — y que en ambas hace recordar la fusión que tuvieron en las tiempos cosmogónicos y cosmológicos, la poesía y la filosofía tratan de verificar un contacto pleno con el fondo singular y dramático del hombre en su situación existencial concreta, queriendo, de golpe, verificar la experiencia del existir como una contingencia radical. Al profundizar ambas el contacto existencial dical. Al profundizar ambas el contacto existencial encuentran los términos contradictorios del ser que tienen que actualizar y suspensas quedan ambas, experimentando al hombre como condenado a ser, eligiéndose entre sus posibilidades, por un acto de libertad que lo arriesga y lo angustia. Tanto la poesia como la filosofía sienten que lo emocional fundamental tiene una virtud reveladora, yeu que en la aprehensión sensible de su intimidad más absoluta el hombre se manifiesta como

emocional fundamental tiene una virtud reveladora, yeu que en la aprehensión sensible de su intimidad más absoluta el hombre se manifiesta como la expresión simbólica, y, al mismo tiempo, la ocuitación del misterio ontológico. Ambas no desean un conocimiento teórico que excluya la visión obseura de hechos vitales e insisten en un desciframiento partiendo, de estados afectivos fundamentales, a los cuales conceden mayor significación plena, que a la forma inteligible, aunque reconocen que existe una afinidad originaria, de la cual se difunde lo inteligible.

11.—Sepáranse el filósofo y el poeta al provocar direcciones intencionales propias, en la captación del ser en su plena concretitud, y luego al resolverse a ejercitar la función de la comunicabilidad. El filósofo comprueba lo irreductible a las nociones, tratando de guardar siempre una referencia viva a la singularidad de la experiencia personal, pero tendiendo a una reflexión estricta y rigurosa y yendo hacia una analítica existencia o una ciencia del ser, que arranque de una hermenéutica o a una percatación reflexiva o una forma abstracta de objetivismo. El poeta no quiere un desgaramiento de la vida humana real como manifestación del ser en su procedencia de la verdad del ser, y se impregna de un antropologismo específico, aspirando a la plenitud de lo humano, a la profundidad del sentido del mundo, y de las vinculaciones entre el hombre y el mundo, captando las fuerzas fundamentales del ser en la

intensidad de lo óptico, y nunca en forma analítica, sino estructural y global, proyecta la experiencia ontológica en poética, impelido a la figuración simbólica, a la captación de la belleza—serena o convulsiva—, y al acto poético. El filósofo es más sereno y consciente, y realiza un tránsito directo entre la experiencia existencial y el saber esencial de validez general, es más libre en su especuiación, y en más determinado en su empeño por la verdad del ser, poniendo en idea su experiencia. ción, y en mas determinado en su empeño por la verdad del ser, poniendo en idea su experiencia, y combináncia en un cruen mas deseacle a las relaciones de la razón. El poeta, frente al misterio del existir, se siente menos sereno y más dispuesto a dejarse arrebatar por el secreto de su espontaneidad, más dominado por el "furor" o el "daimon", más sensible a la pasión en la búsqueda de la penitud esencial y de su paracopación en una realidad alógica e incomunicable. Se siente como un centro de convergencia de múltisiente como un centro de convergencia de múlti-ples y contradictorias manifestaciones del ser, y se deja seducir por fuerzas caóticas y tenebrosas, por estados de libertad dionisiaca y por una soli-daridad con el fundamento trágico del sei que lo daridad con el fundamento trágico del set que lo lleva a la evidencia de la finitud y de la muerte. El filósofo adopta una actitud más crítica y juzgativa. El poeta tiende al exceso en el contacto existencial, y se torna visionario y patético. Representa, de modo inmediato, al hombre en su vivencia plena y tiende más a una sabiduría que a una filosofía en el despligue del intuir emocional. Se abre al influjo de intuiciones mágicas, metafísicas y míticas que excitan los poderes de su imaginación creadora. En este punto, y cuando la necesidad de la comunicación es intensa (entendida como coparticipación plena y modo dialógico de la experiencia), a diferencia del filósofo, tiene que resolverse entre una negación que lo arroja a la arbitrariedad irracional y a la tentativa de destrucción de la conciencia individual; y una afirmación que lo impulsa a buecar en io mágico y lo mítico o en el sueño, o que lo sitúa en una dimensión transubjetiva como héroe trágico

y una afirmación que lo impulsa a buecar en is mágico y lo mítico o en el sueño, o que lo sitúa en una dimensión transubjetiva como héroe trágico o cantor de los impulsos humanos fundamentales de la época o lo traslada al plano de los valores poético-religiosos o lo incita a buscar el sentido de una analogía en una inteligencia lúcida o a captar una posibilidad de valor en una actitud ético-social; provecciones todas, múltiples y complejas, pero que carroterizan las tendencias fundamentales de la poesía contemporánea.

12.—Al darse cuenta que la experiencia poética como modo de la experiencia ontológica, es una vía de acceso al ser del hombre, el poeta vive intensamente lo dramático de la empresa, atento al movimiento misterioso con que la poesía se aproxima al ser, y gozando del movimiento en sí. En este goce,, en que, a la vez, paradojalmente, se tiene el padecer del ser, es posible hallar una clave para explicarnos por qué la poesía no puede constituirse en conocimiento, entendido éste como puro y desinteresado desarrollo del poder inteligible. Porque la poesía en cuanto tal—al revéx de la filosofía—se delata como una forma positiva de no conocer, significando el poeta de este modo su referencia, por lo inefable, su valor en (PASA A LA PAG. 6)

(PASA A LA PAG. 6)

NOVELAS INGLESAS LOS TEMAS DE 4

Desde Londres, por RICHARD MANSFIELD

Es peligroso establecer a la ligera analogías entre la pintura y la literatura, pues al hablar de una en términos de la otra, lo que muchas veces se hace, es eludir los problemas de ambas. Pero cabe formular cuidadosas comparaciones para ilustrar la concepción, el tono y el efecto general de un libro. El propio Charles Morgan ha calificado su nueva novela A Breeze of Morning (1), de "bosquejo a la acuarela", y, en realidad, tiene esa delicadeza y mesura, La acuarela no es una habilidad de amateur. Es un arte con su propia técnica y campo de expresión. Es

la", y, en realidad, tiene esa delicadeza y mesura, La acuarela no es una habilidad de amateur. Es un arte con su propia técnica y campo de expresión. Es también un medio peculiarmente adecuado a la manera de ser, inglesa. Comprendiendo que la acuarela, como todas las formas artísticas, tiene sus limites, Mr. Moran ha puesto buen cuidado en mantenerse dentro de ellos. Desde su temprana y excelente novela, "Portrait in a Mirror" (1929), no se habia mostrado nunca su pulso tan sumamente seguro.

En "A Breeze of Morning", la acción se desarrolla en los primeros años de este siglo. El libro nos presenta la forma en que un muchacho de 14 años ve la magia del primer amor. El asunto es sencillo. David, un chico de edad escolar, tiene un primo, Howard Treladdin, que es un joven y brillante abogado. Howard, que vive en casa de David, es novio de Ana, la hermana de éste, pero se enamora ciegamente de otra muchacha, llamada Rosa Letterby. Esta es hija de un vecino señor rural hombre muv culto y reservado, que da lecciones de latín a David, También David se siente atraído por los encantos de Rosa, y Ana sufre la tristeza de ver a las dos personas que más quiere cautivadas por su rival...

El autor se ha impuesto una difícil tarea al presentar la historia narrada por el propito "adeleseen".

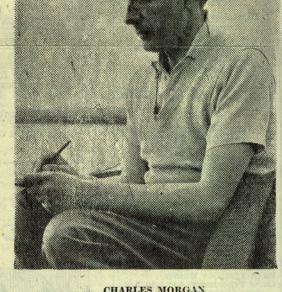
El autor se ha impuesto una dificil tarea al presentar la historia narrada por el propio adolescente... pero mucho tiempo después de haber salido de la adolescencia, cuarenta años más tarde. Inmediatamente nos preguntamos hasta qué punto un muchacho de catorce años siente y observa realmente. No es probable que el hombre adulto adopte un criterio romántico en todo lo relativo a su juventud, y sea incapaz de volver a captar los verdaderos sentimientos de la adolescencia? Este libro nos da la respuesta: "Puede incluso ser verdad que la manera cómo un muchacho ve el amor de otras personas mayores que él, tenga un valor positivo, a pesar de su inexperiencia, sencillamente por tratarse de una visión todavía no cansada". El autor se ha impuesto una difícil tarea al previsión todavía no cansada".

Esta es la creencia que da forma al libro y lo en-riquece, proporcionando profundidad espiritual y un innegable encanto a un tema sencillo. La vida emotiva de David está comenzando, y éste se encuentra en una edad en que las ilusiones no suelen ser lla-madas así. Todos sus sentidos tienen la lozanía propia del albor de la vida, y están dispuestos a aceptar impresiones que la experiencia haría ver a los adul-tos como falsas.

Es mucho lo que podría decirse acerca de este libro. El dibujo que en él se hace de Mr. Letterby y, en contraste, de Mr. Libbett; las facultades del autor para trazar con pocos rasgos una escena memorable; la sensación de que para la juventud cada nueva experiencia es un misterio, y la evocación de un periodo que, visto desde el momento actual, resulta aún más cautivador.

Patrick Hamilton, cuyas obras dramáticas "Rope", "Gaslight" y "The Duke in Darknes", tanto éxito alcanzaron, ha escrito una novela, "The West Pier" (2), planeada para suscitar un intenso sentimiento de aversión contra el personaje central. Es un estudio de la psicología y proceder de un tipo de criminal, friamente calculista y afortunado, Ernest Ralph Gorse, y que acerca de su personalidad y andanzas se apuncia una serie de novelas.

se anuncia una serie de novelas. La ironía que encierra esta novela, es que nadie siente simpatía por Gorse ni confía por entero en él, pues se trata de un hombre de aspecto ligeramente repulsivo y que no es particularmente inteligente; en realidad, comete bastantes errores. Sin embargo, Gorse triunfa porque es un tipo resuelto, sin sentimientos ni escrúpulos, y sus víctimas no sospechan cuál es su verdadera manera de ser. Lo horrendo es-



CHARLES MORGAN

triba en que Gorse no es un persona e único.

Patrick Hamilton no pierde en ningún momento el control de la narración, ni por emoción ni por énfasis excesivo. Su precisión clínica y la sobriedad de su estilo se adaptan admirablemente a la tarea de descubrir la inmundicia que hay en el fondo de los hechos, desde las primeras páginas hasta la última escena. La última novela de esta serie nos dará a conocer el destino final de Gorse. Todos los lectores de este libro se sentirán unidos en el desso de que de este libro se sentirán unidos en el deseo de que llegue a ocurrirle lo peor.

Si Gorse es un criminal por instinto, Mickey Rafcrys, el muchacho de la primera novela de H. J. Cross, "No Language but a Cry" (3), es una víctima del ambiente, Mickey vive en una barriada pobre de un puerto inglés, sin que sus padres, absortos en sus propios problemas, le presten atención.

Se trata de un argumento commovedor, dejándose sentir hondamente toda la tragedia de la vida en un

sentir hondamente toda la tragedia de la vida en un ambiente de miseria; hay también en la obra un agudo análisis de la desesperación que surge de la

pobreza y que llega a paralizar la voluntad.

Pero H. J. Cross es un escritor desigual, y resulta interesante comparar su libro con "The West Pier".

Mientras Hamilton se contenta con dejar que los hechos hablen por si solos, Cross se esfuerza excesivamente en captar nuestra commiseración, y a veces incomparation de la contenta del contenta de la contenta de la contenta del contenta de la cont curre en el sentimentalismo y la exageración. Gorse es un malvado mucho más terrible que Louis, sin ser tan vociferador. H. J. Cross siente más profundamente su tema, pero se inclina a fustigar a la sociedad, y "No Language but a Cry", se lee a veces ciedad, y "No Language bu como si fuera una arenga.

La lectura de novelas detectivescas no es sólo un pasatiempo para nuestras horas de solaz, sino un excelente ejercicio mental. Y la popularidad de este tipo de novelas debe mucho a sir Arthur Conan Doyle, cuya creación, Sherlock Holmes, ha pasado a ser el personaje más famoso de tal género literario, Holmes, ha lecado a ser objeto de un culto y una de el personaje más famoso de tal género literario. Holmes ha llegado a ser objeto de un culto, y una de sus más interesantes manifestaciones es el desarrollo de una literatura dedicada a él. Han contribuido a ella, entre otros, Sir Desmond Mac Carthy y Miss Dorothy Sayers, y el último paso dado en este complicado juego en torno a un personaje que nunca existió, es My Dear Holmes (4), por Gavin Brend. Con gran ingenio y conocimiento de la materia, Brend nos traza la carrera de Holmes, clasifica la cronología de los diversos relatos y trata de muchos problemas fascinadores, pero complejos, que surgen de ellos. Llega a la conclusión (sumamente aceptable), de que Holmes se educó en Oxford, nlega que estuviera en el Tibet y dice que, a un cierto tiempo, su hermano Mycroft debió de estar completamente encargado del Gobierno británico. Está todo presentado en forma muy convincente, y las deducciones tado en forma muy convincente, y las deducciones — sacadas de los más leves indicios — hubieran he-cho lanzar exclamaciones al mismísimo Holmes. Por eso, no conviene prestar ese libro a personas crédu-las.

A Breeze of Morning, por Charles Morgan. Editorial Macmillan, Precio: 10s.6d.
 The West Pier, por Patrick Hamilton. Editorial Constable, Precio: 12s.6d.
 No Language but a Cry, por H. J. Cross. Editorial John Murray. Precio: 9s.6d.
 My Dear Holmes, por Gavin Brend. Editorial Allen and Unwin. Precio: 10s.6d.

SENECIO

LIBRO DE MATILDE PUIG

EN VENTA EN LIBRERIA LOPE DE VEGA

ESTADO N.o 54

M UY poco conocido en Chile es todo lo que se refiere a nuestro vecino occidental. Un vecino separado ue nosotros por varios mues de millas de Oceano

Deseo referirme aqui a argunas facetas de las diferentes actividades artisticas que noy se están desarrollando en Australia; o para ser más exacto, como estas corrientes se manifician en Sydney, la capital del estado de New Souch Wales y la ciudad más grande e importante

del país australiano.

Depe tenerse en cuenta que Australia goza de inde-pendencia nacional desde un tiempo relativamente corto. despues del período de coloniaje, de todos conocido. En consecuencia, el desarrollo de un arte que con justicia puaiera llamarse "nacional" es débil y pregominan las corrientes artisticas que emanan de Inglaterra.

Esta situación histórica y la falta correspondiente de una tradición artística local de importancia, han tenido otro resultado: la emigración de los más dotados. Se de-

be ésto al hecho indiscutible que tanto en Europa como en Estados Unidos hay mejoles y mayor número de escuelas y profesores. Además, existe en esos países un público más preparado para sostener económicamente un gran auge artístico. Es una consecuencia lógica del ambiente y de las limitadas posibilidades del joven país. La situación que anotamos tienge, en realidad, a me-

jorar en Australia, especialmente en el campo de la mu-sica; pero por el momento los mejores artistas australia-nos se encuentran generalmente en el extranjero.

nos se encuentran generalmente en el extranjero.

Otro factor influyó en el ambiente artístico australiano. Los trastornos de la segunda guerra mundial llevaron a sus costas a muchos artístas europeos, que ahora
trabajan en su nueva patria. Y no sólo a artístas, sino que
también a un gran número de ciudadanos acostumbrados a presentaciones artísticas de jerarquía.

Al cerrar estas observaciones generales, quisiera indicer que quizá podría ser instructivo un estudio sobre si

car que quizá podría ser instructivo un estudio sobre si existen rasgos análogos en los campos artísticos chilenos. Recordemos que algunos de los más prestiigosos artistas de Chile viven fuera del país: Claudio Arrau, Roberto Matta, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Ramón Vinay.

para el futuro.

Lo mejor que tiene Sydney en pintura y escultura está en su museo. Los pintores australianos "antiguos" de hace unos 50 a 80 años, eran en su mayoría realistas, sin mayor trascendencia. Pero entre los contemporáneos hay valores definitivos, muy especialmente Dohell, cuyos retratos expresionistas (siempre objeto de arduas disputas en Australia) mercerían ser mucho más conocidos en el en Australia), merecerían ser mucho más conocidos en el

mundo entero. Por supuesto el museo muestra numerosas pinturas inglesas y algunas francesas de maestros famosos, pero desafortunadamente, casi siempre obras de segunda cate-

PRO ARTE

Ahumada 312, Ofic. 826 Teléfono 88118 Dirección Postal: Casilla 1012.

Dirección Telegráfica: "PROARTE" Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en Papel fine, \$ 500

Suscripción anual para Europa y los EE. UU.: US\$ 5.50 Director: ENRIQUE BELLO

Administrador: JAN BARTELSMAN

Teófilo Cid y Luis Oyarzún

Etienne Frois (Teatro).
Redactores en el extranjero:
H. Diaz-Casanueva y Guglielmo
Giarda (Italia).
Guillermo de Torre (Argenti-

na).
Rosamel del Valle y Fedor Kabalin (Estados Unidos).
Oscar Pinochet y Antonio Aparicio (Francia).
Hans Helfritz, Juan Adolfd Allende y Félix Martinez (Alemania).
Franca Giarda (Corresponsal viajera).
Marcos Miranda (México).

Critica:

(Literatura).

TEATRO PLASTICA MUSICA BALLET

al dia en CAustralia

por PEDRO LABOWITZ

goría. Mejor es la sala de grabados, donde se destacan unos pequeños Rembrandt, Kaethe Kollwitz y Frank Brangwyn, el excelente grabador inglés. Pero aún en es-ta sala predominan los "R. A.'s" (miembros de la Real

Academia de Londres y sinónimo inglés de "pompier").

Algo que no sólo merece un especial elogio, sino que es digno también de imitación por toda institución congénere, es la Sala de Reproducciones del Museo Munici-pal. Allí, agrupados cronológicamente por escuelas, hay facsímiles de obras de todas las épocas. Por lo tanto, las visitas a esta sala, donde las reproducciones se cambian con suficiente frecuencia, son de gran valor didáctico; y siempre vi con mucho agrado que era muy frecuentada por la juventud.

De las esculturas sólo vale la pena, mencionar unos bustos de Epstein y "Les porteuses d'eau aveugles", de

No hay que olvidar aquí el Museo de Adelaide, la capital de Australia del Sur. Este museo cuenta con muy buenas obras europeas y continúa aumentando su colección, gracias a su situación financiera favorable.

M USICA.— Creo poder decir que la música es el arte más desarrollado en Australia. Antes que nada, por su magnífica Orquesta Sinfónica de Sydney, desde hace muchos años bajo la dirección de Eugene Goosdesde hace muchos años bajo la dirección de Eugene Goossens. Esta Orquesta cuenta con unos 80 a 100 músicos y está subvencionada tanto por el estado de New South Wales, como por la ciudad de Sydney. Desgraciadamente, Sydney no posee ningún edificio adecuado para los conciertos. Estos se dan en la Municipalidad, donde la acústica es mala y la capacidad reducida. En vista de la popularidad de los conciertos sinfónicos y para que todos los interesados puedan esqueharlos, durante la temporada pularidad de los conciertos sinfónicos y para que todos los interesados puedan escucharlos, durante la temporada se ofrecen cuatro conciertos por semana. El interés que existe, se debe en parte a los "conciertos juveniles", que se han estado presentando por muchos años Estos conciertos son especialmente preparados para niños y adolescentes, con comentarios y explicaciones sobre la música, que han educado y siguen educando a un público inteligente y fiel. inteligente y fiel.

Otro factor que influye en la popularidad de los conciertos es el económico: por quinientos pesos chilenos se puede adquirir un buen asiento en abono a 10 conciertos, en el curso de los cuales habrá ocasión de escuchar a famosos artistas, como Menuhin, Klemperer. Barbirolli, etc.

Aparte de la Orquesta Sinfónica de Sydney hay varias otras instituciones musicales: en primer lugar, el Conservatorio, donde casi todas las noches pueden escucharse conciertos de solistas y conjuntos de cámara, generalmente de un nivel satisfactorio. Se destaca entre estos grupos especialmente el cuarteto de cuerdas "Música Viva", un conjunto de gran valor que existe ya varios

estos grupos especialmente el cuarteto de cuerdas "Musica Viva", un conjunto de gran valor que existe ya varios años sin recibir ninguna especie de subvenciones.

El Conservatorio tiene también una muy modesta Opera de Alumnos, y como la recién creada Compañía de Opera de New South Wales no es mucho mejor, este tipo de música está muy mal representado en Australia, a pesar de que existe un conjunto con mayor fama en

Melbourne, la capital del estado de Victoria.

Sydney cuenta con varios coros, entre los cuales se distingue el Hurlstone Choir. Presenta cada año la tradicional Pasión de San Mateo en la época de las Pascuas de Resurrección. y El Mesias en Diciembre, aparte, se entiende, de otros conciertos. El público australiano sigue la costumbre inglesa de permanecer de pie durante la ejecución del "Hallelujah" de El Mesias, costumbre que se conserva desde que el Rey Jorge III de Ingasterra se levantó de su asiento, profundamente emocionado por este trozo. Y cuando el Rey se levanta, nadie se queda sentado — ni 200 años más tarde!

Hay Conservatorios de Música en cada una de las seis capitales de Australia y también varias orquestas sinfónicas; pero la de Sydney es muy lejos la mejor. A pesar de que en su programa incluye mucha música moderna, no sé hasta qué punto el publico australiano esté educado hacia tal evolución; pues creo que el veinte por ciento de toda la música "seria" que se transmite por radio, es de Tchalkowsky.

Por supuesta que las estaciones de radio desempañon

dio, es de Tchaikowsky.

Por supuesto que las estaciones de radio desempeñan el mismo papel importantísimo en la divulgación de la música, como en todas partes del mundo. Cabe hacer no-tar que en Australia hay muchas estaciones comerciales y dos controladas por el Gobierno; en estas últimas no se admite propaganda comercial, lo que permite escu-char conciertos ininterrumpidos. Un aspecto muy interesante de la labor de las transmisoras son las "encuestas de talento", que allí se realizan con la ayuda de las autoridades y de entidades como la Orquesta Sinfónica de Sydney. Los ganadores son becados con estudios en In-glaterra u otra parte y efectivamente hay varios tuenos cantantes jóvenes que han sido descubiertos de esta ma-

nera.

Y aún otro aspecto en el orden musical: en Australia hay varios conjuntos de jazz, de gran categoría, que
se pueden escuchar con vivo placer.

ALLET.— Los grupos de ballet dan temporadas anuales de seis a ocho semanas, en uno de los teatros comerciales. Mencionaré solamente a dos:

El National Theater Ballet Company, es un conjunto mediocre; presentó "el" ballet nacional australiano, "Corroborree", con música de John Anthill, el compositor australiano más conocido, y con coreografía de Rex Reid. El Corroborree es un festival de los indígenas australia nos, con danzas y ceremonias especiales, que tiene iugar en determinadas oportunidades, como en funerales de una persona importante, victorias, etc. Tanto música como coreografía del ballet procuraron interpretar el "espíritu" de animales, plantas y objetos, tal como lo hace la danza indígena. La realización del ballet fué encontrada, sin embargo, decepcionante por la mayoría del público, aunque algunos eríticos la enlaudieron, demostrando así su que algunos críticos la aplaudieron, demostrando así su sentimiento patriótico.

Mucho mejor es el grupo de Ballet de Borovansky, que proviene directamente de la escuela rusa. En una coreografía del mismo Borovansky se dieron últimamente representaciones de "Petrouschka", y "Beau Danube",

este último ballet con coreografía de Massine. Todas sus interpretaciones se distinguieron por lo bello y adecuado del vestuario. el decorado y la realización escenográ-

Ambos grupos combinan las técnicas clásicas y modernas de la danza.

dernas de la danza.

Coo
Sorprende al visitante de Australia el gran interés que se evidencia por esta rama del arte y los muchisimos grupos "amateur" que existen. Hay un verdadero amor por el teatro entre el pueblo australiano, que se traduce en el hecho que casi cada barrio tiene su propio grupo de aficionados.

Sin embargo, no habrá más de una media docena de teatros profesionales o semiprofesionales. Estos trabajan en forma permanente, y en algunos casos tres veces por semana. (Nunca los domingos: en Australia todo está cerrado el día domingo, todo, incluso los teatros y cines. El que no quiera morirse de aburrimiento, a la fuerza tiene que dedicarse al deporte).

La mejor compañía teatral es el Independent Theater. Lo dirige Dorothy Fitton, actriz, directora y profesora insigne, con quien el teatro australiano tiene una gran deuda. Sucedió en Sydney que se dieron simultáneamente tres piezas dirigidas por ella, de las cuales "Dark in the Moon" era la mejor. (Se trata de una obra que reúne teatro, ballet y canciones, sin ser vaudeville).

Un interesante experimento del Independent Theater lo vi en "Caroline Chrisholm" de G. L. Dann. Es una pieza histórica, sólo de interés local; pero la novedad consistió en la presentación de una voz entre las escenas detrás de la cortina, que dió lectura a una reseña de los acontecimientos históricos cuya escenificación se iba a presentar.

Como en Chile, la casi totalidad de los actores austra--000

Como en Chile, la casi totalidad de los actores austra-líanos no puede vivir de las entradas que le proporciona su profesión y la mayoría de ellos trabaja tambien en la radio o en actividades similares. Allí se dió un ejemplo interesante de influencia política. El "New Theater" de interesante de influencia política. Ei "New Theater" de Sydney siempre había sido muy bueno, pero con tendencias izquierdistas pronunciadas. Cuando la política anticomunista de Australia se acentuó, los miembros del New Theater se encontraron ante la alternativa de abandonar el grupo o exponerse a no encontrar trabajo conveniente. Estas circunstancias, naturalmente, tuvieron gran influencia sobre la calidad del grupo que menciono.

Debe destacarse la Compañía Teatral de John Aiden, con un repertorio predominantemente shakespeariano, interpretado siempre con gran honradez y competencia.

terpretado siempre con gran honradez y competencia.

Un rasgo simpático del ambiente teatral de Sydney consiste en que alrededor de las Pascuas todos los repertorios incluyen piezas y pantomimas infantiles. El desarrollo del teatro australiano suele estar fuertemente de la constanta de constanta de la constanta de constanta de la co

arrollo del teatro australiano suele estar fuertemente influenciado por las jiras de artistas y compañías extranjeras, en su mayoría ingleses. Muy especialmente una reciente visita de Laurence Olivier y Vivian Leigh ha sido de gran importancia para los actores y directores australianos que no habían tenido ocasión de salir de su país. Y para terminar, quiero referirme a una costumbre interesante: los australianos trabajan la jornada única, con una hora de descanso a mediodía, durante la cual sólo se consumen rápidamente unos sandwiches. Ahora bien, para el mejor aprovechamiento de este tiempo libre, siempre hay gran número de conferencias de 45 minutos, sobre toda clase de temas, incluso artísticos. En algunas iglesias pueden escucharse conciertos de órgano. En resumen, el desarrollo artístico de Australia es más o menos parecido al de Chile. Quizá las artes plásticas y el ballet sean mejores aquí; en cambio, tal vez sean preferibles, en general, el teatro y la música en Australia. Pero es evidente que estas afirmaciones generales, deben tomarse con la reserva que merece toda observación de es-

marse con la reserva que merece toda observación de es-ta índole.

"HIJO DEL SALITRE"...

(De la Pág. 5)

puede, pues, ser interrumpido. Parece que el autor lo ha concebido y realizado como la primera parte de una trilogía, que, será, naturalmente, la historia novelada del proletariado chileno, ahora personaje literario de acusadora categoría. Si es así, ¿alcanzarán la segunda y tercera partes las alturas de esta primera?

Todo hacer creer que sí. Volodia Teitelboim demuestra, en su primera novela, que sabe comenzar por donde otros terminan. Tal viene a ser su maestría. Su "Hijo del Salitre" es, fundamentalmente, una obra de arte. Una de aquéllas, rarísimas entre nosotros, que rezuma el soplo de la creación verdadera, ésa que remueve en el lector el sedimento de eternidad de que está dotado el espíritu del hombre. En su primera novela, Teitelboim ha llegado más allá que el feliz dibujo y movimiento de los personajes, la afortunada descripción del medio, la creación de una atmósfera humana y una acción novelística, la evocación misma de un espantoso drama histórico. Más allá de lo que enorgullecería a un buen novelista. Al borde de la cumbre más alta. la del creador verdadero, quélla desde la cual se columbra ya, estatua poderosa de barro eterno, la imagen del Hombre en sí, del ser humano propiamente tal, capaz de interpretar la vida y darle una solución adecuada al misterio del Universo.



Pantalones para la playa para damas y caballeros



LEO SCHANZ Merced 535 Teléfono 31602

CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

CORRESPONDENCIA... (De la Pág. 5)

sí frente a lo cognoscible, y su cualidad de revelación de la belleza y de su posibilidad de constituir un fondo irreductible y potencial dentro del conocimiento mismo. El poeta no se irrita como el filósofo, porque no conoce y llega a hacer de este no-conocer una extraña manera de proximidad del ser y de realización de sentido, lo cual se manifiesta en el poema, que es una totalidad que incluye el conocer y el no-conocer, en un juego de encantamiento propicio a la plenitud. El misterio del ser tiene, a la vez, una característica, de opacidad y de transparencia, y el poeta acoge la excitación del misterio en si y lo defiende, desprendiendo una claridad sin querer disipar el misterio.

misterio.

13.—El poema no es una yuxtaposición de nociones, aprovechando las vibraciones de un complejo verbal. La inmersión en la poesía es como consultar un oráculo que no dice ni oculta, según la expresión heraclitana. Ella quiere transmitir un sentido, y a la vez quiere ocultarlo, en tal forma y por tal magia, que el sentido resulta, realmente un "sentido" sentido. Hay una omnipresencia de lo inteligible a través del sentido que, como dice de Corte, se da "por exceso" de sentido. A veces, el poeta aprovecha lo ininteligible para manifestarlo mejor. Y su propósito de revelar el contacto existencial en su mayor pureza alógica lo lleva, a veces, al hermetismo y a la completa inintegibilidad. El poeta descubre y al mismo tiempo enmascara al ser, y en este juego, que arrastra una desdicha, la experiencia poética aparece como un viaje órfico, y la poesía muestra el rostro alucinante de Eurídice.

saben que la experiencia existencial conservará siempre un fondo irreductible, buscan la comunicabilidad, Ambos tienen que hacer accesible, mediante signos, lo experimentado. Pero si el filósofo utiliza el lenguaje como posibilidad de encontrar un instrumento adecuado para la comprensión directa de lo cognoscitivo, el poeta siente el poder fascinante del lenguaje, no como elemento pasivo (concepción positivista), sino como elemento constitutivo de la existencia humana. A traves del poetizar el poeta experimenta una tensión entre el poder de revelar y el poder de crear acondicionados en íntima dialectica, y para cuya explicación no basta la vieja división de fondo y de forma. El poeta tiene que producir un poema y no tendrá importancia o que él manifieste o calle si no llega a su plasmación dentro del lenguaje. Es decir, la poesía, como su nombre lo indica, es un hacer, producir, crear, y el poema, no sólo tiene la virtud de comunicar sugestión a lo que en él está implícitamente contenido, sino que él mismo y por sí, es una realización de sentido. La importancia asignada al poema no significa, en modo alguno: a) inclinación al formalismo o inscripción en determinada dirección de la "poesía pura", ni b) consideración del poema como vehículo o continente de una idea o sentimiento a priori. Arrastrado por el ímpetu de lo que el poeta se propone decir, el poema comparte dicho decir, pero no se torna en un puro contorno del decir, sino que lo transfigura, realizándose en la creación, la revelación y en la revelación, la creación, y surgiendo sólo entonces el sentido. He aquí una distinción primordial entre la poesía y la filosofía.

(Termina en la próxima edición).

(Termina en la próxima edición)

UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de Extensión Musical

TEMPORADA SINFONICA DE 1952

Directores:

*VICTOR TEVAH

* SIR MALCOLM SARGENT

* CELIBIDACHE

El Abono a 15 conciertos se abrirá en abril en el Teatro Municipal

ACTUACION DEL CORO UNIVERSITARIO Y DE AFAMADOS SOLISTAS

TEMPORADA DE BALLET

Estrenos:

"PETROUSCHKA", de Uthoff - Stravinsky

"REDES", de Octavio Cintolesi - Scarlatti

"ORFEO", de Heinz Poll - Stravinsky

O. 5044,— Talleres Gráficos "La Nación"

EL TEATRO DE VICTOR HUGO EN LA

BALANZA DEL TIEMPO

Desde París, por JEAN-JACQUES BERNARD

En el año que comienza no sólo se cumple el 150 aniversario del nacimiento de Victor Hugo en 1802, en Besancon, sino también el centenario de su destierro de dieciocho años en Bruselas, en Jersey, y por último en Guernesey, destierro que fué para el poeta como un segundo nacimiento. Nada tiene una medida comun en el autor de Chatiments. Cuando habla de su ciudad natal, dice: "La vieja ciudad española", porque no olvidaba que había pertenecido al imperio de Carlos V, recuerdo capaz de embriagar la imaginación de un poeta. Cuando en la cumbre de su gloria se instaló sobre la roca de Guernesey, debido a su oposición irreductible al Imperio, da la impresion de que domina al mundo. El terror que inspiró desde lejos a la policía de Napoleón III, las preocupaciones que causa al Prefecto de la Mancha, son signos evidentes de su influencia. Alejandro Dumas dirigía sus cartas a: "Víctor Hugo, Océano". "Victor Hugo, Océano"

"Víctor Hugo, Océano".

Lo gigantesco ha sido siempre un elemento de su personalidad, a veces sublime, pero otras desmesurado: es difícil señalar el límite. Sus detractores no han puesto nunca en duda este aspecto de su naturaleza, y cuando sus enemigos querían rebajarle, decian que era "tonto como el Himalaya". Las pasiones que desperto continuaron mucho tiempo después de su muerte. Es ahora únicamente cuando se empieza a poder emitir juicios realmente objetivos, despojados de pasiones extremistas, sobre este hombre inmenso y su obra considerable. Si su producción pierde ante nosotros un fárrago espumante, como la lava de un volcán, el núcleo duro que subsiste hace de él no sólo uno de los más grandes, sino en muchos aspectos, el más grande.

Es imposible incluir en un corto artículo todos los espectos de una producción de

el núcleo duro que subsiste hace de él no sólo uno de los más grandes, sino en muchos aspectos, el más grande.

Es imposible incluir en un corto artículo, todos los aspectos de una producción de esta clase, por lo que sólo hablaré del teatro. Es normal que Victor Hugo llevase al teatro ese espiritu de grandiosidad o desmesurado que ponía en todo. Comenzó con la introducción al Cromwell, que escribió a los veinticinco años, disertación de 75 páginas que hubiera sido una obra maestra de 15 páginas, en donde se encuentra lo mejor y lo peor, mejor dicho todo, porque el joven Hugo trata de todo a la vez, como un río que se desborda Esta introducción es significativa: es como una mina donde se encuentran, de cuando en cuando, piedras preciosas. Por éstas vale la pena de ser leido pero hace falta una cierta voluntad para llegar hasta el fin El genio de Hugo no ha logrado dominarse no ha adquirido esa disciplina que se encuentra en ciertas obras de la madurez, y mucho más en las obras exquisitas de la vejez del poeta, como si las tempestades lo hubieran depurado. Esta introducción ha hecho correr mucha tinta; ha sido explotada en todos los sentidos; porque perdonaba la vida a los filtimos clásicos se ha dicho que se alzaba con Racine, el símbolo más puro del clasicismo. Pero basta recurrir al texto para ver que matiza:

"Ahora bien, Delile ha pasado por la tragedia. Es el padre (él y no Racine, ¡Dios mío!), de una pretendida escuela de elegancia y de buen gusto que ha florecido recientemente". Nadie puede censurarle el haber señalado el descenso de Racine a Delille. Si reprocha algo a los clásicos es el haberse dejado cortar las alas: "Así es como se ha limitado el impulso de nuestros más grandes poetas. Se les ha cortado el ala con las tijeras de las unidades. ¿Qué se nos ha dado a cambio de esas plumas de águila arrancadas a Corneille y a Racine? Campistron". De la famosa querella del Cid, dice: "Después de los alfilerazos, el golpe de maza. Hacía falta un juez para resolver la cuestión. Chapelain decidió. Corneille

El joven Hugo rechazó la regla de las tres unidades. No conservó más que la unidad de acción, la regla eterna del teatro. Seguido por una generación apasionada, embriagada, con razón, por las obras maestras de Shakespeare que un teatro inglés presentaba entonces en París, quiere liberarse de toda sujeción. ¿Qué van hacer, qué va hacer sobre todo Hugo, el jefe, con esta libertad conquistada? Rara vez se ha juzgado sin pasión al Hugo dramaturgo. Después de los entusiasmos de 1830, la posteridad fué a menudo dura con él. Se ha dicho de su tea tro, incluso de Hernani y de Ruy Blas, que dramáticamente no tenía consistencia. Se admitia que era la obra de un gran poeta, pero no de un gran dramaturgo. En la actualidad, un juicio de objetivo puede estar más matizado. No cabe duda que Hernani y Ruy Blas valen ante todo como trozos de poesía. ¿Pero, no se puede decir otro tanto de algunas obras elásicas? Incluso del propio Racine. Ephigénie es un bello poema y una mala obra. De la obra maestra Phedro, se puede decir que es casi un monólogo. Sería injusto negar a Hernani y Ruy Blas una intensidad dramática. Tienen los defectos que hemos encontrado en la introducción de Cromwell. En otras obras se agravan estos defectos, a excepción de una. la única auténtica obra maestra de este perío lo de la vida de Hugo dramaturgo: Le Roi s'amuse.

Por último, están las obras de la vejez del poeta, sobre todo el "Théatre en liberté" y Les Deux trouvailles de Gallus, joyas de precio. Estas obras tienen un sonido nuevo. No hay nada más conmovedor, quizás, en toda la existencia de Victor Hugo, que esta época serena, en la que el genio no sólo se ha dominado, sino que se ha afirmado. Quizás los mejores versos datan de esta época, o por lo menos, el mayor número de mejores versos, lo mismo que las mejores piezas en las que existen tonos que no se le habían oído todavía. Al decir esto no se quiere desconocer las obras maestras de la madurez. Pero las de la vejez parecen que marcan en el poeta un tercer nacimiento, como el destierro marcó el segundo. Pienso en ese fenómeno tan excepcional que se observa en algunos seres humanos en los que se da una tercera dentición a una edad avanzada. ¿Por qué algunos genios no nos han de ofrecer un espectáculo análogo, un renacimiento brillante antes de abandonar el mundo, como una última llamarada, la más bella, o como el canto del cisne?

J. J. B. LA DISCUTIDA REBELION DE CAMUS

Creo enormemente difícil hacer una exposición rápida del último libro de Albert Camus: L'Homme Révolté, uno de los más bellos libros que han aparecido desde hace tiempo, y, lo digo sin vacilar, uno de esos pocos libros que aparecen en un siglo para darnos la fisonomía de una civilización. Desde el comienzo de la obra de Camus nadie ha puesto en duda su importancia ni el puesto que debe ocupar en la literatura de después de la guerra. L'Homme Révolté, confirma esta importancia de manera me Révolté, confirma esta importancia de manera

brillante Desde luego, Albert Camus no es el único en Francia ni en el mundo actual que defina los principales hechos de nuestra civilización y de su tragedia. Aparte de los escritores, entre los filósofos y los hombres de acción, que se han "rebelado, y que constituyen propiamente hablando, objeto de su estudio" se pueden citar Speng er, Max Scheler, Jastudio" se pueden citar Speng er, Max Scheler, Jastudio"

Desde París por GUY DUMUR

pers; Raymond Aron, Merleau-Ponty, en lo que se refiere a la filosofia de la historia, y Faulkner, Maurice Blanchot. Georges Bataille, André Malraux, etc. en lo que se refiere a la literatura; todos, a título diferente, nos han dado, como decia anteriormente Camus, los aspectos de una "sensibilidad dispersa en el siglo". A esta lista hay que anadir dos escritores que me parece han tanido una influencia pre-ponderante en la evolución de Albert Camus: Simo-ne Weil y el poeta René Char.

(Pasa a la pág. 6)

fuente de información y que el mismo Lucien Moury nos suministra un

conocimiento envuelto en las famosas brumas escandinavas. Comenza-

remos una vez resueltos a emprender la tarea, como todo el mundo, por decir que Par Lagerkvist nació en 1891 y que es hijo de un em-

pleado de los ferrocarriles. Esto, al menos, no se presta a controversia. Ya crecido, se entrega a investigaciones estéticas. Efectivamente, al retorno de un viaje que hace a París en el otoño de 1913 publica un panfleto titulado: "El arte de las palabras y las imágenes". Ataca

a la literatura sueca, a la que considera en decadencia, y le opone la

extraordinaria vitalidad de la pintura francesa. Admirador de Courbet y de Cézanne, adhiere al impresionismo por considerarlo "un arte embriagado por la única alegría del vivir irreflexivo". Lo prefiere con

mucho al cubismo, en el cual, sin embargo, presiente el gérmen de las ideas más ricas y profundas: una verdadera "tentativa para llegar a un arte puro".

No obstante, Pär Lagerkvist había decididamente ingresado a la

carrera literaria y todos los años, o casi todos, publica un volumen de poemas, una pieza de teatro, un ensayo filosófico o una novela. Pär Lagerkvist establece contacto con el mundo de habla francesa des-

pués de la publicación en las ediciones "Stock" del "Enano" y de "Barrabás" y lo hace como un novelista, aunque en su patria sea

considerado, por sobre todo, como un autor dramático, de los más grandes y un poeta. "La piedra filosofal", obtuvo en 1947 una acogida triunfal en el Jubileo del Teatro Nacional de Estocolmo.

En 1918 ya escribia: "Es imposible que el arte continúe repre-

sentando un papel decisivo en una época que posee tantos otros medios de conocimiento más fieles y claros, con los que puede reforzar

sus convicciones y dudas. Son otros los medios de conocimiento de la

realidad dura y amenazante que forman las fuerzas motoras de nuestra vida. Esa es sin duda la grandeza de esta época. Pero el arte

puede expresar en cambio nuestra angustia, nuestro entusiasmo, nuestro deseo y nuestro dolor ante los acontecimientos, frente a la construcción que se levanta y a lo que nos destruye; de los esfuerzos que gastamos en adherirnos a lo que poseemos y del deseo de volver a

reunirnos a todo aquello que más echamos de menos. ¿No es eso bas-

tante? ¿No está acaso satisfecha nuestra ambición?

"BY BA LONG" PROARTE

ANO IV - Santiago, Martes 8 de Abril de 1952 - Edición 155. - PRECIO: \$ 10.-



Ultimo retrato de Henri Matisse.

RETROSPECTIVA DE MATISSE EN N. YORK

nada, la labor de un artista. Sin embargo, la tendencia a esta clase de exposiciones está siendo más y más acentuada en Nueva York para suerte de sus habitantes. Seguramente, dentro de poco podremos estudiar comparativamente el trabajo de otros pintores. Mientras tanto, pensamos que, probablemente, la monumentalidad de las formas y la polifonia de los colores de Matisse sirvan como un puevo estimulo para cauello progrante tan mal contestada por los propositios de los colores de matisse sirvan como un presente de mal contestada por los contestados por los estimulos para cauello progrante tan mal contestado por los contestados por los estimulos para cauello progrante tan mal contestado por los contestados por los conte nuevo estimulo para aquella pregunta tan mal contestada por los pintores de hoy: ¿cuál es la expresión adecuada y justa, y que con mayor profundidad y honradez refleja la naturaleza emocional del

De nuestro Corresponsal en Nueva York EDUARDO SCHIJMAN

momento?

La exposición retrospectiva de Henri Matisse en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York, nos ha deparado una gran sorpresa. Por regla general, los pintores comienzan con una extraordinaria y un poco desordenada demostración de colores fuertes y de líneas sin limitaciones, para poco a poco encuadrar su expresión pictórica en gamas de colores, por lo general, apagados, y en sutiles expresiones de la línea, y también de la forma.

El caso de Matisse es, precisamente, lo contrario. Sus naturalezas muertas del comienzo de su carrera, dan la impresión de un cuidadoso artista, que casi a toda costa quiere entregarnos un cuadro acabado. Con el paso de los años, esta etapa va diluyéndose y lo vemos entrando en una modalidad acelerada que, a ratos, da la impresión de que Matisse quiere expresar velozmente un estado de alma y, a ser posible, con un mínimo de colores o de formas y, a los 31 años, Matisse nos está dando estas expresiones, que bien pueden calificarse de preciosos telegramas pictóricos.

La exposición ha sido organizada en forma muy inteligente,

La exposición ha sido organizada en forma muy inteligente, dando, por intermedio de cuadros de distintas épocas, una verdadera biografía en cuadros, que se extienden desde naturalezas muertas del año 1899, continuando con desnudos muy parecidos a los Roualt del 1900, para seguir después con el preludio del 1905, en donde ya aparecen en un cuadro llamado "Interior" los grandes planos de colores y las líneas simples. En 1909 está el monumental "Estudio para la Danza", que es, seguramente, uno de sus más acertados cuadros para expresar la fina intuición que Matisse tiene para captar movimiento. En 1914 está su "Interior with Gold Fish", representativo de la época, en el uso intenso de planos azules y negros combinados en una forma que nos recuerdan a Braque.

De 1916 está el enorme cuadro "Lección de Piano", que capta en forma magistral la ansiedad de un niño, dando su lección de piano con el espectro de la maestra a sus espaldas Seguramente, este cuadro es una de sus mejores representaciones de los sentimientos interiores de sus personajes. El período del año 1920 nos lo muestra como de transición y, a veces, de regresión parcial, para después lanzarse con todo impetu a reafirmarse en su estilo que, desde entonces, no ha hecho más que crecer en intensidad.

Junto con sus cuadros, el Museo de Arte Moderno está exhibiendo las esculturas y también tres impresionantes sobrerelieves. En recolón de para la capata de su presidente de capata de su presidente sobrerelieves. La exposición ha sido organizada en forma muy inteligente,

biendo las esculturas y también tres impresionantes sobrerelieves. En realidad, las esculturas son insuficientes, reflejan más que nada, como en Picasso, la impaciencia del pintor cuando trata de usar un lengueja extranjero a su género habitual, y al que no puede dominar completamente. Por eso sus esculturas son más que nada buenas expresiones de un pintor. Sin embargo, los sobrerelieves, que se aproximan más a su campo hubitual, son más ricos en expre-sión y consiguen dar una sensación dual, que es muy grata a la imaginación.

Imaginacion.

La trayectoria de Matisse ofrece también otra curiosa, aunque explicable novedad. En sus tiempos, digamos en 1906, sus cuadros pertenecían al grupo fauve, y que como tal, no se restaron de la violenta reacción del público parisiense. En 1913, incluso, se quemó en Efigie "El Desnudo Azul", que se exhibía en Estados Unidos. De aquel grupo, cada uno de los pintores fué evolucionando hacia las etapas, ya sea creadas por ellos o activamente estimuladas por ellas. Así aparecieron el cubismo, expresionismo y las docenas de escuelas individuales, que se desprendieron como un cohete multicolor en el espacioso cielo del arte, un arte impaciente por encontrar su nueva expresión en concordancia con un mundo que iba abandonando a pasos rápidos, conceptos y formas ya inadecuadas, para donando a pasos rápidos, conceptos y formas ya inadecuadas, para servir e interpretar la realidad del momento. Parece que de todo este período y hasta este momento, Paul Klee representara la expresión más afortunada en este impaciente anhelo de expresar el momento. Ahora bien, si se compara la trayectoria de Matisse, se

VIAJE DEL DIRECTOR

Por razones de sus actividades funcionarias en el Instituto de Extensión Musical de la Universi extensión Musical de la Universidad de Chile, se encuentra de viaje en el sur del país el Director de Pro Arte, señor Enrique Bello, el cual aprovechará esta jira para conectarse con los corresponsales de la zona austral. Durante su ausencia lo subrogará el Secretario de Redacción, Technología.

PRO ARTE

Ahumada 312, Ofic, 826 Teléfono 88118 Dirección Postal: Casilla 1012.

Dirección Telegráfica: "PROARTE"

Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en Papel fine, \$ 500

Suscripción anual para Europa y los EE. UU.: US\$ 5.50

Director: ENRIQUE BELLO

Administrador: JAN BARTELSMAN

Critica: Teófilo Cid y Luis Oyarzůn

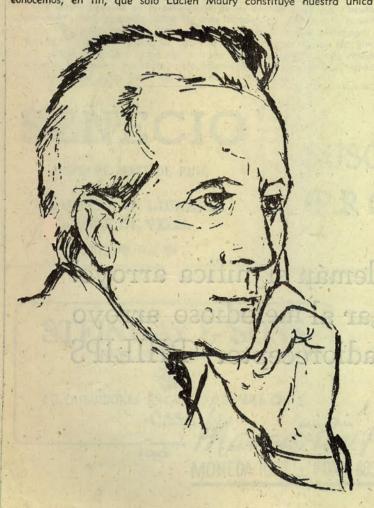
(Literatura).
Etienne Frois (Teatro).
Redactores en el extranjero:
H. Diaz-Casanueva y Guglielma
Giarda (Italia).
Guillermo de Torre (Argenti-

na).
Rosamel del Valle y Fedor Kabalin (Estados Unidos).
Oscar Pinochet y Antonio Aparicio (Francia).
Hans Heifritz, Juan Adolfo Allende y Félix Martinez (Alemania).
Franca Giarda (Corresponsal viajera)

viajera). Marcos Miranda (México).

Silueta de Paer Lagerkvist, último Premio Nobel

Es preciso declarar la extraña ignorancia que tenemos de la vida y la obra del hombre que, el año 1951, obtuvo el Premio Nóbel. "Pär Lagerkvist es un Gide escandinavo", afirma uno; otro adelanta el nombre de Charles-Louis Philippe; un tercero, lo compara a Rilke. Reconocemos, en fin, que sólo Lucien Maury constituye nuestra única



Paer Lagerkvist.

dignidad del hombre, Pär Lagerkvist fué uno de los primeros, entre los grandes escritores, en condenar el nacismo triunfante. En efecto, 1933 escribió "El verdugo" Es preciso reconocer, una vez más, la ignorancia en que estamos con respecto del pensamiento de esta gran figura sueca. Sin duda al-

Sin embargo, incorporado a la defensa de lo que constituye la

guna, sólo con Gide es comparable. La elección de Pär Lagerkvist para el Premio Nóbel de Literatura actualiza, más que nunca, la opinión de André Gide: "La lengua sueca nos ha dado, nos da todavía, obras tan nota-

bles que muy pronto va a llegar a ser indispensable al hombre que pretenda ser culto, conocerla, para poder apreciar así, el papel importante que Suecia se dispone a representar en el concierto europeo"

EL CINCUENTENARIO DE PELEAS Y MELISANDA CONCRETA SERA LA MUSICA DEL FUTURO

Con cierto adelanto en el calendario, acabamos de entrar en la "temporada del cincuentenario" de Peleas y Melisanda. Ha transcurrido en efecto, me ilo signo desde que la obra maestra de Debussy vió la luz del día. Fué en la primavera europea de 1902, exactamente el 30 de abril, cuando la obra fué presentada en la Opera Cómica, bajo la dirección de Albert Carré. Las conmemoraciones de este glorioso aniversario van, pues, a multiplicarse por agun tiempo.

La Opera de Montecarlo ha abierto el fuego, ofreciendo, bajo la dirección de Maurice Besnard, una brillante representación de esta obra capital, cuya aparición marca una fecha importantisma en la historia del teatro úrico francés. La obra, que no había sido presentada en Montecarlo por muchos años, recibió una acogida conmavedors.

conmovedora.
¡Medio siglo! He aquí un suficiente retroceso para juzgar en

conmovedora.

¡Medio siglo! He aquí un suficiente retroceso para juzgar en forma objetiva una obra de combate, instalada ya para siempre en el repertorio clásico. ¿Cómo esta profesión de fe revolucionaria—el estreno de Peleas fué una verdadera batalla de Hernani— ha podido soportar el terrible peso de los últimos cincuenta años?

Maurice Besnard ha querido atraer la atención del público sobre ese interesante problema, al preparar una presentación, por medio de intérpretes inscritos en el programa, el día anterior de la reposición, los cuales hicieron comentarios de la partitura. Esta experiencia fue extremadamente instructiva, no sólo para los auditores, poco familiarizados con la técnica de Debussy, sino también para muchos que imaginaban conocerla y no habian considerado el tiempo transcurrido desde su aparición en el teatro lírico.

Por mi parte, confrontaba con curiosidad mis impresiones de 1952 con las experimentadas en 1902, cuando desde las almenas del anfiteatro de la Sala Favart nuestro batallón sagrado de "chalecos rojos" vertía sobre los asaltantes de los sillones de orquesta el aceite hirviendo y el plomo fundido de sus aplausos y sus aclamaciones perennorias.

En esa época, nos enfurecíamos cuando se nos decía que la música de Peleas no respetaba las reglas de la composición, y se desarrollaba, como al azar, de la manera más arbitraria y desordenada. A pesar de la novedad de ese lenguaje, nosotros lo sentiamos equilibrado y ordenado. Pero, al conferirle ese crédito a la ciencia técnica de Debussy, éramos aúm demasiado tímidos y estábamos por debajo de la verdad. La partitura del "Peleas" esta construída con una solidez y una precisión increfibes.

Conocedores del "anti-wagnerismo" del futuro Claude de France témeríamos ofenderlo gravemente al estudiar demasiado de cerca

construída con una solidez y una precisión increíbles.

Conocedores del "anti-wagnerismo" del futuvo Claude de France temeríamos ofenderlo gravemente al estudiar demasiado de cerca el juego de los temas conductores que circulan en la trama de su comentario orquestal. Ahora, comprobamos, sin emoción, que el antiguo peregrino apasionado de Boyreuth había comprendido perfectamente los recursos de dicho procedimiento, y que manejaba el "Leit-motiv", con el mismo virtuosismo que el autor de la Tetralogía. A la distancia, la expresuda comprobación no ofrece ya nada que pueda desconcertar; nos prueba, por lo contrario, hasta qué punto la escritura de Debussy, cuya pretendida delicuescencia excitaba la verba menospreciativa de Jean Lorraine, estaba, en realidad, incorporada a la tradición más sólida del teatro lírico y al clasicismo más inatacable.

Muchos auditores ingenuos, para los cuales la palabra "leit-

más inatacable.

Muchos auditores ingenuos, para los cuales la palabra "leitmotiv" representa el germanismo integral, la mecánica wagnerinna, y los más complicados problemas de álgebra. quedaron sorprendidísimos al enterurse que los más ortodojos partidarios de la música de Debussy se ponen de acuerdo para saludar en la partitura de Peleas una docena o más de dichos motivos tutelares, que escoltan ya sea a un personaje, un sentimiento o una situación. Golaud, Melisanda, Arkel, Peleas, el pequeño Yniold y el hijo de Melisanda tienen cada uno el suyo. Los objetos inanimados a su vez lo poseen: la selva, la sortija de Melisanda y la fuente de los ciegos están en dicho caso. El amor y la muerte, por su parte, tumbién poseen su tarjeta de identidad musical en la orquesta Todos estos procedimientos de señalización, que jalonan los caminos psicológicos, por los cuales gransitan los héroes de esta tragedia familiar, son unitados en forma ingeniosa, con suma minuciosidad y cuidado del detalle, como hechos para desconcertar a los melómanos, que atribuían sólo a Wagner esta clase de búsquedas temáticas.

Los veinte compases del preludio están compuestos únicamente

Los veinte compases del preludio están compuestos únicamente Tos veinte compases del preludio estan compuestos unicamente por temas conductores destinados a dar a conocer el decorado y el diseño de los personajes. El tema medieval del bosque, el motivo inquieto y tembloroso de Golaud y el de Melisanda se suceden sin transición. Para darnos a conocer el encuentro de estos dos seres, venidos de tan lejos sólo para hacerse sufrir, los dos temas se funden y se enlazan. He aquí el resumen de la obra y de la atmosfera del primer cuadro anes que el telón se hay levantado. La fero del primer cuadro antes que el telón se haya levantado. La orquesta, en adelante, mantendrá ese papel de observador atento y clarividente, denunciándonos los secretos más íntimos de los per-

sonajes. ¡Cuánta sutileza en los matices! El "leit-motiv" de la sortija nupcial de Melisanda no es más que una deformación rítmica del tema de Golaud, lo que nos da a entender que esa joya es el símbolo de la autoridad marital y de la disciplina conyugal. El anillo es la emanación del esposo sospechoso, Vemos su color orquestal modificarse cuando la sortija brilla al sol, durante el imprudente juego de la joven o cuando cae en la fuente y se hunde en el abismo.

Ciertamente, los admiradores fervientes de Debussy no tenian (Pasa a la pág. 6)

Desde París, por EMILE VUILLERMOZ

L'Opera estrena un largo ballet: "Blanca Nieves

Se había escrito mucho durante las semanas que precedieron a la creación de "Blanche-Neige" en la Opera. Una lluvia, un diluvio de indiscreciones de ecos de toda clase, de entrevistas no sólo con los intérpretes (que fueron discretos), con el coreograro (que nadio mas y declaró que fbamos a ver algo grande, conmovedor, algo que iba a renovar el ballet), se hizo también habíar a los músicos de la orquesta, de los que sólo se obtuvieron apreciaciones mas bien neutras sobre la partitura de Maurice Yvain; llegó a interrogarse incluso a los maquínistas y a los electricistas. La consigna era no divuigar los secretos de entre bastidores hasta que se alzace el telón para dar comienzo al ballet de tres actos" el más largo del mundo", como anunciaba un diario de la noche, y que iba a durar según se pretendía, más de tres horas. Si se ha hecho tanto ruido en torno a una creación coreográfica, esto prueba la boga creciente del ballet: tres compañías se han presentado en París reclentemente. Dos trabajan todavía, una en el teatro de Champis-Eissées y la otra en el teatro del Empire; al mismo tiempo, los miércoles en la Opera y los viernes en la Opera Cómica se consagran únicamente a la aanza, con los teatros llenos y que a veces resultan demasiado pequeños para contener a tantos aficionados de la danza.

Llegó por fin la noche tan esperada. El cuento de los hermanos Grimm, que ya había inspirado a Walt Disney, unc de sus mejores dibujos animados ha entrado en repertorio de la Opera; los tres actos y los sels cuadros de "Blanche-Neige" no han durado, como insinuaban algunos cronistas dispuestos a la exageración, tres horas y media, sino sólo dos horas y media, lo que ya es bastante. Por otra parte no es el único ballet en tres actos: Coppélia, de Leo Delibes, era de la misma longitud; El lago de los cisnes, de Tchalkovski, tiene otros tantos y se podrían citar otros muchos ballables sin necesidad de remontarnos a la época romántica. Pero hace ya mucho tiembo que Coppélia se "condensó" en dos cuadros, y en cuanto al Lago de l

No quiere esto decir que el ballet sea aburrido ni que esté mal necho ni mal interpretado. Todo lo contrario, la prensa ha tencitado unanimemente la valentia de las ballarinas Daydé y Vyroubova, las dos heroínas; la primera hace el papiel de la niña perseguida, y la segunda el de la Reina mala. Pero el ballet sufre, sin embargo de un defecto bastante grave: como tiene que alargarse durante tanto tiempo es forzoso que los mismos efectos se repitan. En cuanto al músico, Maurice Yvain, vuelve a los temas para acom a lar episodios que se parecen y no ha podido renovar, tanto como hublera sido necesario, los diversos aspectos. Sin embargo, Maurice Yvain no carece de nabilidad: ha adquirido una legitima ce ebritad con mas de veinte partituras de operetas: La-Haut, Pas sur la bouche, Un bon garcon, Dédé, han dado la vuelta al mundo con éxito seguro. Pero hasta ahora se había mantenido en el dominio de la música ligera. Es excetente en dar forma a la canción a los coros y reunir en el final todos los aires que han sido aplaudidos durante el acto. Todo esto es una tecnica aplarte, una técnica que es un arte; no hay ningún maestro que crea que es posible ad utir la sin esfuerzo contentándose con aplicar recetas tomadas de Jacques Offenbach o de Charles Lecoq. No quiere esto decir que el ballet sea aburrido ni que esté mal que crea que es posible ad uir ria sin esfuerzo, contentándose con abilear recetas tomadas de Jacques Offenbach o de Charles Lecocq. Maurice Yvain ha hecho una obra muy personal en cada una de sus piezas y es por lo que han tenido éxito. Se ha podido creer que esta habilidad, reconocida por tojos, que pasa como alzo proverbial en el mundo de la música, bastaria para hacer de "Blanche-Neige" un ballet sin igual. Pues, no: quizás el compositor se ha sentido impresionado nor la idea de que, al cambiar de genero, a entra en a Academia Nacional de Música, era necesario que abandonase todo lo que hasta entonces había aforado: no ha logrado —felizmente— desque hasta entonces había aforado; no ha logrado —felizmente— destruir su personalidad, v se la vuelve a encontrar, de cuando en cuando, en los mejores momentos de la partitura. Pero la propia longitud de los episodios, los seis cuadros que tenía que llenar, le han hecho perder ple, evidentemente. Buen nadador, no nodía ahogarse y ha logrado llegar a la orilla llegar hasta el fin pero, en las últimas escenas, se manifiestan claramente síntomas de fatiga.

El volumen del teatro ha contribuido también desde luego, a que

se equivocase: acostumbrado a pequeños teatros de unas quinientas

(Pasa a la pág. 6)

Recibí su carta, en la que se refiere a la magnifica manifestación artística que fue la Primera Bienal de Sao Paulo. Por eso creo que la capital paulista puede ser colocada entre las ciudades más dinámicas. dinámicas y progresistas del mundo. Comprendo entre tanto, sus preocupaciones como joven que pertenece a la nueva generación de músicos del Brasil, y siente la responsabilidad del porvenir del arte en su país, después de haber visto premiadas las creaciones de un Max Bill, Roger Chastel o Willy Baumeister. Para la vida artisuca de puestro país clara está vo considera esta de nuestro país, claro está, yo considero esto

No considero tan importante el hecho de que el jurado haya demostrado a los artistas brasileños hasta que punto el arte, en el plano internacional ha avanzado estos últimos años después de la guerra. Mas importante me parece, al menos para nosotros, el criterio que el jurado adoptó, criterio rigurosamente actual y contemporáneo, al valorizar, antes que nada, el arte nuevo, el unico que representa el espíritu inquieto y audaz de nues-

Creacion significa inventar algo que antes no existía. La obra de arte, ademas de ser valosa, debe representar algo nuevo, debe tener su sello propio, un estilo que la distinga de las creaciones del mundo pasado. Y, principalmente, debe indicar un camino ficia el futuro, por encima de los conceptos de bello y feo, conceptos relativos y un tenta discutibles. tanto discutibles.

El arte, querido amigo, así como la vida social evoluciona, se renueva constantemente y nunca vuelve hacia atrás. El figurativismo pertenece deevoluciona. finitivamente al pasado y nada se adelanta con atacar el atonalismo. La musica, del mismo modo que las artes plás-

La musica, del mismo modo que las artes plásticas, ha evolucionado mucho estos últimos años, mucho más de lo que, generalmente, se piensa. No comprendo el atraso de la música brasileña, el espiritu reaccionario y conservador de sus músicos. Villa Lóbos fué el único revolucionario entre los compositores brasileños; fué el único que participo de un movimiento renovador en el plano internacional. La musica brasileña de nuestros tiempos es de un "epigonismo" que asusta. No existe genta verdaderamente juven entre nuestros reservadores entre nuestros entre e existe gente verdideramente joven entre nuestros compositores. Estos combaten todo lo que les parece nuevo y dinamico. Esta c.aro que forman mayoría. Sé que existen unas pocas excepciones. Es este un necho que me preocupa, pues el arte de un país, cuando carece de espíritu de investiga-ción, está condenado a la estagnación y la este-

Así como las artes plásticas se liberaron del Así como las artes plasticas se liberaron del naturalismo de la tematica, así la música se libera cada vez más del tema, de la cadencia y de la forma preestablecida. Así como en la pintura se tornó al "hecho pictórico", así en la música se volvió al "hecho musical", puramente musical. La música es musica. Una idea musical no puede ser expresada por otros medios que no sean musicales. La descripción, lo programatico, la "expresión" de sentimientos en musica es pura illusión.

ilusión.

La pintura llegó nuevamente a lo pictórico absoluto. La música a lo absoluto musical. Música concreta, música sin contrapunto, ni armonía. Anton Webern indicó el camino. Pierre Boulez, Georges Duhamel, Pierre Schaeffer, Elisabeth Lutyens, Luigi Nono, E. J. Martinet, compositores de la más reciente generacion de compositores eurepeos, lo están siguiendo. Para todos ellos la musica es estructura, movimiento del tiempo y

SUSCRIBASE "PRO ARTE"

SUSCRIPCION ANUAL \$ 400 .-EN PAPEL FINO \$ 500.—

Por H. J. Koeilreutter

espacio sonoro. Movimiento significa variación. La variación de la altura de los sonidos, en la construcción de los intervalos lineales, determina en movimiento melódico. La variación de la masa sonora, en la construcción de los intervalos verticales, determina el movimiento armónico. La variación de la duración del sonido, en la construc-ción de los intervalos métricos, determina el mo-

cion de los intervalos metricos, determina el mowimiento rítmico. Los principios del contrapunto
y la armonía son sustituídos por principios de
proporción y relación numericas.
No olvidaré el día en que entré al laboratorio
del joven hombre de ciencias alemán Dr. Meyer
Eppler, catedrático del Instituto Fonético de la
Universidad de Bohn, para presenciar las experiencias de música sintética, de aquella música que
creará las condiciones necesarias para el desarrollo de la música concreta.

llo de la música concreta.

Es difícil describir lo que senti al presenciar Es difícil describir lo que senti al presenciar dichas experiencias, destinadas a revolucionar el mundo musical. Todo lo que nos rodea, ruidos, palabras, sonidos, efectos sonoros de toda especie, producidos por nuevos instrumentos eléctricos, sirve para la construcción estética de la obra musical. Surgen nuevas relaciones, nuevas imágenes, nuevas emociones. Al abandonar los símbolos abstractos de la anotación musical, utilizando concretos fenómenos acústicos-sonoros el artista conscretos fenómenos acústicos-sonoros, el artista construye su obra. Tuve la impresión de que en esa pequeña ciudad de la Alemania occidental, la ciudad de Beethoven, se preparan las condiciones para la mayor transformación que jamás suffiera la música, gracias al maravilloso desarrollo de la

Nuevos tiempos, una nueva organización social y un nuevo modo de enfrentar la vida, suminis-trarán nuevos medios de expresión y nuevas tor-mas artísticas. La facultad de inventar es la característica más importante del hombre. En ese sentido, la música concreta es profundamente humana y expresa bien el pensamiento de nuestra generación, porque exalta el racionalismo y la fe ilimitada en el poder de la invención estética del combinado de la contra del contra de la contra del contra de la contra de la contra de la contra nombre.

Desde que vi el arte concreto tornarse funcional, en el urbanismo, en la arquitectura y principalmente en Suiza en las artes gráficas, en la decoración y de las artes aplicadas, no tengo ya templo de la concreta perfector dudas de que también la música concreta perte-necerá al arte social del manna, porque es la única que puede corresponder a las exigencias de las artes populares, que serán la radiotelefonía y el cine.

y el cine.

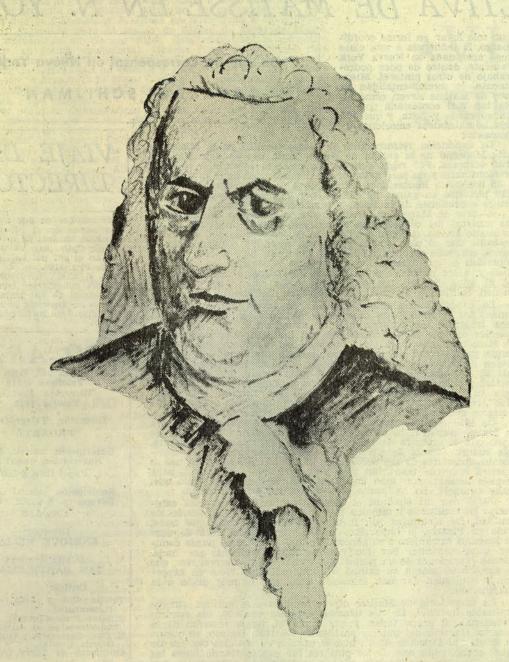
Música concreta significa liberación del dogma
estético y tecnico. La música concreta procura la
realización de una idea puramente sonoro-musical.
La música concreta no se manifiesta como sensualismo vulgar de la materia sonora, sino como la sensibilidad superior de la inteligencia musical. La música concreta se propone la invención de una belleza objetiva a través de elementos objetivos.

de una belleza objetiva a traves de elementos objetivos.

La evolución, la constante renovación de las cosas es una ley Comprenderlo es estar a la mitad ya del camino. La historia sigue implacable. Nadle duda de que muchos que hoy son famosos, desaparecerán. Nadle duda de que muchas de las formas sociales de la música, concierto o teatro lítico burgués, están ya condenados a muerte Nadle duda de que lo que actualmente aprendemos en la Academia será inútil y vano.

Es duro darse cuenta de todo esto. Más duro todavía confesarlo. Exige valentía, mucha valentía, seguir el camino del progreso, que es siempre de incertidumbre y duda. Cuántas veces querría desistir de la lucha, cuántas veces dudo, cuántas veces me encontré al borde de la desesperación.

La crisis del arte contemporáneo todavía no ha llegado a su punto culminante. Estamos en presencia del nacimiento de una nueva era. De ella sólo participará el artista que defienda la vida en su sentido creador, dispuesto a seguir defendiendo su independencia y libertad.



Joh: Sebast: Bach,

¡Sabía usted, que Bach en alemán significa arroyo? Abra el remanso de su hogar al melodioso arroyo de música que fluye de un Radioreceptor PHILIPS

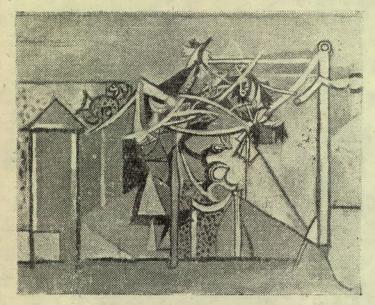
NATURALEZA Y EVOLUCION DE GRAHAM SUTHERLAND CAportación crítica a la "Historia de

Graham Sutherland, próximo ya a los 50 años, es sin duda, el artista cuyo nombre acudirá a la mente cuando se trate de contestar la siguiente pregunta: "¿Cuál es el pintor más original de Inglaterra y más tipicamente inglés?" Probablemente, es también su nombre el más familiar entre los de artistas británicos cuyas obras han sido expuestas en el continente eurogeo. Sin embargo, hasta hace pecos meses, no se había celebrado en Londres una exposición representativa de la totalidad de su labor. Claro que se habían efectuado exposiciones de obras suyas y se habían publicado dos libros, bien ilustrados, sobre sus cuadros: uno pequeño pero excelentemente ilustrado, en la serie "Penguin Modern Painters" (1943), y otro de mayor empaque, por la Ambassador Publishing Company con prólogo de Robert Meiville (1951). Este último debe ser bien estudiado por cualquiera que desee paladear el sabor exacto del arte de Graham Sutherland. Sólo trata detalladamente de sus cuadros y dibujos de los últimos años, pero éstos han sido unos años críticos en la carrera del artista; en este período ha sido cuando Sutherland ha visitado, por primera vez el sur de Francia, y, sin alterar el carácter de su visión de las cosas, ha comenzado a ampliar el ámbito de sus temas.

Et la cubierta del libro van impresas las dos frases siguientes: "Graham es nuestro más inspirado palsajista, desde Turner y Constable, y en su brillante renovación de la aportación especificamente inglesa hecha por estos al arte, ha logrado una talla internacional. Es probablemente el único pintor viviente de quien puede decirse que ha enriquecido nuestra percepción imaginativa de la naturaleza."

No es eso decir poco, pero, si bien estimo que el segundo aserto es injusto para uno o dos maisajistas británicos contemporáneos, la primera afirmación es cierta en gran parte y merece ser ampliada.

No puedo ver ninguna relación ni en el estillo ni en el temperamento, entre Sutherland y Constable. Este era esencialmente un observador afectuoso, mientras Sutherland me parece que



Graham Sutherland.-Pérgola.

muy poco afecto y que se apoya muy poco en la observación. Por otra parte, Sutherland tiene una estrecha vinculación con Turner. Corrientemente se considera como antecesores artísticos de Sutherland a Blake y Samuel Palmer; bien claro es el parecido entre los primeros aguafuertes de Sutherland y los grabados en madera hechos por Blake para la edición Thornton de las Geórgicas, de Virgilio. Pero el extraordinario don de Turner para identificarse él mismo con las fuerzas de la naturaleza, en lugar de observarlas, como Constable es también un don que se encuentra en Graham Sutherland. Es esta una de las dotes más raras y preciosas que pueda poseer un artista, y el que la atesora puede asegurar que lleva en sí mismo la semilla de la inspiración. Es más un pintor que tiene un parentesco artístico con Turner y acusa analogías con Blake y Palmer tiene que compartir necesariamente con los tres una cualidad que les es común: la de ser, un visionario. Sutherland es, por encima de todo, un pintor visionario, y todo cuanto ha hecho—con la posible excepción de su reciente y muy debatido retrato de Somerset Maugham— ha sido ejecutado con espíritu de visionario.

Así se mostró claramente en la exposición de sus obras celabra

Así se mostró claramente en la exposición de sus obras celebrada en Londres. Las más tempranas — los aguafuertes románticos, pastoriles, hechos en 1930 y tantos— se hallan rebosantes de elementos evocadores: troncos de árbol, verde follaje, luz de luna y sombras negras; lo que Samuel Palmer legó a los últimos románticos como base para su arte. Tras eso comienza a aparecer el verdadero Sutherland, abriéndose camino hacia un nuevo orden de formas, más duras, más severas, más trágicas, menos pastoriles y más originales. Con los primeros pasos en tal sentido, trazó el pintor numerosos bosquejos; hasta casi terminada la cuerte década del siglo, Suthoriand parece contentarse con trabajar intensamente en una pequeña escala, generalmente sin emplear colores. Sus temas son fragmentos de borrosos paísajes o primeros planos de rocas o de formas vegetales trazados con gran intensidad y creciente vigor y descubiertos principalmente en la zona que hay detrás de la costa de Pembrokeshire, en Gales. Al finalizar ese período, comenzó el pintor a trabajar en mayor escala y con uma gama de colores severos, evocativos: negros y rojos vivos intensos verdes y amarillos verdosos.

Esas obras de mayor tamaño fueron las que establecieron su reputación cuando, en 1938, presentó en Londres su primera exposición individual. No sorprendió a nadie que, al comienzo de la segunda contienda mundial fuera elegido oficialmente como uno de los artistas de guerra, encargándosele una serie de dibujos de la devas-

Desde Londres, por ERIC NEWTON

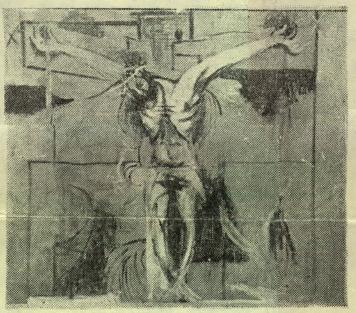


tacion causada por los nombardeos en la capital de Inglaterra. Curos muchos artistas ensayaron el mismo tema y encontraron buenos materiales en las siluetas de las casas destruidas. Pero sólo Graham Sutherland expresó la tragedia de esos edificios. Pues él, como su contemporaneo, Paul Nash podía infiltrar en los objetos una especie de sensibilidad humana y hacer que el tronco de un árbol o un sendero montañoso expresasen un cierto modo de angustía. Más tarde, durante la conflagración, decicó su atención a los altos hornos y las canteras, donde introdujo el elemento humano, pero sólo, pociriamos decir, entre maréntesis. Las pequeñas figuras que trabajan son escla-

canteras, donde introdujo el elemento humano, pero solo, pozriamos decir, entre paréntesis. Las pequeñas figuras que trabajan son esclavas, y no dueñas de la situación. La Naturaleza sigue gobernando; Sutherland continúa siendo un paisajista que utiliza al hombre meramente para dar la impresión de la inmensidad de cuanto lo circunda. En 1946, pintó Sutherland la Crucifixión de Nuestro Señor para la Iglesia de San Mateo, de Northapton. No hay duda de que el toro trágico del lienzo debe algo a los dos grandes cuadros de la Crucifixión pintados por Grijnewald, pero mientras éste no vaciló en situar la torturada Figura de la Cruz en medio de unos alrededores igualmente trágicos el Cristo de Sutherland aparece apartado del mundo y sitragicos el Cristo de Sutherland aparece apartado del mundo y si-tuado sobre un fondo azul oscuro —símbolo del espacio universal—. Interrumpido sólo por unas líneas horizontales y verticales, como si propios espacios estuvieran adoptando el ritmo cruciforme de la Cruz que domina el cuadro.

Fué en esta fase, poco después de su primera tentativa a toda escala de un tema humanistico, cuando Sutherland descubrió el encanto del sur de Europa y los vientos más cálidos y más saturados colores que únicamente se encuentran en las costas del Mediterráneo. El cambio resultante no fué en el sentido de la suavidad, ni aún de la serenidad. Por el contrario, la concentración en formas pequenas e incómodas se intensificó en la despiaciada claridad del aire y el sol meridional. Los saltamontes y mantises se convirtieron en amenazadores dragones acorazados. La vegetación—palmeras, áloes y vinedos— se amalgamó en apasionada espesura semitropical. Cambiaron los colores. El rojo pasó a ser magenta, el amarillo verdoso se torno en esmeralda, los negros, que antes cubrian áreas, se redujeron a líneas. El elemento primitivo desapareció y una vieja civilización ocupó su puesto. Pero subsistió la severidad.

En el sur de Francia pintó Sutherland el retrato de Somerset Maugnam que fué presentado en la exposición de Londres, siendo acogido con sombrios augurios por parte de algunos críticos. Dijeron de ese cuadro que es la decadencia de la vieja inspiración visionaria, una claudicación al gusto popular, un simple retrato académico ligeramente decorado con algunos de los anteriores rasgos propios del autor. No estoy de acuerdo con tal parecer, pero siento el deseo de contemplar el próximo ensayo de Sutherland como retratista pues, sin duda, esta clase de trabajos encierran un peligro para un visionario romántico. En el retrato de Maugham hay una cierta cualidad nierática. La propia forma del lienzo y el modo en que se acopla a él as figura elegantemente vestida, más sugieren un icono que una semejanza. Pero no todo modelo riuede apropiadamente convertirse en icono. El retrato de Maugham es, a mi juicio un gran éxito. Sin embargo, Sutherland no tiene de retratista natural más de lo que pudieran tener Blake o Turner.



Graham Sutherland,- Crucifixión,

El pintor Jacques Lanzmann

El pintor francés Jacques Lanzmann, que se encuentra de paso en nuestro pais, ha sido sometido a una delicada intervención quirúrgica. En vista de la difícil situación económica por que atraviesa actualmente el artista, un grupo de amigos, intelectuales y artistas plásticos han decidido iniciar una campaña para incrementar un fondo que resuelva dicha situacion.

"PRO ARTE", ruega a las personas que quieran adherir a esta loable iniciativa se sirvan dirigirse a la Maison de France (Agustinas frente al Teatro Municipal), o a las oficinas de Redacción del semanario.





la pintura chilena" de Antonio Romera

Por Constantino KUSULAS

En la edición 145 de "Pro Arte", escribíamos que "el requisito humano, condición de la cultura moderna, a veces se pierde en el recuento artístico. La historia del arte, por el par de conceptos que encierra, presenta una naturaleza complejísima. Siempre incidirá en el concepto Arte o en el concepto Hisencierra, presenta una factulateza compositivamente de la vida pasada, gestaríamos una definición des-toria. Si conformamos el Arte como unidad integran te de la vida pasada, gestaríamos una definición desde la tendencia histórica. Si, desde el lado estético, representáramos el Arte como matraz revelador del Hombre, superaríamos el propio contenido de la Historia del Arte por una calidad superior de raiz filosófica". También y a continuación entre paréntesis, anotábamos: "Hoy por hoy, la tendencia estética no revela todas sus proyecciones. Mientras no haya diferencia real, la actitud estética, creación permanente, se ubicará por igual en la Historia del Arte y en la Historia de la Estética". La obra del señor Antonio R. Romera, "Historia de la Pintura Chilena", mantiene este problema.

Quedan todavía cuestiones no resueltas, definidas ya por nosotros como "de una intangibilidad normativa sólo aprehensible en el caso del crítico o esteta, por su cultivada sensibilidad, y en el caso del historiador por su imaginación evocativa (concepto de F. Á. Encina). Citábamos así, las tendencias legítimas, las ideas colectivas, que por su naturaleza medular impiden a la mayoría intelectual su aprehensión, que viven en los hechos históricos, con todo el vigor de ejecución y realizaciones que arrastran. Sean ideas o ánimos que circunden la actitud estética en un momento histórico, sean, como ejemplos de un componente de distinta naturaleza, las ideas conductoras de un pueblo, o los ánimos místicos o colectivos que se incrustan en la psiquis de los conglome_{rados} sociales... "en cualquiera de sus formas pre-sentan al investigador la dificultad de captación, s_u encasillamiento en el orden científico, la expresión por su disección, pero es ese carácter el que le da a la Historia del Arte su mayor valor, su íntimo hermanamiento con la vida misma"

Este aspecto problemático, natural de la disciplina, bien puede o no gestarse con desenvolvimientos estéticos.

El título de la obra del señor Romera no clarifica la concepción de Historia del Arte. La esencia de su trabajo es la contemplación de una obra Pictórica de autores pasados o presentes. A pesar del inmejorable rigor calificativo de esta contemplación, extraña totalmente la denominación de la citada obra. A nuestro juicio, comprende un tratado estético exhaustivo de los pintores chilenos. Prescindiremos del notable recuento de bibliografía artística chilena anotado en las últimas páginas, porque ellas y las páginas de anotación biográfica, o de ubicación en el pasado, son de carácter formal, de complementación al trabajo estético, pero que no inciden en nu estra problemática plástica.

La forma monográfica de que habla Croce, la empleada en la nueva investigación histórica general, la que recomienda don Francisco A. Encina, Como asimismo la forma de ensayos empleada por don Antonia R. Romera en "Razón y Poesía de la Pintura", tienen mayor sustancia y razón, dada nuestra incipiente formación en la historiografía artística, cua lquiera que sea su tendencia.

Dentro de la obra que comentamos, las páginas del autor que tratan la generación del año 13, salvo la omisión biográfica referente a Alvarez Soto mayor, son páginas sobresalientes de la disciplina considerada monográficamente. Leída así, hay un estudio completo de un grupo de pintores chilenos, llamados anteriormente como la Generación del Centenario.

No existe aquí vivencia de la histórica, pero hay bosquejos psicológicos bien logrados, características y conceptos plásticos precisos. Se capta totalmente la intención de Pachín Bustamante, Ortíz de

Para estas páginas, para el resto de la obra, el autor esgrime un vocabulario extenso, de valor apreciativo, escaso en nuestro medio. Pero un planteamiento estético comparativo — relación con la pintura de caballete europea — que bien define la intención de un ensayo o monografía, no es el fondo de la plástica chilena historiada. Queda el nombre de la obra del señor Romera, quizás por razones de oferta editorialista. Para ello, los fundamentos conocidos: los pocos libros de esta clase, la publicación intermitente de revistas y artículos, la escasa salida de obras de menor envergadura.

El título engaña en cuanto a la naturaleza da la obra y a la pretensión sincera del autor. Este manifiesta: "en todo caso, queda como un primer intento que podrá servir a obras posteriores"

Con proyección futura, la escuela pictórica que interpreta el autor como página inicial del tratado, hace difícil de entender la historia de la pintura chilena. Nada es más difícil para un pública escaso de lecturas actuales de este género, que la comprensión de una escuela pictórica. Puede, en el caso chileno, llevar a la confusión sobre la naturaleza de nuestro arte. Una escuela pictórica constituye en el análisis de las publicaciones de corte europeo (tradicional) cultural de fácil demanda, la definición de gran formato que sobrepasa al lector. Satura el entendimiento, satisface, por su tangibilidad, la más liviana inquietud. En cuanto al autor que la expone, se le oye decir más de to que tiene conciencia de expresar. Con métodos de otras ciencias — las clasificaciones, por ejemplo — se capta el arte. Se proyecta así una armazón gigantesca, definitiva, con arraigos publicitarios que abarcan desde el libro de instrucción artística primaria, hasta la reproducción y la visita a las galerías más costosas. El arte viene a ser como rama aparte y de difícil recurso en la experiencia humana. Todo es aprehendido por una predisposición de métodos tomados de otras actividades intelectuales y económicas. Se ha abandonado la psiquis propia de la disciplina. Todo lo deductivo por su naturaleza ajena, afecta a la manifestación espiritual que nos ocupa.

Hay un largo trabajo de ensayos para la Historia de la pintura chilena: elementos de la plástica chilena, las becas, los programas de enseñanza, el maestro de Europa; las características propulsoras de la pintura chilena, el coleccionista, el Mecenas y el Estado; el por qué de la pintura decorativa chilena, funcionalismo de nuestra pintura en la realidad santiaguina y chilena.

Anotamos, por último, un factor plástico, que desde la tendencia decorativa del autor, conven-dría haber bosquejado. Los principios de nuestro muralismo debieron haber quedado en alguna página. Hay sólo una anotación respecto al pintor Laureano Guevara. Hay, sin duda, una razón de especialidad. pues la obra termina con el párrafo siguiente:

'Al lado de estos pintores o siguiendo otras tendencias, un grupo numeroso de artistas jóvenes, una pléyade inquieta de creadores, continúa la obra de aquellos maestros o trato de imprimir a la pintura un acento personal y propio. Sería anticipado tratar de dar una definición aproximada de lo que está en plena evolución'

¿Por qué no se ha proyectado el muralismo en la plástica chilena? Sin entrar al fondo de la cues-

tión, hay fundamento decorativo, por lo tanto, falta una explicación en la obra que analizamos.

En el Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 17, hay una nota sobre "Monvoisin:
"Existe en las inmediaciones de Valparaíso, una antigua casa solariega... Una de sus piezas destinada a salón, tiene cuatro puertas ubicadas en el centro de los muros, dejando por lo tanto en cada esquina dos panneaux; en cinco de ellos existen pinturas de Monvoisin ejecutadas directamente sobre la cal, y en los tres panneaux restantes, también debe haber otras. Las que están a la vista, después de retirar dos empapelados adheridos a las pinturas, representan "La Pureza", "La Música" "La Escultura" y "La Literatura".

En "La Libertad Electoral" de 10 de agosto de 1892, anota Domingo Amunátegui Solar: "A juicia de muchos, una de las mejores obras ejecutadas por Mochi en nuestro país, es la alegoría de las artes y de las letras, con que adornó uno de los techos de la casa del señor don Ruperto Ovalle". Para un estudio preliminar, mencionaremos las monografias referentes a la obra de arte del Templo de San Francisco y de otros templos de la capital (Catedra , Recoleta Domínica, etc.).

Arturo Gordon, Gregorio de la Fuente, Orlando Silva, José Venturelli, deberían quedar como re-

ferencia del incipiente muralismo chileno, incluso por razones decorativas. A nuestro juicio, la calidad especialísima de la obra del señor Romera, no admite la restricción de una fecha de imprenta. Para el bien de obras de este género, ojalá el plazo de las críticas fuera de

Obras de Dinora Duchitzky, Marta y Pedraza Colvin compró la Bienal

Si bien el envío chileno a la Bienal de Sao Paulo tuvo que competir con la producción artística más importante del continente americano no pretendemos establecer paralelo alguno con el envio de varios grandes maestros europeos— podemos estimar que, para ser una primera concurrencia internacional, las artes plásticas nacionales no estuvieron mal representadas, ni hicieron de manera alguna el papel de parientes pobres. Esto, a pesar de la no asistencia de algunos pinto-res modernos como Carlos Sotomayor, Hernán Gazmuri

Los chilenos que asistieron a la Bienal sanpaulina expresaron su impresión de que, en general, el envío nuestro resistía con éxito la comuni-dad con las buenas colecciones americanas.

Debe ser así, cuando ahora nos llega la noticia de que una obra de tres chilenos han tenido el honor de ser adquirida en dicha Bienal: un óleo de la joven pintora Dinora Duchitzky, otro de Carlos Pedraza, y una escultura de

Destacamos el caso de Di-nora Duchitzky, como quie-ra que Marta Colvin y Pedraza tienen ya realizada una vasta labor. La pintura per-sonalisima de Dinora Du-chitzky recibe asi, su bauti-20 consagratorio en el extran-

CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

ACADEMIA DE ARTE MODERNO

MATRICULA ABIERTA

HASTA EL 22 DE MARZO DE 1952: 10 a 12 y 3 a 6 En la Oficina de "PRO ARTE": AHUMADA 312, 8.0 Piso, Of. 826

CLASES DE PINTURA - JAN BARTELSMAN CLASES DE DIBUJO y ANATOMIA - HARTWIG MARAHRENS

CURSOS DE INGLES PARA COLEGIALES Y ADULTOS

KINDERGARTEN ELEMENTALES AVANZADOS CONVERSACION PREPARACION PARA LOS CERTIFICADOS DE LA UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE CURSOS ESPECIALES PARA PROFESORES Y MEDICOS

CURSOS ESPECIALES PARA PERIODISTAS Y RADIOLOCUTORES

DEPARTAMENTO COMERCIAL

CONTABILIDAD * REDACCION ARITMETICA * INGLES COMERCIAL DACTILOGRAFIA AL TACTO ★ TAQUI-GRAFIA EN INGLES Y CASTELLANO.

THE !

HORAS DE MATRICULA:

LUNES A VIERNES de 10 a 12.15 A. M. y de 4 a 7.45 P. M. SABADOS: de 10 a 11.45 A. M.

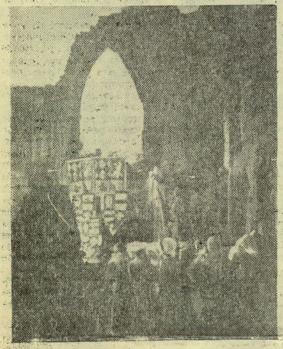
MIRAFLORES 495 - ESO. MONJITAS - FONOS:30017-18

Mientras que Ludmilla vivía podíamos conservar la ilusión de que Georges Pitoeff no nos había abandonado por completo. Ya en vida, estaban envuetos en una especie de leyenda, formando

envueltos en una especie de leyenda, formando una pareja excepcional, un poco fabulosa, animados por lo que fué su propia vida, el alma del teatro. Eran algo más que actores: eran auténticos poetas, poetas que no creaban, pero que encarnaban, lo que es también una creación. Cuando al día siguiente de su muerte leí que un crítico decía de Ludmilla que "había sido la más grande actriz de esta época", este juicio atrevido ní me chocó ni me sorprendió y lo ratifico por entero. Esto no disminuye el valor de las grandes actrices contemporáneas suyas. Pero ninguna de ellas ha tenido, al mismo tiempo, esa especie de ellas ha tenido, al mismo tiempo, esa especie de resplandor, esa aura, esa transparencia que constituían el extraño y cautivador encanto de Ludmilla Diré casi otro tanto de Georges Pitoéff. No fué, desde luego, un gran comediante, pero fué, probablemente, el mayor animador del teatro de nuestra epoca, que, sin embargo, ha sido rica en ellos, lo que tampoco disminuye en nada el valor de los otros animadores.

de los otros animadores.

Ver a Georges y a Ludmilla trabajar, era recibir una impresión que no se pedía medir con la que nos pueden dar otros actores, y otros directores de escena. No quiero decir, precisamente, que fueran superiores. No, pero se movían realmente en un ambiente que era suyo propio, un pocofuera del tiempo, un pocofuera del espacio. ¿Será necesario recordar lo que eran en sus manos las obras de Strindberg y las de Ibsen? ¿Qué actriz ha encurnado la Nora de Casa de munecas como Ludmilla? ¿Hay que recordar los Seis personajes en busca de autor, de Pirandello, y la Santa Juana, de Bernard Shaw? Tampoco es necesario recordar sus creaciones francesas, desde Le Temps est un songe, Les Ratés, L'Homme et ses Fantômes, dar sus creaciones francesas, desde de remps un songe, Les Ratés, L'Homme et ses Fantomes, Lenormand, hasta Voyageur sans bagages, de Anouilli. Tampoco es necesario recordar su realización más difícil y más sorprendente, la de Chezación más difícil y más sorprendente, la de Chejov, que nadle como ellos ha representado nunca
en Francia. Nadie había logrado encontrar el
ritmo que había que imprimir, el ambiente que
había que dar a La Gaviota, El Tío Vania, Las tres
hermañas: Yo quisiera evocar un recuerdo personal. Hace veinticinco años, en 1926, crearon una
de mis obras: L'Ame en peine, con cuyo motivo
conservo impresiones hasta ahora nunca igualadas, empezando por la forma en que fué aceptada. Una noche llevé el manuscrito a Pitoéff al
teatro. "He leído, la represento". Ninguno de mis
colegas me desmentirá si digo que una cosa así
no ocurre nunca en la vida de un autor. Com-



Escena de un autosacramental inglés.

Desde Paris, por JEAN-JACQUES BERNARD

prendí entonces que Pitoëff era un ser aparte. Después no he cambiado de idea, todo lo contrario. Quién no ha visto cómo Pitoëff hacia trabajar a Ludmilla no sabe verdaderamente lo que es
una pareja de actores en el sentido más espiritual
de la palabre "pareja". La intundía literalmente de la palabra "pareja". Le infundia literalmente de la palabra "pareja". Le infundia literalmente su pensamiento, y ella se dejaba hacer confiada y dócil. El, por su parte, le rindió un maravilloso homensje en una frase citada con frecuencia, de un artículo sobre la escenificación: "Es necesario decir que un director de escena es un ser privilegiado cuando dispone de un instrumento como Ludmilla Pitoéff".

L'Ame en peine tenía que ser creada en Montecarlo, al comienzo de una gran jira que, pasan-do por Suiza, iba a llevarles hasta Rumania. Conde una gran jura que, pasando por Suiza, iba a llevarles hasta Rumania. Contaban con ella para salir a flote, porque, desgraciadamente, los Pitoëff, que en aquel momento tenían ya seis hijos, tenían una compañera que no les abandonó en su vida: la miseria. Cuando llegamos a Montecarlo para la primera representación de la obra, Pitoëff nos esperaba en la estación: "Ludmilla —nos dijo plácidamente— está encinta". Sabiendo lo que significaba para ellos el que Ludmilla no pudiera trabajar, no pude menos de decir: "¡Pero es una catástrofe!" —"No, contestó sonriendo Pitoëff: desde luego nabía motivos por los cuales hubiera sido mucho mejor que este niño no viniese, pero puesto que está ahí es una bendición". Y Pitoéff era profundamente sincero cuando hablaba así, y esa angélica sencillez era, verdaderamente, su secreto. Un niño para él era sagrado. Tuvo ocho, de los cuales siete vivieron, y según él decia no tenía nunca bastantes. Las contingencias materiales tenían poca importancia; ¡pero, en cambio, la vica espiritual!... En la admirable pequeña biografía que les dedicó Lenormand. Les Pitoëff, nos dice que nunca entraba en escena sin persignarse.

les dedicó Lenormand. Les Pitoeff, nos dice que nunca entraba en esecena sin persignarse.
Cuántas veces hemos visto a la querida Ludmilla, a la querida y valiente Ludmilla dando de mamar a un recién nacido en su camarín; a veces, salía a escena-tres días después de haber dado a luz, y también trabajaba hasta el último momento antes del parto. En los ultimos meses volvian a poner en el cartel Mademoiselle Bourrat, de Claude Anet, la historia de una muchacha que había pecado, y esta obra figuró con este motivo numerosas veces en el cartel. Ludmilla en medio de todas estas contingencias, llevaba en si una profunda espiritualidad. Entre tantas otras lecciones, esta pareja única nos ofrece la prueba de que un esta pareja única nos ofrece la prueba de que un arte elevado no puede prescindir de la espiritua-lidad. El recuerdo de Ludmilla va unido a imágelidad. El recuerdo de Ludmilla va unido a imágenes encantadoras, conmovedoras y llenas de gracia. Que esta pequeña mujer nacida en Tifflis haya podido darnos una interpretación tun femenina y tan humana de la pastora de Domrémy, constituye uno de los más sorprendentes milagros de la transposición teatral. Igualmente extraordinaria que su interpretación La Folle du Ciel, de Lenormand. En esta obra sacada de una leyenda escandinava, representaba el papel de una alondra metamorfoseada en mujer, y que un feliz marinero tenía cautiva. Era una mujer y, sin embargo, sus gestos, sus miradas conservaban algo de la alondra. Ninguno de los que vieron esta obra podrá olvidar la expresión de los ojos de Ludmipodrá olvidar la expresión de los ojos de Ludmilla cuando miraba una pecera con peces rojos...
For último, hay que conservar un lugar en nuestros recuerdos a la Ofelia de Ludmilla. Yo creo que nadie ha representado como ella la escena de la locura, la dulce locura antes de ahogarse: la voz de Ludmilla-Ofelia permanece grabada en nuestros corazones, voz cantarina o canto temblo-roso, con el ramillete tembloroso también en las manos menudas, ese ramillete perdido que hizo soñar a Musset:

"Qui nous rapportera le bouquet d'Ophelie De la rive inconnue où les flots l'ont laissé?" De generación en generación, el ramillete de Ofelia nos lo han traido manos de actrices. Pero ninguna quizá —por lo menos así pensamos— nos lo habrá tendido con unas manos tan sensibles y tan etéreas, tan ingenuas y tan melancólicamente sonrientes —si las manos pueden sonreir— como Ludmillo Dicaff Ludmilla Pitoëff.

Magna reposición después de 400 años de los Autos York Desde Londres, por

Unot de los acontecimientos más sensacionales del Festival de Gran Bretaña fué la reposición de los Autos de York, que no habían sido repretados en público desde hace cerca de cuatro siglos. Este famoso ciclo dramático medioeval es de autor descendido. desconocido. Hay quienes opinan que fué escrito por un monje benedictino de la Abadía de Santa María, de York, alia por el año 1350; por ello, ha sido muy apropiado que la reposición haya tentdo lugar junto a las ruinas de tal abadía

El ciclo que se conserva consta de cuarenta y ocho obras breves, pero originariamente tenía cincuenta y siete, y solía invertirse todo un día en su representación. La versión moderna, hábilmente representacion. La version moderna, nabilmente recortada y condensada, se compone de treinta obras, y la puesta en escena requiere poco mán de tres horas, lo que está mucho más en consonancia con las realidades de la vida de hoy. En ese tiempo vemos La Creación y la Caída del Hombre, su Redención y el Juicio Final. La última escena es un espectáculo extraordinario, rebosante de la fe religiosa de la Edad Media, y a modo de un tríptico de un artista medioeval.

Durante dos siglos y medio, fueron representados esos autos en York, todos los años, el día de Corpus Christi, por los hombres de los gremios de la ciudad. Había gremios para todas las profesiones. Cada uno de ellos se encargaba de la interpretación de un auto, una de las partes del magno argumento total. Los actores desempenaban su comitido utilizando como escenario un carro, y con gran parquieded en la tocante a decorado y vesgran parquedad en lo tocante a decorado y ves-tuario. Poco antes de amanecer, se reunían todos esos vehículos en larga comtiva, e imcacan su largo recorrido por la ciudad amuralada, hasta que, ya de noche, completaban toda la vuelta, tras haber realizado doce "estaciones"

Los gremios estaban orguliosos de sus obras, y. como en otras ciudades inglesas, la costumbre se prorrogó durante siglos. Luego, tras un cambio en los sentimientos religiosos, experimentado en tiempos de la Reina Isabel (1558-1603), comenzó la iglesia a mirar con severidad obras que anteriormente habita restruciado. Un arrobismo de Vork mente había patrocinado. Un arzobispo de York se hizo cargo de los manuscritos para que se vericasen varias alteraciones en el texto de los entos, y el volumen no fue devuelto. Más de trescientos años después, el manuscrito llego al Museo Billa-nico. Alli se encuentra hoy, formando un grueso volumen encuadernado en madera yescrito en pergamino, con un tipo de letra del siglo XV.

A base de ese texto, preparó el Dr. J. S. Purvis A base de ese texto, preparo el Dr. J. S. Purvis la versión que tan profundo efecto ha causado en York este verano. Fué en un atardecer sereno, con los pájaros parloteando en los árboles, y en cielo aún luminoso y cubierto de unas nubes sonrosadas, cuando la figura del Padre Eterno, con manto y corona, apareció por primera vez en un amplio ventanal de la abadía en ruinas. La pared en que ese ventanal se acquentra sivijó de decoamplio ventanal de la abadía en ruinas. La pared en que ese ventanal se encuentra sirvió de decorado permanente para la obra. En lugar de unos toscos telones instalados en un carro, tuvimos este exquisito paredón gris, con sus ventanas superiores describiendo un encaje de piedra con el cielo por fondo. En uno de los ángulos, un montículo sirvió para la Creación y para el Calvario. Una puerta, en la parte baja de la pared fue utilizada como tumba de Lázaro y para el Santo Sepulcro. Las escaleras de uno de los lados fueron el Camino del Cielo. Al otro lado de la escena había una estructura para representar la roja había una estructi boca del Infierno. estructura para representar la roja

Está bien claro que los autos son de un escritor que sabía muy bien cómo definir la manera de ser de un personaje con una sola frase, y que podía proyectar y desarrollar una escena con

J. C. TREWIN

singular pericia. En York, el argumento se desarrolló rapidamente. El efecto fue distinto del causado, por ejemplo, por La Pasión en Ober-Ammergau, Austria. En Ober-Ammergau, se va creando lentamente el ambiente, pero en York todo fue a la companio de la companio del companio de la companio de la companio del companio de la companio del companio de la companio del companio de la companio del companio del companio de la companio de la companio de la companio del companio de la companio de la companio de la companio del companio de la companio del com creando lentamente el ambiente, pero en York todo fué veloz, vigoroso. Recuerda uno particularmente la breve y bella escena del nacimiento de Cristo, y la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos, Aunque en todo momento imperó el acierto, el golpe teatral que, probablemente, quedará más grabado en la memoria de los espectadores fue la escena da la Resurrección de Lazaro. Al llamarlo Cristo para que se levantara de la tumba, hubo un momento de pausa. Entonces, muy lentamente una figura con palidez de muerte, cunubo un momento de pausa. Entonces, muy fentamente, una figura con palidez de muerte, cubierta con un sudario blanco, que contrastaba con la negrura del sepulcro, salió a la luz y el aire, mientras la muchedumbre próxima a Jesús se apartaba aterrorizada. La escena fué representada con sencillez, pero conmovió al público. Tampoco olvidará nadie el espectáculo de Cristo en el Colverio, presentada con sencillez y revergencia. Calvario, presentado con sencillez y reverencia. El efecto escénico iba en aumento a medida que

entraba la noche; terminó el parloteo de los pá-jaros, y los reflectores causaban la sensación de clavar los muros de la abadía sobre la obscuridad del fondo.

del fondo.

Nada superó a la belleza de la última escena.
En ella, el Padre Eterno apareció en el gran ventanal rodeado por toda la corte celestial. Cristo, a su derecha, recitó los versos del Juicio Final, y debajo, en la explanada cubierta de césped, esperaban las almas: unas para subir por la escalera del cielo, otras —según la creencia medioeval—para ser arrojadas a la roja boca del infierno. Fué aquello una visión de una época pasada. Finalmente, las luces se concentraron en las altas ventanas, para presentar el cuadro de la Gloria Cetanas, para presentar el cuadro de la Gloria Celestial Allí, durante unos segundos, quedó cautivada la mirada del público, hasta que se fueron apagando las luces. La obra había terminado, y companyo de la companyo del companyo de la companyo de la companyo del companyo de la los espectadores emprendieron el regreso a la



Con motivo del próximo estreno de "La Profesión de la Señora Warren", por el Teatro Experimental de la Uni-versidad de Chile, Dorothy Hayes presento dos conferencias sobre G. B. Shaw, en el Salón de Honor de la Casa Central Universitaria. De la primera de ellas, basada en el ideario shaviano, ofrecemos a continuación un extracto.

Al tratarse de Shaw —sobre todo en visperas de una producción como la de "La Profesión de la Señora Warren" —lo primero, lo esencial, casi iba a decir lo único que tiene importancia, es que el público que asista a las representaciones se de cuenta cabalmente público que asista a las representaciones se de cuenta cabalmente de que George Bernard Shaw no es un cínico y un burlador, cuyos unicos propósitos son los de ostentar su ingenio brillante, y de "épater les bourgeois". Nos quiere "épatar", eso sí, pero, ¿con qué fin? Con el de despertar en nosotros la letárgica facuitad de pensar, mediante los choques terapeúticos que administran sus conceptos provocativos. Quiere ser brillante; eso sí, pero, ¿con qué fin? Con el de obligarnos a examinar, bajo una nueva luz fria y penetrante, ciertos rincones obscuros de las instituciones que hemos heredado y ciega y automáticamente aceptado. Quiere hacernos reir, pero, ¿con qué fin? Con el de hacernos tragar, junto con el champaña centelleante, el alimento sólido y saludable que ofrece al espíritu y al intelecto. Quiere destruír, eso sí; pero, solo derroca a los idolos que tienen los pies de arcilla.

Quiere destruír, eso si; pero, solo derroca a los idolos que tienen los pies de arcilla.

Existe en el inglés moderno una palabra familiar muy expresiva: el verbo "to debunk". "To debunk" (como anteriormente tuve la ocasión de explicar en las columnas de PRO ARTE), quiere decir: "quitar a los personas y a las instituciones todo el prestigio falso, que les han concedido la tradición idólatra y la ciega idealización". Cierto es que Shaw era un "debunker" consumado. Pero, dentro de mi definición, en la frase "quitar el prestigio falso", es en la palabra "falso", en la que cae el énfasis. Es decir, Shaw quiere que sólo respetemos las ideas, las doctrinas, las personas, las instituciones cuando nos hayamos convencido independientemente, mediante la reflexión y no la emoción, de que merecen el respeto. Por ejemplo, en "El Soldado de Chocolate" (Arms and the Man), se pone en ridiculo el falso romanticismo que, por un lado, glorifica la guerra sin reconocer lo que es en la prosaica realidad, y, por otro, quiere basar el amor en una ciega idealización de la persona amada, en vez de basarlo en un impulso sano y realista, que reconoce sus defectos

de basarlo en un impulso sano y realista, que reconoce sus defectos y amar a pesar de ellos o aún a través de ellos.

Pero basta con pensar en "Santa Juana", en "El Discípulo del "Diablo", en "Cándida", para comprender que ésto no quiere decir que Shaw niega la existencia del veraadero heroísmo y del sincero amor. En "La Profesión de la Sra, Warren" hay un ejemplo todavía más claro y más sencillo. Frank no respeta la autoricad paternal, porque en el caso suvo se halla encarpada en un ser que no mercer ni el en el caso suyo, se halla encarnada en un ser que no merece ni el más mínimo respeto. Pero ésto no quiere decir que Frank sea incapaz de respetar. Todo lo contrario. Respeta mucho y sinceramente a Vivie, que representa ciertos valores genuinos: lo de la autodisciplina, la consagración al trabajo y la inteligencia sólida y sinceramente.

a vivie, que representa ciertos valores gantinos. Io de la autousciceramente.

Esta lucha contra el falso prestigio, este anhelo de buscar verdaderos valores, aún cuando fueren a veces sus conceptos exagerados, es lo que, para mí, más merece en Shaw nuestra admiración y nuestro respeto. Además, es la base de toda su ideología.
¿Cuál es la definición que hace Don Juan (o John Tanner)
en "Hombre y Superhombre" de la diferencia entre el Infierno y el
Cielo? "El Cielo es el hogar de los dueños de la realidad... El
Infierno es el hogar de lo irreal y de quienes buscan la felicidad".
Y sigue: "(El Infierno) es el único refugio para huir del Cielo, que,
como te digo, es el hogar de los dueños de la realidad... El
Infierno es el hogar de los esclavos de la realidad". Porque
los habitantes del Infierno se engañan con bellas ilusiones lo mismo
que los habitantes de la tierra; sólo que allá se escapa de la tiranía
de la carne y no existen las debilidades y las limitaciones corporales
para subrayar un contraste absurdo y doloroso entre las necesidades
y las pretensiones, entre la apariencia y la realidad. Pero el Cielo,
en cambio, es donde se vive y se trabaja, en vez de jugar y fingir
donde se ven las cosas como son; donde lo único que se evita es el
embeleso; donde la firmeza y el peligro de cada umo es su gloría.

Para Don Juan, que quiere seguir el ejémplo de los grandes artistas, tales como Mozart y Rembrandt, los cuales han abandonado el
intolerable aburrimiento del Infierno para buscar el clima más
austero y más vigorizante del Cielo, el goce que le ofrece el Cielo
es el de contemplar la vida, la fuerza que aspira constantemente a
lograr una mayor capacidad de contemplarse a si misma; y la
tarea que le exigirá el Cielo es la de ayudar a la vida en su lucha
por elevarse, por desarrollar el cerebro, que necesita esa tremenda
fuerza vital para que no siga derrochándose y levantándose obstácuNos y destruyéndose en su ignorancia y ceguera. Don Juan, entre
otras muchas cosas que tiene en común con su creador,

Shaw insistía en que esa fuerza vital que trabaja en lo que el llama "la evolución ereadora", "nos utiliza en el servicio de un proposito que hosotros mismos reconocemos como superior a muestros

Especialmente para "Pro Arte", por DOROTHY HAYES

deseos, y nos obliga a dar todo, cuanto tengamos antes de morir". Muchas veces nos advierte que "para la Vida, la fuerza que gobierna Muchas veces nos advierte que "para la Vida, la fuerza que góbierna al hombre, el intelecto, es una necesidad, pues sin él la Hunanidad se confunde con la muerte". De la misma manera que la Vida, déspués de épocas enteras de lucha, desarrolló ese maravilloso órgano corporal, el ojo, que permitió al organismo vivo darse cuenta de todo lo que se aproximaba o que ya había pasado, y distinguir aquéllo que iba en la ayuda de aquéllo que lo amenazaba, y así evitar los numerosos peligros que anteriormente habían significado su ruina; de la misma manera también debe desarrollarse una visión mental, que contemple, no el mundo físico, sino el objeto de la vida, y permita al individuo obrar para conseguir ese objeto, sin desviarse como sucede actualmente, por causa de propósitos personales que carecen de perspicacia. carecen de perspicacia.

como sucede actualmente, por causa de propósitos personales que carecen de perspicacia.

Muchas veces, nos advierte, que si no nos esforzamos hasta agotar todas nuestras potencialidades personales en el propósito impersonal de desenvolver esa visión mental, esa comprensión y esa conciencia, la fuerza vital nos dejará perecer, víctimas de nuestra propia torpeza, como ha dejado perecer a miles de otros tipos de vida para crear nuevos seres que puedan alcanzar su propósito de "conocer su destino, escoger su camino".

Tambien en "Vuelta a Matusalén", se reiteran las mismas exhortaciones al esfuerzo y al progreso, las mismas admoniciones contra el estanoamiento; los mismos ejemplos de que la Humanidad deja de ser cobarde y acepta cualquier sufrimiento, renuncia a cualquier deseo personal, cuando se siente dedicada al servicio de la evolución creadora. La Convicción, sin embargo, de que las limitaciones y las exigencias del cuerpo son lo que más estorba y frustra el avance del espiritu, y que la meta final tiene que ser la liberación de la Materia, que siempre se ha burlado de la Vida; las mismas aseveraciones de que la voluntad y la imaginación—sobre todo, la imaginación—numanas, son los instrumentos poderosos con que trabaja la fuerza vital en la infinita tarea de la evolución, "Desear—dice Eva a la Serpiente—..., imaginar, determinar, crear. Es demasiado larga la historia. Búscame una sola palabra para todo eso, tú que tan habilidosa eres para inventar palabras para todo eso, tú que tan habilidosa eres para inventar palabras." Y la Serpiente, responde:

Esta importancia suprema, que atribuye Shaw a la imaginación, hace recaer sobre el artista, que encarna en sí mismo la divina imaginación humana, y tiene que estimularla en los demás, una responsabilidad especial. Por eso, no es únicamente en broma—una broma tipicamente "shawiana"—, que en "El Dilema del Doctor", el pintor de genio, Louis Dubedat, bigamo, estafador, sinvergüenza, mentiroso, se declare un discipulo de Bernard Shaw. Dentro del único mundo que le impo

pintor de genio, Louis Dubedat, bigamo, estafador, sinvergüenza, mentiroso, se declare un discipulo de Bernard Shaw. Dentro del único mundo que le importa, el mundo de su imaginación artística, ha conservado intacta su integridad.

La falta de escrúpulos, la indiferencia al desprecio y al ostracismo, que a Louis Dubedat le permiten sacrificar todo a la imperiosa necesidad de dejar beber su genio en todas las fuentes que le puedan inspirar sin prostituir su arte por consideraciones económicas, son solumente el deslustrado revés de la medalla, cuya cara brillante es el heroico aislamiento de una "Santa Juana". Los únicos fuertes son los que saben reconciliarse con la soledad.

Más que nunca, pués, para mantener esa tensión, ese equilibrio entre lo establecido y lo revolucionario, entre las instituciones y los individuos, hace falta la imaginación alerta, la inteligencia libre y sin perjuicios, y para que su público se acostumbre a pensar independientemente, a sacar sus propias conclusiones, a no aceptar nada, ni siquiera las doctrinas del propio Shaw, sin examinarlo detenidamente, contestando como Sócrates a la pregunta: "¿Es verdad", con otra pregunta: "¿Es efectivo?", el dramaturgo se esfuerza en exponer todos los puntos de vista con admirable imparcialidad.

Shaw siempre trató con justicia el punto de vista opuesto —"Gave the other side a sporting chance", como decimos en inglés—, y si hizo proselitismo, procuró no hacerlo, cegando y arrebantando nuestro corazón, sino despertando y convenciendo nuestra inteligencia. Y es extraordinario hasta qué punto tivo éxito.

Noticias del TEUCH.

Lo que se da en Londres

El Old Vic inauguró su temporada otoñal con Tamburlaine the Great de Marlowe, puesta en escena bajo la dirección de Tyrone Guthrie Se nos dice que este drama (publicado en 1590) no ha sido representado por ar-tistas profesionales desde hace trescientos años. Claro está que sería agradable haber gozado el privilegio de presenciar la re-surrección de una obra maestra olvidada; de disfrutar una di-cha negada a nuestros antepa-sados, a trayés de los siglos. sados, a trayés de los siglos. Pero, ¿se ha enriquecido real-mente nuestro caudal escénico mente nuestro caudal escenico por haber sacado de los archi-vos esta pieza monstruosa? El dominio del idioma, que tuvo Marlowe, y el talento y el do-minio técnico de la presentación puedem coultar la amorfa torpeza de este argumento de muer tos, robos, torturas y constante derramamiento de sangre? Quizás no fuera exagerado contes-

No hay duda de que el asesinato es un tema que se presta al desarrollo testral. La concepal desarrollo tettral. La contep-ción, la preparación, la perpe-tración o el tenor de ser victi-ma del acto criminal son de esencia dramática. La sensación del peligro del patíbulo intensi-fica el drama. El remordimieno, interminable autocastigo del alma, puede conducir a la com-pleta ceguera mental, llegando ast el personaje a las más al-tas cimas de la tragedia. Pero cuando no media la conciencia, y el criminal, libre de toda tor-tura intima, hace de sus delitos una mera rutina, el drama que-da ahogado en sangre.

Si el Tamburlaine original, el brutal pastor escita, aspiró a que el rojo torrente de sus crimenes lo inmortalizase en las narraciones de los juglares y, más tarde, en las bellas frases de un gran poeta, sus deseos estuvieron muy cerca de verse consumados. Marlowe dedicó un tiempo excesivo a esta crónica tiempo excesivo a esta crónica de la deplorable carrera del de la deplorable carrera del monstruo. En la interpretación que como director escénico, da Tyrone Guthrie a la obra, el privoroso idolo —el Azote de Dios—, se nos muestra en un ambiente de desbordado sadismo y despiadadas matanzas. Es una presentación de crudo y repelente realismo en la que no se permite que la belleza de las palabras mitigue el hedor de la carrofia. La imaginación de Guthrie, tan vívida como la del poeta, pero forjada en un munpoeta, pero forjada en un mun-do que tiene trescientos años más de experiencia, da al público del siglo XX, hastiado de horrores, todo cuanto de horrendo se encierra en esta obra.

¿Qué en el teatro se pasa una velada detestable? Sí, pero, al mismo tiempo, interesante, pese a la monotonía de la incesante violencia. Los decorados de Leslie Hurry son magnificos y con-firman la gran inventiva de es-te artista. Las expediciones de

Tamburlaine, en tiempos me-dioevales, por el Oriente Medio, brindan abundantes oportunidades para que un escenógrafo haga pleno uso de sus facultades; y Hurry nos obsequia con una orgía de formas y colores, ardiente y bárbara. La inter-vención del actor Donald Wolfit, es, sin duda alguna, la me-jor que ha tenido desde que re-presentó a Lear en 1943; y esto equivale a decir que es real-mente soberbia mente soberbia.

-000-

dirección del Old Vic tiene esta temporada en funcio-nes, una en el Old Vic Theatre de Londres, mientras la otra realiza una jira, de cuatro o realiza una jira, de cuatro o cinco semanas por provincias. En consecuencia en la cajital veremos a los dos conjuntos artísticos. Tamburlaine ha empren dido ya el viaje, y su puesto ha sido ccupado por Otelo. La breve ocupado por Otelo. La breve ocupado por otelo. La breve tournée de Oteio, antes de venir a Londres, comenzó en Berlin, donde, por acuerdo entre el Foreign Office y el Consejo Británico, la compañía representó al teatro británico en el Festival de la capital de Alemania. La llegada a Londres determinó una extraña situación teatral pues poco antes Orson Welles había comenzado a representar había comenzado a representar Otelo en el St. James's Theatre ¿Se había representado antes esa obra, simultáneamente, en dos importantes teatros londi-nenses? Lo dudo mucho.

000-

Resulta difícil hablar del tea-tro en la Gran Bretaña sin hacer referencia a la invasión que ha habido en Londres de teatro frances, y, especialmente, de dramaturgos franceses. La temporada de tras semanas de la dramaturgos franceses. La temporada de tres semanas, de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Luis Barrault, presentada en el St. James's Theatre, por sir Laurence Olivier, atrajo gran cantidad de público y debe ser considerada como uno de los principales acontecimientos del año (incluso en el año de Festival de Gran Bretaña). Se representó media docena de obras, y los caleidoscópicos cambios de y los caleidoscópicos cambios de programa debieron de asombrar a mucha gente.

Pero esto representa una parte muy pequeña de la invasión francesa. La principal fuerza de ocupación la constituyen los francesa. La principal fuerza de ocupación la constituyen los dramaturgos. En los últimos dos años se han representado por lo menos, cuatro obras de Anouilh, incluída la feliz traducción hecha por Christopher Fry, bajo el título Ring Round the Moon. Ha habido además, obras de Sartre, Molière (versiones de Miles Malleson), André Roussin, Cocteau (Les Parents Terribles) con Fay Compton en el papel principal) y otros muchos autores.



CARMEN BUNSTER, actriz que se destacó anteriormente en el Teatro l'Atelier. ("Jezabel", de Anouilh") y en el Teatro Experimental (la señora Soames, de "Nuestro Pueblo"), encarna a la turbia protagonista de "La profesión de la señora Warren". En la foto aparece caracterizada para dicho papel.



"LA PROFESION DE LA SEÑORA WARREN", finalizó sus ensayos el sabado último De acuerdo al plan original, debió estrenarse el 5 de abril. La falta de Teatro impidió que se realizara este estreno. No obstante, la obra está lista. Sólo se espera que finalicen los trabajos en el Municipal, para lanzarla a consideración del público que es-pera con ansiedad este pri-mer estreno oficial del año. Es probable, que en la vermouth del martes 15, suba a escena la obra de Bernard Shaw.

-Mientras tanto, ya se han empezado los ensayos de FUENTE OVEJUNA, el drama clásico de Lope de Vega, que conoceremos pronto según la dirección de Pedro Orthous y la escenografía de Oscar Na-

-Continuando con su labor de amplia difusión del teatro, el TEUCH realizó ya una primera presentación en Talagante, de la farsa de Chejov "La Propuesta Matrimonial", según una novisima versión dirigida por Domingo Tessier. Trabajaron: Bélgica Castro, Rubén Sotoconil y Héctor Marqués. Escenografia de Guillermo Núñez.

-Extensión teatral anuncia en breve la realización de jiras a San Felipe, Los Andes y Talagante, llevando en breve la obra de don Daniel Barros Grez "Como en San-tiago". Estas funciones se realizarán de acuerdo con el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.

-Desde el 1.0 de abril está abierto el Octavo Concurso Anual de Obras Teatrales que auspicia el Teatro Experimental. Los interesados pueden solicitar bases del mismo, en Huérfanos 1117, 4.0 piso, o por carta a la Casilla 10 D.

-Brisolia Herrera, actriz destacada del TEUCH., se ausenta de Santiago por un año. Va a Concepción y alli realizará labor de interés en las esferas del teatro univer-

—Ha vuelto a incorporar-e, en calidad de actriz del TEUCH., Kerry Keller, que ha vuelto al país después de cuatro años de ausencia.

Suscribase a Pro Arte

POEMAS

para Pro Arte, por Eugenia Sanhueza

(Ilustración de Enrique LIHN)

ESPERANDO Yo estaba sentada en mi silla, esperando.
A mi lado un señor fumaba. Una luz de vez en cuando reflejaba el vaivén de su existencia. Hacía calor, me acuerdo, y era tarde.
Mi silla era verde, de paja.
Y yo estaba esperando.
Sentada

Y yo est Sentada.

EL PEZ GRANDE SE COME AL CHICO

Hoy día cerré los ojos y vi venir hacia mí un

The transfer of the content of the c

Yo estaba durmiendo, y llegó un hombre muy alto, de hermoso rostro y con una pequeña barba que lo hacía noble. Se tendió a mi lado. Nunca sabré lo que me dijo, pues yo estaba dur-

Cuando desperte no había nadie, ni siquiera la huella sobre mi cama.

LOS HOMBRES LOS HOMBRES

Los hombres creen que yo no me doy cuenta
porque no despego los ojos del plato. Sin embargo, yo siempre sé cuendo ellos me miran y
tratan de verme desnuda.

Y cuando se han ido, levanto los ojos hacia los
huecos vacíos y les explico, sonriendo:
Es que, señores, es imposible que ustedes me



vean desnuda. Hace ya mucho tiempo que visto mi manto de los días de esplendor. Y es tan am-plio que jamás terminan sus pliegues.

Paris, Marzo de 1952.

Correspondencias entre poesía y filosofía

Por Humberto DIAZ-CASANUEVA (III y final)

15.-La experiencia poética presta expresión inmediata al modo alógico de la presencia del ser, pero nunca podrá ser irracional del todo ni tampoco abolirse en el silencio del místico, porque el poeta tiene un compromiso con la palabra: libertarla y, a la vez, regirla, para que su poder designativo y cualidad sensible, por encima de lo puramente sugerente, realice el sentido. "La poesía es fundación del ser por la palabra y en la palabra", dice Heidegger, para agregar luego que la existencia del hombre es poética, es decir, creadora. El poeta moderno no está, como dice Sartre, fuera del lenguaje, sino sumido dentro de sus más ocultas posibilidades para captar, poe izando, una totalidad afectivo-simbólica-significativa. Los surrealistas llevan a sus últimas consecuencias el afán de penetrar el lenguaje y ni siguiera lo consideran como medio del conocimiento sino como medio de olvidar el conocimiento, queriendo debelar al ser en su propia pérdida. El poeta interioriza los diversos elementos del lenguaje para trasparentar lo tenso y fluyente en la extraña de su espíritu. Así la poesía actual ha desechado en parte la textura tradicional, las métricas exteriores, y nunca ha estado más cerca de la prosa con 'o cual indica que el dislocamiento de las formas se hace en función de una más desnuda transcripción del sentido. Sartre dice que la poesía corre el peligro de tornarse prosaica... Pero, a la vez, nunca la poesía ha estado más lejos de la prosa porque el poetizar consiste en una transfiguración, aunque a veces leve y como esfumada. Eliot quiere retener la "conversacional" del lenguaje común y hay intentos realista-simbólicos que abren el poema a la efusión del lenguaje en su función cotidiana. Pero al poeta le basta nombrar para que lo nombrado adquiera un súbito relampagueo.

16.—Trata el poeta en la actualidad de trasmitir un sentido más latente que manifiesto, de articular el poema y superar el arbitrio personal para llegar a comunicar un mensaje más allá del reflejo de efuziones sentimentales (que no hun de confundirse con lo emocional como accesibilidad al ser) o del refinamiento de estructuras formales. Pero el poeta se manifiesta tendencioso, no tanto porque tenga previamente que encerrar un contenido intelectual en verso, sino porque siente imperiosamente la necesidad de resolver su actitud ante el mundo y su compenetra-ión con el ser concreto del hombre. En la intencionalidad del poeta hay ya una intuición de valor que no brota de la reflexión sino de la posesión emocional. No hay una relación de pensamiento a pensamiento sino de vivencia a pensamiento. Los estados afec-tivos fundamentales fecundan el contacto existencial pleno para el tejido de ritmos y, símbolos e ideas que hacen posible la poesía. El poeta infunde el sentido como evidencia en la totalidad del poema (no sólo en lo inteligible), en la simultaneidad con que él estalla, en su integración y configuración, en el sistema de relaciones o estado de equilibrio inestable con que polariza elementos, tales como ritmo, articułación sintáxtica, resonancia efectiva, intuición, imagen, símbolo, idea, alusión, ambigüedad y tantos otros

componentes ya descubiertos o que se siguen descubriendo.

17.—El poeta está orientado decididamente a la simbolización y apela a la imaginación creadora relacionada estrechamente con aquella unidad primaria de raíz alógica y emocional. El llamado a la imaginación, más intenso en nuestra época, por sed de sentido, trata ahora de superar el juego metafórico para conquistar símbolos de grave condensición. La dislocación simbólica transparente al ser para si, pero es impotente para la comunicación, como asimismo la alquimia misteriosa del Verbo, necesaria, pero mortal si es llevada a su extremo. Este forcejeo trágico de la poesía entre su impulso a la libertad y su ocatamiento de los límites (peripecia parecida á lo que cumple la paloma de Kant en otro dominio) y esta necesidad de conjugar poiesis y poiesis, fueron experimentadas especialmente por Blake, buscador afanoso de una "visión intelectual" y ha apremiado también a Rilke, Eliot y Valery.

18.—Pero la poesía trasciende igualmente lo subjetivo y singular, más no lo concreto, y tiende, de un modo distinto que la filosofía, a una determinada objetividad y universalidad. El poeta busca o encuentra lo universal en el ahondamiento de lo singular y su arte nunca es una denuncia documental de su intimidad ni siguiero en la lírica subjetivo-sentimental. El poeta excava su situación personal para expresar el ser común de la experiencia humana. Su condición de universalidad no radica en la obtención de objetividad fijando esquemas abstractos sino a) En la dazión del objeto poético, b) En la transfiguración de la conceptual y emocional hasta destacar el sentido, c) en la simbolización de situaciones existenciales comunes, d) en la creación de mitos y de tipos, e) en el sedimento de significaciones del sentido aptas para la elucidación junto al choque afectivo, y f) en el simple estimulo para despertar procesos de significación ya que el poema no termina en sí, sino que se recrea en el que lo goza y medita despertando resonancias

19.-Tanto en la esencia de la poesía de nuestro tiempo como en la preocupación de los filósofos por ella, se advierte el reconocimiento de que ella expresa en cierto modo una compensación y un escape liberador del hombre oprimido por el absolutismo racionalista. La poesía es una original apetencia ontológica y denuncia la sed de lo humano en el hombre, lo desvalido y paradójico de su situación actual. Ella anticipa significaciones que la filosofía puede acoger en todo su alcance, en lo presente y ausente de su sentido, y tal vez ella no haga sentir su influencia por ahora sino en la intensidad con que hace sentir el enigma del hombre. La poesía busca la actualización del ser de lo humano y, paradojalmente, de acuerdo con su propia naturaleza, mientras más se per a a de la fragilidad e inseguridad del ser de humano, más lo exalta, sostiene y patrocina. Aunque la poesia actual recoge el valimiento metafísico de los románticos, ella no siente la nostalgia de un paraiso pardido ni se resucive por la evasión. En el poema, la pregunto por el ser del hombre corresponde a una necesidad más aguda de existir, a una mayor liberación válida, a la vez que a una intensificación de la conciencia de su destino y de sus vinculaciones con el mundo de un tiempo 'menesteroso". Pero el poeta juega (lo más inncente y peligroso a la vez) y se jurga por eso con que juega. Dentro de los derroteros de la poesía artual, el poeta tiende a entregar un sentido que a la vez signifique una actitud, un compromiso o un servicio, es decir, una forma de vinculación con la situación concreta histórica. Junto a la revelación del sentido y al dramático juego creador, se percibe el impulso a la responsabilidad, obscuro y vacilante, pero adecuado a la demanda de veracidad a que obliga el convencimiento de la necesidad y del valor de la existencia humana

SENECIO

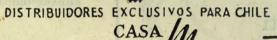
LIBRO DE MATILDE PUIG

EN VENTA EN LIBRERIA LOPE DE VEGA

ESTADO N.o 54

SUSCRIBASE A PRO ARTE







steratura

go. - Editorial Mig. - Buenos Aires, 1952.- El paso por Chile de este escritor peruano puede cualquier lector curioso determinarlo, examinando las colecciones de revistas y periódicos de hace más de diez años. Enfáticas declaraciones, revestidas de agrio egocentrismo, daban a la figura del señor Hidalgo un carácter peregrino y extravagante. Un sano olvido, mucho



más elocuente que las palabras, cayó como el telón después del sainete, a su partida. Ahora nos envía un libro desde la República trasandina; un libro impreso en la Editorial Mía, es decir, en su propia editorial... No creo que hubiera otra dis-

Escuchemos su Arte Poética:

"Prefiero niños competentes sin corazón a resorte también señoras recién soldadas por el sistema autógeno.

Dicen que para muestra basta con un solo botón. Pero nosotros

El canto parte en dos el mundo A la derecha la esperanza a la izquierda tan sólo lo demás.

¿Qué ha pretendido decir el señor Hidalgo? Es obvia, casi, la pregunta. Como antiguo epígono de las dictaduras de su patria, es fácil imaginar que a su izquierda "sólo se halle lo demás". Más adelante, Más adelante, en otro lugar cualquiera de este ingrato libro, se puede leer:

> Mi padre fué un camote Mi madre una guayaba.

A confesión de parte, relevo de pruebas, dice un refrán legal. El juicio del lector puede ejercerse, en consecuencia, con suficiente garantía de equidad. El libro del señor Hidalgo es un desgraciado intento destinado a poner en actual vigencia el insoportable vanguardismo de hace treinta o más años. Realmente, el mismo Marinetti quedaría es-

Si esta distorsión del sentido común no estuviese expresada en líneas cortas, que parecen versos, no me habría dado el trabajo de mencionarla; pero ocurre que la gente, poco enterada a veces, puede confundirla con la poesía, la auténtica poesía moderna. Entre la aparente incoherencia de la última y los pretendidos versos del autor de 'Anivegral", existe un mundo, un mundo que el señor Hidalgo, con harto sentimiento nuestro, no podrá nunca atravesar.

Poesía, por Hugo Zambelli.— Presses de E. Durand. — París, 1951.— En 1948, Hugo Zambelli, a poco de cumplir los veinte años, publicó una antología de poetas chilenos. Entonces, más de alguno pudo pensar que el joven, imitando a otros, quería introducirse a la 11teratura por la ventana. Es fácil, en efecto, recopilar fragmentos de aquí y acullá, sazonorlos con un somero espolvoreo crítico, y, de esa manera, confeccionar un libro. La providencial receta ya la han pro-bado algunos, con mísero resultado, por cierto. Por dicha razón, la 'Antología de los 13 poetas" fué solamente un libro más, desprovisto de significado y exento de interés. Las antologías, por lo general, si no sirven para otra cosa, por lo menos arrojan una luz sobre el pensamiento del antólogo, instruyéndonos sobre su manera de ser, sobre sus gústos, en una palabra, sobre su íntima personalidad. Pero en el caso de Zambelli, no hubo nada de eso. Solamente logró probar su adolescente apetito por las letras de molde. Poca cosa, en verdad. En seguida, publicó alguno que otro poema, en los que descollaba la visible influencia de Nicanor Parra. Más tarde, marchó a Europa, donde ha publicado su primer libro de poemas, objeto del presente comentario.

Confjeso que siempre he tenido repugnancia por la disección racional que pretenden los críticos hacer en la poesía. Esta me parece demasiado afincado en la vida, en su varia arbitrariedad, y es un resultado, por lo tanto, que no puede examinarse a la luz del pensamiento lógico. La intención del crítico, canalizada en esa forma, fracasa y roza apenas la epidermis de la obra que se propone juzgar. El estado ideal de la crítica sería, a mi modo de ver, un estado de en-tusiasmo, curiosidad y alerta permanentes, de categoría análoga al del creador cuya obra se compulsa.

Sin embargo, esto no puede suceder todas las veces. El entusiasmo lo varía, barométricamente, el mayor o menor calor central que encierra un libro. Y aún en el caso especiclísimo de una sensibilidad como la de Zambelli, siempre se echará de menos el entusiasmo. Libros como el que ha escrito, se escriben en forma profusa todos los años. Existe una especie de alegría en la deshonestidad interior, que no otra cosa es el lirismo llevado a sus extremas consecuencias. No es que el libro disguste, ni mucho menos; pero surge una pregunta: ¿pura qué se escribió?

> No olvidas, no olvidaras, ni podrás huir de ella; es tu sombra predestinada con la mirada semejante o la mirada de tu primera novia

INTERPRETACION DE LA MUSICA ANTIGUA

Prof. FEDERICO HEINLEIN

ESCUELA MODERNA DE MUSICA Teléfono 65740 Vidaurre 1438 *

APRECIACION MUSICAL

Prof. JUAN MATTEUCCI

ESCUELA MODERNA DE MUSICA

Vidaurre 1438

Teléfono 65740

REPARACIONES DE RADIOS POR INGENIEROS EUROPEOS

BALI

(EX "YURO")

Especialistas en: TELEFUNKEN — BLAUPUNKT — PHILIPS

Radios europeos de todas marcas, radios americanos modernos y antiguos. Repuestos originales (europeos y americanos). Atendemos toda clase de instalaciones y reparaciones en antenas, tocadiscos, amplificadores, cine sonoro, etc. Renaraciones rápidas (en 3 días). — Garantizamos nuestros trabajos.

SABADO ABIERTO TODO EL DIA AHUMADA 370, subterráneo, local 6 - TELEFONO 81539 dormida tras la vidriera de los años; su candor siempre te ha engañado.

Es fácil recordar a Apollinaire en "Alcohols", o tal vez a Max

Supongo que Zambelli sabrá reaccionar de estas formas líricas un poco gastadas ya por el trajin incesante de suspiros y sollozos y que en un próximo libro encontrará la medida justa, la proporción áurea de su pensamiento. Por ahora nos sentimos sobrecogidos ante los "procelosos labios", las "serpentinas manos", las "claras persianas", las tardes odoríferas" que pueblan su libro incipiente.

"Senecio", por Matilde Puig.— Ediciones Mandril.— Santiago, 1952. — Hace algunos días tuve oportunidad de conocer a Matilde Puig, cuando me entregó su libro en un o sfé del centro. Confieso que lo recibí con cierta angustia. ¡Se escribe tanta literatura en estos tiempos! Las mujeres, en especial, parecen haber desarrollado inéditos impulsos que las hacen incursionar a mansalva en las más exquisitas particularidades instintivas o en los más triviales asuntos amorosos. Era, pues, natural el prejuicio que me impidió, en los primeros instantes, entregarme con libertad a ese deleite generoso que es la lectura. Pero a medida que avancé en las páginas del primer relato, ese prejuicio se fué desvaneciendo. Sencillamente, la autora me había capturado en la liviana red de su apretada prosa.

Es asunto a la moda hablar de realismo. Yo no sé qué es 10 que tratan de abarcar con esta patética designación. Todos, o casi todos, hablan de la necesidad de crear un arte fundado en los datos suministrados por la realidad: vida social, conflicto económico, angustia e insatisfacción. Y todos ellos, por igual, olvidan que un arte sin imaginación, sumiso al equívoco dato exterior, es un arte conformista, condenado a efímera gloriola. Ya en crónicas anteriores me he permitido incidir en este importante problema. Así como es de condena-ble la literatura "evasiva", que pretende escudarse en una fementida irresponsabilidad del arte, así es, en mi opinión, de condenable el mero arte fotográfico que algunos epígonos defienden, cayendo en abs trusa contradicción con el dinamismo dialéctico impuesto por el contínuo y permanente cambio de la vida. Me refiero a este problema, purque tengo entendido que el libro de Matilde Puig será considerado, por algunos, como la expresión negativa y decadente de una época morbosa.

Pero no importa. La imaginación de la autora sobresee de antemano cualquier juicio desfavorable. Es cierto que los personajes que se mueven a través de sus relatos son imponderables encarnaciones, ditusas al mero tacto; casi, por decirlo así, fantasmagóricas. Es su único defecto; pero, jen cambio con qué lozana frescura urde la trama! Se creería estar asistiendo al desarrollo de un cuento de Achim von Arnim o de Jeau Paul. La pura atmósfera resplandece y el simbolo se muestra encarnado, virtualmente, en una evaporación intes-pestiva. La autora traza el diseño de situaciones insólitas, embarazosas, y en ese diseño obliga al personaje a actuar. Es el procedimiento adoptado por Limbour, verbi gratia, er, "El llustre caballo blanco"; por Jean Ferry en "El Tigre mundano", o por las maravillosas narraciones de Leonora Carrington. En suma, mucho debe Matilde Puig a la influencia del surrealismo, aunque esta influencia, en cierto modo, quede subordinada a preocupaciones de carácter personal que no son las de ese movimiento. La permanente confusión establecida entre imaginación y realidad, queda suficientemente superada por el humor; pero el humor de nuestra autora carece del aspecto sombria. agudamente crítico y mordaz de los textos surrealistas. Más bien recuerdan a los de Eduardo Anguita de "Inseguridad del Hombre", y a los que Braulio Arenas publicara en 1936 y 1937 en la revista

Este es su primer libro. Un libro realmente extraordinario. Desde luego, escapa a las definiciones genéricas. No se trata de un libro de cuentos, en la acepción lata y corriente. A veces el relato se desforma hasta adoptar la expresión poemática. Bellos monstruos sin pies ni cabezas, diría Miguel Serrano. Se abre el libro con "Contacto con la angustia". El degramamien-

to del sueño en la vida real, se produce de inmediato. El personaje protagonista ha quedado enredado en la juntura de una puerta. Metafísica puerta es ésta, en donde el cuitado asiste, como espectador pasivo, al incremento corporal de sus fantasías oníricas: La puerta no daba, como es común, a una pieza cerrada, sino

a un paisaje vago, con el que por fuerza debía enfrentarse. Era diferente a todas sus experiencias anteriores: infinitamente doloroso y turbio; tal vez debido a su posición, pero de todos modos, con el clima flotante de los reversos. Algo esencial de sí mismo y en lo que nunca había reparado se le revelaba de un modo imprevisto, como si ia brecha obierta proyectara a la vez su desgarramiento hacia adentro y la carne conociese al fin su recóndito v ácido sabor"

Desde ese incómodo sitio, a cuyo experimento insólito es sometido el protagonista, éste ve cobrar vida a las imágenes asediantes de su sexo conturbado, y animarse, humorísticamente, a los extremos vitales de su ecuación psicológica.

Me ha cautivado de preferencia el fino lenguaje de Matilde Puig, Ileno de resonancias, alado, sutil. Como muestra, copio a continuación un trozo de "El escritor":

"Su primer libro fué una selección de poemas, y los críticos en masa se preocuparon seriamente de él y lo saludaron como a una revelación: era audaz y sincero, múltiple y desconcertante.

"Luego escribió una novela autobiográfica con recuerdos de su

infancia y asomos punzantes a esas primeras puertas traspasadas de sus años de adolescente. ¡Cuánto placer emanaba de ella! Estaba Ilena de imágenes y el pcísaje juvenil fluía. Para él había sido un deleite escribirla. A ratos le parecía pintar, tan simple era. De su pluma se desprendía una materia plástica y compacta con la que estampaba el color de sus sensaciones, la cálida substancia de la vida.

"Llegaron después, muy pronto, los días fríos de su otoño y lo invadió un comienzo de cansancio. Escribir ya no era tan fácil, las palabras no brotaban como antes y para buscarlas tenía que mirar mucho a su alrededor, y lo que era peor, tenía que pensar, imaginan-do cosas, lo cual nunca antes hiciera. Así escribió un nuevo libro de interción elaborada y opaca, en cuyas páginas otros hombres y otros seres se asomaban v desaparecian sin llégar a cobrar vida. Los crítices, que querían ayudarle a encontrar su camino, dijeron esta vez que su obra era superficial y le indicaron que buscara adentro, en la región honda en que yace el alma

"Pensó que tenían razón. Todo estaba dentro de sí. Y se puso a buscar su tesoro escondido.

"Pasaba en adelante las horas en introspección profunda, vertido dentro de si mismo, atisbando sus raíces. Al principio nada sen-tía y un silencio absoluto y una vasta soledad sin eco envolvían de niebla su ardiente espera. A fuerza de constancia llegó a percibir un rumor tenue, como si un embrión se revolviera en sus entrañas. Un dia, al fin, notó que en su interior algo vivo picaba su anzuelo. Allí estaba! Eso era: lo había pescado y no lo dejaría ir. A embestidas suaves, como si tuviera miedo de destrozarlo, comenzó a extraer de si esa substancia ignota. Ay, ay, ay! Caramba, aquello dolía y lo las-timaba, pero ya no podía detenerlo y salía hacia afuera con el impetu de un gas que se escapa de una botella sin tapón".

La imagen última realmente es un acierto.

Matilde Puig es una escritora de grandes condiciones. Le auguro grandes éxitos. Pero es necesario que ordene, que morigere su imagínación, poniéndola al servicio de los intereses inmediatos de la vida. Esperamos con verdadero interés que resuelva esa cuestión, tan vital para un escritor; ha demostrado que posee el instrumento como lograrlo, es decir, un estilo terso, libre de amaneramientos y de gran

"Sea Breve", por Máximo Severo.— Nascimento.— Santiago, 1952. — Prologado por Juan Tejeda, el sosias trascendental de Máximo Severo, acaba de aparecer este volumen que recoge notas y artículos publicados en el diario "La Nación". Es la burbuja intrascendente que desborda de la copa de una época colmada de fanatismo, agria necesidad y pusilánimes restricciones espirituales. Máximo Severo ha sobido reir donosamente, mientras los demás nos sentiamos apesadumbrados por el enorme peso de la vida. Y ha sabido reir en buena forma, castigando lo malo, ridiculizando lo vulgar, es decir, haciendo positiva edificación moral.

Vivimos en un mundo irregularmente conformado, que da gracia y favor a lo trivial, a todo aquello que posee un carácter anodinamente multitudinario. Frente a esa gregaria amenaza, enmascarada muchas veces bajo el disfraz de nobles intenciones, el humor individual ejerce su protesta. Hasta ahora, el humor es propio solamente del individuo, constituyendo acaso el último reducto de su epicentro ético, desde donde puede burlar a la realidad mediante una creación que ella, aunque ha determinado, no puede ya modificar. En época tan aniarga, convulsionada por la constante amenaza bélica, el humot individual, a pesar de que constituye pasajera y precaria solución, es sin duda alguna una legítima posición para todos aquellos que no han logrado acceder a una forma más alta y metódica de protesta. No de-ben ser pocos los lectores de Máximo Severo que encuentran en sus trases y artículos un reconfortante alimento para continuar viviendo en medio de la injusticia, de la irreverencia y el desorden espiritual que los rodea. Es éste, pues, un libro que cumple una importante función.

TEOFILO CID.

Nueva antología de la prosa francesa por Marcel Arland

Desde París, por René DELANGE

Marcel Ariana es uno de las mejores escritores franceses de la actuandad, por el pensamiento, por el estilo, por la intengencia. Está lejos, sin embargo, de ocupar el fugar preponderante que debla. Sin duda, horque no cultiva la publicidad. Quiza también porque en ningun otro existe un sentimiento mas puro del arte. Su prosa no es un instrumento. Encuentra su alma y su vaior en la justa relación de los sonidos, de las imagenes y de los sentidos; en el acueral entre lo que expresa y lo que susiere; en la fideinad del movimiento exterior y de la música verbal con respecto a ese movimiento y a essa musica intima que se despiertan en el autor. Marcel Ariana no es solo un gran novelista del que se lamenta que no consagre mas tiempo a esta forma literaria sino también un ensayista de una cultura ecléctica, al mismo tiempo que un crítico cuyo gusto no se engana nunca.

po a esta iorma literaria, sino tambien un ensayista de una cultura ecléctica, al mismo tiempo que un critico cuyo gusto no se engana nunca.

Es autor de una antología de la poesía francesa que supera a todas las obras anáiogas por su valor y su exito. Anora acaba de darnos el tomo I de una antología de la prosa francesa (1), la primera libremente conceolúa que no se pliega al formalismo ni a los trogramas escolares, que nos oirece una imagen viva y escrupuiosa de la lengua francesa. Además por sus comentarios sutiles, es una historia de la prosa francesa. En el primer volumen, en el que paginas famoeas se mezclan con páginas desconocidas, hace revivir la prosa francesa, desde sus primeras manifestaciones interarias, hasta el prodigioso brillo que le dió Saint-Simon.

"He descuidado tal autor, dice Marcel Arland, cuya obra no deja de tener importancia, pero cuyo arte no puede atraernos. Otras veces cito textos que no pretenden tener un valor literario, pero que aportan un testimonio sobre el empleo de la prosa fuera del dominio de las Letras". Para no asustar al lector con una ortografía arcaica la rejuvenece; pero, sin embargo, conserva en las notas las formas mas curiosas. Para construir una obra de esta clase son necesarias cualidades diferentes y poco comunes: el conocimiento minucioso del tesoro literario frances desde sus origenes, el sentido del estilo, la agudeza de discernimiento siempre alerta y la gran paciencia que exigen largas investigaciones.

No hay nada más emocionante en esta antología que las páginas en que la proca romana surge lentamente del latin vulgar. Entonces la lengua francesa tiene tal vida que corre por todo el mundo. En Ingiaterra es la lengua del rey, de la aristocracia y de los escritores; la lengua fabitual de la justicia y a veces la de la iglesia y la enseñanza. En los países germánicos es familiar a todas las personas de alto rango. Es la lengua oficial en Flandes y reina sobre todos los Países Bajos. Los países de lengua griega le toman paíseia y en armenia se adopta para tr

alca.

Los siglos XVI y XVIII están presentados, en su evolución y en Los siglos XVI y XVIII están presentados, en su evolución y en Los fervor como los ous conquistas, con tanta vida exaltadora y tanto fervor como los precedentes. Porque la prosa no logró nunca una eficacia tan brillante como durante el Renacimiento y el Gran Siglo. Cuando se lee esta antología se experimenta un deleite parecido al degustador de vinos que saborea lo mismo las cosechas reales que los vinos del te-

La perfección y el estilo, que es una de las características del ta-lento de Marcel Arland, se encuentra con placer en las Lettres de France (2), que acaban de aparecer con la breve introducción si-

"Entre los capítulos que componen este libro hay algunos que han aparecido en forma de crónicas en la Gazette de Lausanne. Se me dejó toda libertad en estas crónicas, y yo las escribí un poco a la manera de cartas: de aqui proviene el título que adopto hoy, jugando al mismo tiempo como puede suppnerse, com el doble sentido de la palabra. Se debe suponer también que no tengo la ambieión de hacer un cuadro de las Letras contemporáneas. He querido, buenamente, dar un bosquejo familiar que otros, sin duda completarán después".

El capítulo sobre André Gide et ses juges es el que tiene una resonancia más profunda. Arland nunca fué uno de los familiares de Gide y sólo le vió ocho o diez veces en su vida. Habla con plena libertad, como siempre lo hizo, y no siempre sin que se irritase el escritor de Nourritures terrestres. Declara que una parte de la obra de Gide le deja indiferente o le molesta, y que ciertos elementos de su moral e incluso de su sensibilidad, y no los menores sólo encuentran en él oposición

tran en él oposición.

"Pero no hay nada en todo eso, afiade Arland, que pueda apartarme de la belleza de esa obra, del armonioso desenvolvimiento de esa vida y de la importancia de esa figura... Desde hace un medio siglo. Gide, más quizá que ningún otro escritor, ha honrado y servi-

do a Francia".

Sin embargo, quizá sea en los retratos cortos en los que se maalfieste más cautivante y más agudo el arte de Marcel Arland. Hay
especialmente un Paul Léataud vous parla, que es una pequeña obra
maestra de ironia de finura y de un parecido perfecto.

Programa de Cine-Arte en' el Comité de Orientación

El sábado 19 del presente se iniciará el segundo ciclo de exhibiciones de Cine-Arte, auspiciado por el Comite de Orientación Artística de la Universidad de Chile.

Con respecto al primer ciclo, desarrollado a fines del año pasado, contará el presente con notables adelantos. En primer término, debe anotarse que la Cinemateca Francesa ha autorizado a su representante en Argentina para la cesión de copias de films de museo, que se encuentran en Buenos Aires. Esta circunstancia permitirá presentar, en forma excepcional algunos films desconocidos para para

que se encuentran en Buenos Aires. Esta circunstancia permitirá presentar, en forma excepcional, algunos films desconocidos para nuestro público, como "El perro andaluz" y "La sangre de un poeta", experimentos surrealistas de Buñuel y Dalí, y Jean Cocteau, respectivamente; "Entreacto", de René Clair, y "El sombrero de paja de Italia", también de este director, cuya obra ha sido tan escasamente difundida entre nosotros.

Otras obras cinematográficas de gran valor artístico, que integran la programación de este año, en su mayoría reposiciones buscadas desde hace tiempo por los aficionados, son: "Los visitantes de la noche", de Marcel Carné; "M, el vampiro negro", de Fritz Lang; "Flores de Piedra", de Ptushko"; "Dunnja, la novia eterna", de Gustav Uciky; "La ley del Norte", de Jacques Feyder; "La mujer de aquella noche", de Marc Allegret, con Raimú y Michelle Morgan; "Les Enfants du Paradis", de Carné y otras.

También se dedicarán funciones especiales al cine documental, dibujos y muñecos animados; a este fin se ha solicitado la colaboración del National Film Board del Canadá, que ha cedido un programa interesante y ameno, y de cinematecas de distintas entidades culturales inglesas y francesas. También está comprometida la exhibición, en estas funciones de pase reducido (16 mm.), de algunas películas realizadas por el famoso documentalista holandés Joris Ivens.

Como va se había provectado el año pasado, entre los asistentes Joris Ivens.

Como ya se había proyectado el año pasado, entre los asistentes habituales a estas reuniones se quiere constituir un Cine-Club, que, como sus similares en todo el mundo, realice una labor de difusión de las enormes posibilidades artísticas del cinematógrafo. A esta iniciativa ya se han adherido numerosas personas, y se espera que en las primeras funciones ya pueda materializarse, para dar una amplitud mayor aún a la obra programada.

Las funciones se efectuarán todos los sábados en el Salón de Honor de la Universidad y ajustadas a la normas que encontraron aceptación en la temporada pasada, vale decir, cada exhibición comprenderá tres partes: una breve presentación del films, la proyección y un foro libre sobre el mismo.

(De la Pág. 3) EL CINCUENTENARIO

necesidad de un certificado de buena conducta para admirar instintivamente, en su nacimiento, la obra maestra que a Maurice Maeterlinck provocó el desso "de un fracaso rápido y estruendoso". Sin embargo, es interesante comprobar que los verdaderos revolucionarios, es decir aquéllos que dejan detrás de si la reforma y el progreso permanente, no son los que producen una quiebra brutal con el pasado. Debussy no fue nunca un anarquista de la estetica. Ha transformado profundamente nuestros habitos auditivos, nuestra manera de emplear la lengua musical y de conmover nuestro subconsciente, pero no pretendió por éso despreciar las adquisciones del pasado. En 1902 el público sólo vió sus conquistas; en 1952, se comienza a hacer el inventario de los bienes que habia heredado. Por esa razón solamente anora podemos darnos cuenta de la inmensa extensión de sus riquezas. extensión de sus riquezas.

(De la Pág. 2) L'OPERA ESTRENA ...

personas cuando más (Maurice Yvain ha trabajado también, para le Châtelet, pero las operetas de gran espectáculo que ha dado no son sus mejores obras), ha orquestado la música de "Blanche-Neige" con una cierta pesadez, que por momentos arquiere un caracter de vulgaridad. Esto ha sorprendido, pero el mal tiene remedio: es sobre todo el tercer acto del nuevo baliable el menos logrado: La decoración tampoco es teliz a causa de una singular complicación, mientras que los seis primeros cuadros son encantadores; su escenificación sorprende en la Opera a causa de su semejanza con el final de una revista de gran espectáculo; por último la acción del cuento se termina en la última escena del segundo acto, ya que Blancanieve ha sido salvada de los maleficios de la Reina por el principa encantado que se la lleva para casarse. Resulta, pues, que el último acto, que comprende únicamente la boda, está realmente fuera de la obra. Si estuviera logrado de manera brillante y, por el contrario, los primeros cuadros fueran los menos buenos, el mal no tendria remedio. Pero lo tiene, y es muy facil. Busta con suprimir este último acto. El ballet sin su final, ganaría en ligereza y podria figurar más fácilmente en el cartel. La lequeña heroina de los hermanos Grimm quedaría unida a la Princesa. Cisne a Coppélia, la muchacha de los ojos de esmalte, a la Hada da Almendra, e iria a integrarse al país de las ballarinas de leyenda, un país que es un paraíso donde brillan constantemente las estrellas.

LA DISCUTIDA REBELION ...

Damos todos estos nombres con el proposito de situar para los que no lo han leido, el libro de Camus en el pensamiento contemporaneo; con la finalidad de que se sepa que no ha ignorado a los que le precedieron o a los que le han acompañado en la patética busca de una verdad humana más fuerte que el nihnismo a donde la "rebelión" ha conducido al hombre contemporáneo desde hace dos siglos. Si Albert Camus no es el único que se ha entregado a esta tarea, conviene prevenir al lector de que es el único que ha intentado una síntesis de las obras y de los movimientos que, durante estos últimos años, han exigido nuestra atención, y que esta síntesis está hecha con un rigor que nos evita las fáciles profecias que se encuentran, generalmente, en esta clase de ensayos.

Esta lógica rigurosa, este "buen sentido" completamente cartesiano no impaie que L'Homme révolté, sea un libro escrito con pasión, un libro cuyo estilo recuerda el de los grandes ensayos del siglo XVIII (también el de las traducciones latinas de los humanistas), y que tiende, según una progresión muy sutil, hacia una justificación de la rebelión considerada como algo necesario a las grandes creaciones. Camus recuerda a propósito de esto, la expresión de Nietzsche: "En vez de juez y de opresor, el creador".

Evidentemente, no podemos hacer aquí más que

sión de Nietzsche: "En vez de juez y de opresor, el creador".

Evidentemente, no podemos hacer aquí más que indicar las grandes líneas de una obra relativamente breve, pero en la cual cada capitulo traza, con tanta brevedad como precisión, un monumento de la historia intelectual o política de las revoluciones ocurridas desde hace dos siglos, y en los cuales cada frase merecería ser citada porque tiene el tono de máxima o de aforismo. Desde el primer capítulo, Albert Camus muestra que la rebelión es inseparable del asesinato: "El hombre es la única criatura que se niega a ser lo que es. La cuestión es saber si esta negativa no puede hacer más que llevarle a la destrucción de los otros y de si mismo, si toda rebelión debe realizarse en justificación del asesinato universal, o si, por el contrario, sin pretender a una imposible inocencia, puede descubrir el principio de una culpabilidad razonable".

Hay que recordar que el primer ensayo de Camus sobre lo absurdo apareció en 1943 con el titulo de La Mythe de Sysiphe. Hubiera sido un signo de facilidad el que el presente ensayo se hubiera llamado "El mito de Prometeo". Sin embargo, es de ésto de lo que se trata. Si no es en la historia antigua (a excepción de Epicuro y de Lucrecio, a los ruales consagra bellas páginas), donde Camus descubre los principios de una rebelión total del hombre, el mito antiguo le ofrece la ocasión de recordar que si Prometeo vencedor se convierte en un tirano, el verdadero Prometeo "... ha adquirido ahora la fisonomía de una de sus víctimas. El mismo gritto que llega hasta nosotros a través de las edades, resuena siempre desde el fondo del de-

mo grito que llega hasta nosotros a través de las edades, resuena siempre desde el fondo del de-sierto de Escitia". El mito de Prometeo tiene una significación metafísica muy rica. El que robó a

(De la 1.ra Pág.)

los dioses el fuego del cielo, se negaba, lo mismo que Cain en otros mitos, a someterse al Ser perfecto. Consciente de la crueltad de la Naturaleza, de la justicia de la condición humana, no puede hacer otra cosa, a partir del momento, en que pone en duda la omnipotencia divina y la esperanza

de la immortalidad, más que creer que todo está permitido.

Segum Camus, Sade fué el primero que planteó en terminos absolutos el problema de esta libertad indefinida. Casi cien años después, Lautréamont se apropia otra vez por su cuenta los terminos de se apropia otra vez por su cuenta los terminos de una repelión que tuvo tiempo para adquirir los in-numerables aspectos de sus contradicciones. La Revolución Francesa, regicida, que quiso substituir el muno de la gracia por el de la justicia, es el primer "acontecimiento histórico" en el que se une la repelión social e individual a la justificación del terror. Saint-Just, es el poeta en acción de esta terror. Saint-Just es el poeta en acción de esta primera repelion racional. La Revolucion, por otra parte, perseguia con la muerte del rey, que sólo tenia su poder de Dios, la muerte de Dios mismo. Durante el siglo XIX, Stirner (el filosofo de lo Unico). Baudeiaire, Rimbaud, Dostolewski, Netzeche, volveran a emprender por su cuenta la "lucna con el ángel o mas bien contra Dios". A los diferentes grados del pensamiento en rebelión corresponde el "cannismo" (o sea la preferencia al "parecer" la evasion, la locura o la tentación de la trivialidad (Lautréamont) que determinaran sus fracasos su-cesivos.

Pero la rebelión quiere ser también racional. La obra de Hegel y la de Marx preceden a las experiencias de eso que Camus llama el "terrorismo de Estado irracional" (el fascismo) y el "terrorismo de Estado racional" (el comunismo). En esta etapa, el hombre que ha perdido los beneficios de su rebelión no es más que "un juego de fuerzas sobre el cual se puede ejercer presión racionalmente".

Sin embargo, Albert Camus piensa que la rebelión, promesa de comunidad humana ("yo me rebelo, luego existimos", dice al comenzo del ensayo), lo mismo que los nihilistas rusos de 1905, que se puede rechazar "el poder ilimitado de la muerte". De este pasado de rebelión puede nacer una nueva rebelión que supondria un retorno para el hombre a las verdades solares, pero tangibles, de la generosidad: "En el mediodía del pensamiento, la rebelión rechaza la divinidad para partito, la rebolión rechaza la divinidad para participar en las luchas, y en el destino comunes. Elegimos Itaca, la tierra fiel, el pensamiento audaz y frugal, la acción lúcida, la generosidad del hombre que sabe. En la luz el mundo es nuestro primer y nuestro último amor..." El libro se termina con un canto de gloria del "hombre creador" de aquiel que fundera su medición en carea. dor", de aquél que fundara su rebelión, no en el sentimiento, sino en el amor de los otros hombres y en la tierra a la cual Hölderlin, según el pro-plo epígrafe de L'Homme Révolté, decia que estaba atado "con un lazo mortal"

La voz de Mafalda Tinelli por Angel Cruchaga Santa María

Escucho la voz de Mafalda Tinelli como a través de una columna tronchada; sube a la orilla de la sangre y en ella se adivina un colmenar que se vuelca en un lamento que alcanza de súbito la áspera lengua del grito. Es el amor que abre raíces, reúne haces subterráneos y emerge trizándose hacia la luz de la esperanza.

No va este sollozo solicitando paz; se abre en una esencia que es la vida y su desconsolado sello de piedra frente a las estrellas de callado rostro. Es el canto de las enredaderas en los vetustos muros. Es la noche que al caminar lleva su vestidura de llanto. Ola que trepa desde el mismo cuerpo movido por el huracán de la pasión que lastima su belleza y lo esculpe en el tiempo.

Los versos de Mafalda Tinelli son delicadamente sobrios y en ellos tiembla desde la frente a los pies, la mujer hecha de ríos y de soledad. Vibra, asciende, sufre como si entregara en sus palabras la arena que crece más allá de la muerte, sin languidez, como

RETROSPECTIVA DE ...

ve una curiosa regulación, más bien un deseo de mantener los principios, sin alejarse, de su clásico diccionario. Por eso es que sus cuadros son grandes lagunas de color, en las cuales el espectador puede llenar sus propios detalles. Los temas y el fondo no producen conflicto, son más que nada invitaciones. Sus personajes son agradables y receptivos y aquéllos de las últimas épocas, en no teniendo cara, permiten al espectador ponerle una a su gusto.

Detrás del Matisse de hoy, hay una honesta perplejidad, y también un honrado deseo de reconocer, que, aunque no se esta con la forma de noy, la expresión del fondo se mantiene viva.

Emociona la honradez de Matissa en querer mantener siempre el principio de su propia personalidad por encima de la crisis orgánica actual de formas. Esta crisis se refleja en la obra multiple del Picasso de estos días, a quién, a pesar de todo, y por decirse así, hace ya tiempo que lo dejó el tren.

En total ha sido una trayectoria casi rigida, en que Matisse En total ha sido una trayectoria casi rigida, en que matisse ha fortalecido un concepto original propio. Aqemás, junto con los impresionistas Gauguin, Van Gogh y sus contemporaneos de la Escuela de París, nos ensenó a reajustar nuestra vida, sacándola de bosques verdes, apagados y de aguadas murallas cafés, para darnos la briliante intensidad, no sólo de sus propios colores y formas, sino como contribuyente principal de este rico, nuevo renacimiento que su grupo originó. que su grupo originó.

La obra de Matisse de los últimos años ha tomado decidida-mente un énfasis en su concepto global, de que "la reproducción exacta", no es ni puede ser la "verdad" en el arte. Parece que el pintor quisiera expresar en cada cuadro un momento o un concepto, que puede o no puede ser trascendental. En algunos collages nay una estricta preocupación de formas y movimiento sin fondo transcendente. Mientras que en las ilustraciones para una iglesia está la linea pura sobre un fondo blanco, en que el espíritu y el estado de ánimo se subliman, olvidando por entero la ayuda de su poderoso aliado el color roso anado, el color.

despojándose de una llama que la cubre y envuelve sus venas, las reces en que suspiran los crepúsculos y se balancea un suave pá-

jaro de espuma...

En los poemas de nuestra artista está ausente la preciosidad y sus imágenes salen de su intima casa, del hervor que irrumpe de una lagrima y por eso se acercan a los corazones con clámide de austera sinceridad. Alrededor de ellos respira una substancia que se nos posa en las manos y que es una especie de perfume que no sebe capatar.

(orillas

(nombre

POEMA

Naces bruscamente de mi nudosa (raíz emotiva

surgiendo de mi profunda sangre como una roja fior violentamen-

(te perfumada, ¡Penetrarte otra vez por mis

para regresarte a mis calles! Mira desde el fondo de mi misma mi casa construída con tu

en el perdido pensamiento de mi

tu savia que germina desde abajo

hacia las tensas cuerdas de mis (mañanas grises,

como un embrión gestado, fijando sin límite mi estatuario

tu substancia compacta, decantada en el lecho de mis

sabe agonizar. Yo miraré mañana este dardo que vence el cielo y que al tre-par se ilumina del rocío de una noche dolorosamente humana.

Goza ciñendo con tu abrazo, (desde adentro,

mis caderas. ¡Has templar mis mieles como (un oleaje brusco! No quiero ya mudar mis silencios

No quiero ya muqar had por el nuevo cantó. No pienso desandar lo caminado. Soy ahora la espiga turgente balanceándose en la vera del (camino. ¡Tómala para amasar tu pan! ¡Sé mi molino!

¡Conviérteme en harina para adherirme a tu ropa e ir Como un pajar dorado de espe-

te contengo.
¡Sé el fuerte viento que lo (arremoline hasta que sus briznas vuelen por sobre las copas de los árboles (dormidos! Busco tu extraña mano mistepara dejarme cubrir con los (fragantes lienzos

del pecado.
Quiero donarte la esencia misma
de mi carne despierta y encen(dida, dejarte beber mi médula como un licor prohíbido.

¡Sé mi sangre! ¡Mézclate y circula por mis ríos!

MAFALDA TINELLI

UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de Extensión Musical

TEMPORADA SINFONICA DE 1952

Directores:

Suscribase a

PRO ARTE

*VICTOR TEVAH

* SIR MALCOLM SARGENT

* CELIBIDACHE

El Abono a 16 conciertos se abrirá en abril en el Teatro Municipal

ACTUACION DEL CORO UNIVERSITARIO Y DE AFAMADOS SOLISTAS

TEMPORADA DE BALLET

Estrenos:

"PETROUSCHKA", de Uthoff - Stravinsky

"REDES", de Octavio Cintolesi - Scarlatti

"ORFEO", de Heinz Poll - Stravinsky





DE CONFIANZA:

Alfred Reifschneider y Cía. Ltda.

TAMBIEN HACEMOS AMPLIACIONES DE SUS TRANSPARENCIAS KODAKCHROMES.

PRO ARTE EL PREMIO LAS 2 MUÑECAS "HALLMARK" Cumpliendo un encargo de la compute de la composition de la compute de

AÑO IV — SANTIAGO, JUEVES 29 DE MAYO DE 1952. — EDICION 156.—



ANDREE EN "THE MOON IS BLUE".— Andrée Sparks, la deliciosa intérprete de la comedia de Hugh Herbert "The moon is blue", que es presentada en el Teatro "Maru", por el Little Theatre Group de Santiago, en su versión original en inglés. Dick Loeb, realiza una acertada dirección de esta pieza, que tanto éxito acaba de obtener en Broadway.

ALGUNOS NOMBRES PARA LOS PREMIOS NACIONALES 1952

Llegó, para todos los que permanecen atentos a los hechos artísticos y literarios, el momento de pensar otra vez, como cada año, en los candidatos a los Premios Nacionales de Literatura y de Arte. Los Premios de 1952, a lo que parece, esperan sus próximos ganadores en medio de escasa expectación. Y es que tal vez están —premiados ya— todos los que son. Por lo menos en Literatura.

Sin embargo, algo será posible anticipar, como para atar cabos. El año pasado fuimos los primeros en insistir en la necesidad de que se suprimiera el gran vacío que malograba la lista de los premios de Literatura: el que había dejado hasta entonces la omisión de Gabriela Mistral. Ella recibió, por fin, el justo galardón nacional.

EL DE LITERATURA

¿Quiénes quedan, para mencionar ahora una primera lista de candidatos? Creemos que deben entrar en ella don Francisco A. Encina, Marta Brunet, Manuel Rojas, Humberto Díaz-Casanueva, Alone, Luis Durand, Rosamel del Valle, Benjamín Subercaseaux, Fablo de Rokha, Ernesto Montenegro, Victor D. Silva, Antonio Acevedo Hernández. Un buen número, que cuenta con un historiador, cinco novelistas, cuatro poetas, un crítico literario y un autor de teatro y pequeña novela. Estimamos que si se ha de actuar con justicia, de esta lista saldrá el Premio Nacional de Literatura de 1952.

Por lo anterior, se advertirá que en el literario hay donde elegir. No así en el Premio Nacional de Arte, pues como se sabe, se ha establecido una especie de turno, según el cual un año recibirá el premio un astista creador —por turno a su vez entre músicos y artistas plásticos— y otro un intérprete. Este año corresponde elegir Premio Nacional de Arte a un intérprete. Estos pueden ser músicos, actores, bai-(Pasa a la página 5)



unda", otro éxito del ballet moscovita. SEMYONOVA Y GABORVITCH en "Raim



Cumpliendo un encargo de la Galería Wildenstein de Nueva York, "Pro arte", organizó en nuestra capital la participación de los pintores chilenos en el Concurso "Hallmark", que ha de fa llarse antes de la Navidad de este año

curso "Hallmark", que ha de la llarse antes de la Navidad de este año.

Se trata, como se ha informaco, de un Concurso internacional en el que pueden tomar parte los pintores de toda Europa y América, y que ha venido adquiriendo gran incremento en los últimos años. Enviadas ya las bases y demás datos a los pintores, pudimos informarnos que numerosos artistas chilenos llenaron los requisitos requeridos por el Concurso, siendo ésta la primera vez que pintores participen en él Debido a que "Pro Arte" no apareció durante las últimas semanas, no alcanzamos a dar, como era nuestro propósito, la información correspondiente, destacando la alta significación de la información correspondiente, destacando la alta significación de este Concurso.

NUESTROS LECTORES

La paralización del periódico, durante poco más de un mes -hecho que ocurre por primera vez en la historia de Pro Arte-, ha tenido su principal origen en el propósito nuestro de organizarnos en forma más definitiva para afrontar el futuro del periódico y de la organización artística de él derivada. Necesitábamos un local en donde reunir la actividad del semanario, con salas de exposiciones, el Club y el Coro Pro Arte. Acabamos de lograrlo con nuestras propias fuerzas. Valga esta noticia de explicación para nuestros distinguidos lectores.

En cuanto a la información aparecida en algunos periódicos, en el mes de abril, acerca de que Pro Arte sería vendido a la Editorial del Pacífico, debemos declarar que dicha información carece en absoluto de veracidad Pro Arte, aunque deba afrontar constantemente dificultades de va-





DAN "CHARM" A "PETRUSCHKA".— Es ya un lugar común repetir —y sin embargo, lo repetimos— que la creación por Uthoff, para el Ballet del Instituto, de "Petruschka", ha sido el comentario obligado de "todo Santiago". Aparecen aquí Virginia Roncal, que estrenó el papel de la Muñeca, y Malucha Solari, que lo ha estado encarnando en las últimas representaciones, en dos movimientos del encantador personaje de la historia de Benois y Stravinsky. El comentario del estreno va en la página 2 de esta edición.

CON LAS EXPOSICIONES DE JACQUES LANZMANN Y JAN BARTELSMAN SE HA INAUGURADO LA CASA DE "PRO ARTE"

Ayer se ha inaugurado en la calle San Antonio N.o 15, el nuevo local de "Pro Arte". casa en que se reunirán todas las actividades emprendidas con la iniciativa del semanario. En efecto, además de las oficinas del periódico, se han abierto allí dos magnificas salas de exposiciones —la Sala Negra y la Sala Uno—, y un café de los artistas. En esta casa volverán a organizarse el Club y el Coro Pro Arte, que se encontraban en receso por falta de local

El café ha sido decorado con murales por el distinguido pintor alemán Hartwig Marharens, artista que da pruebas en su trabajo mural, de una gran originalidad. Utilizando pintura, recortes de periódico, de telas, papeles especiales, etc., Marharens nos ofrece en estos murales del Café Pro Arte figuras satiricamente representativas de algunos usos y costumbres o modas del presente. El humor de Marharens en este trabajo artístico corre a parejas con su gran dominio de las formas.

Todas las labores de transformación del local han sido realizadas por "voluntarios" de Pro Arte, esto es, por su reducido personal. Se han destacado en esta labor, que ha sido de continuo sacrificio, Nils Bongue y Jan Bartelsman.

LA INAUGURACION

La inauguración del local de Pro Arte se ha hecho con el vernissage de las exposiciones de los distinguidos pintores Jan Bastelsman (Holanda) y Jacques Lanzmann (Francia), artistas a los cuales nos hemos referido en ediciones anteriores, y que representan a lo más destacado de su generación en sus respectivos países. Bartelsman, que ha realizado ya en nuestro país tres exposiciones, con enorme éxito,

(Pasa a la pág. 3)

riado orden y principal- presión, se mantendrá, TALMENTE INDEPENDIENmente el alto costo de im- como hasta ahora, TO- TE.

Diálogo sobre "La Rosa y la Estrella''

El Ballet en Gran Bretaña y la U.R.S.S.

POR P. W. MANCHESTER e IRIS MORLEY

Empezaremos hoy a publicar, en la traducción de nuestro colaborador Bernardo González, el ensayo sobre el ballet, titulado "La rosa y la estrella", y cuyo subtítulo es "El Ballet de Inglaterra y de Rusia comparados", de que son autoras las distinguidas críticos de danza de Gran Bretaña, P. W. Manchester e Iris Morley.

Las observaciones que P. W. Manchester e Iris Morley hacen en este trabajo, permitirán a los balletómanos y estudiantes de danza de nuestro país y del extranjero, que leen nuestro semanario, la más completa información sobre el estado de la danza en la época presente, y su verdadera relación con el pasado. Iris Morley, estudiosa de la danza desde su niñez, vivió últimamente en Moscú, y pudo aquilatar personalmente los progresos del ballet soviético. Para la mayoría de nuestros lectores, es desconocido casi, cualquier detalle sobre la danza en la Rusia actual. La escasez de información desde el país de los Soviets, no había permitido hasta ahora este conocimiento indispensable, para saber qué pasa en el mundo en materia de danza.

Todo este ensayo está escrito en la forma de un diálogo entre Miss Manchester y Miss Morley, En el número de hoy, iniciamos la publicación con la primera parte de la introducción. Las fotografías son exclusivas de las autoras del ensayo (editado por The Macmillan Co., Nueva York).

El incremento que ha tomado últimamente la danza en nuestro país, por parcer razón más que la materia de la forma de un diálogo entre Miss Manchester y Miss Morley, En el número de hoy, iniciamos la publicación con la primera parte de la introducción. Las fotografías son exclusivas de las autoras del ensayo (editado por The Macmillan Co., Nueva York).

El incremento que ha tomado últimamente la danza en nuestro país, nos parece razón más que suficiente para la publicación de este ensayo, llamado a aclarar muchas confusiones.

"La idea de este libro surgió de las numerosas conversaciones que sostuvimos en forma absorbente durante los dos o tres últimos años. Pero debemos agregar que ellas nos absorbieron solo a ratos, pues el Pero debemos agregar que enas nos absorbieron solo a ratos, pues el restaurant estaba habitualmente lleno de gente, una de nosotras siempre estaba retrasada, y daban las tres un cuarto antes de que hubiéramos hablado suficientemente de "El Lago de los Cisnes".

—"¿Quiere Ud. decirne...?"

—"¿Por qué razón ellos...?". Y así era como terninaban nuestras entrevistas, tomando cada una anotaciones en la nente para asegurarse de resolver bien cierto punto la próxima vez.

Finalmente decidimos que esa era la mejor manera, de poner algún orden en nuestras diveras curiosidades, observaciones y reflexiones. Además podríamos de ese modo participar la información que poseíamos a quienquiera tuviese intrés en el tema.

I. Morley P W Manchester"

"LA ROSA Y LA ESTREILA". Comparación entre el Balet de Inglaterra y Rusia.

Miss Manchester.—Cro que es justo afirmar que Inglaterra y Rusia son los únicos países del mundo que tienen un Ballet Nacional. Me refiero al ballet que existe porque la gente lo desea. En verdad hay compañías que funcionan en las óperas nacionales de muchos países: todos han oido hablar del Ballet de la Opera de París, del Ballet de Milán, Roma, Copenhague, Estocolmo, Buenos Aires; pero solo aquí y en Rusia el ballet existe porque hay un real deseo de verlo por parte de la gente común y corriente. Aún en los Estados Unidos está fomentado de una manera demasiado artificial para que merezca el títudo de institución nacional.

mentado de una manera demasiado artificial para que merezca el titulo de institución nacional.

Sin embargo el Ballet de Inglaterra y Rusia puede equipararse en
este sentido, y el propósito de esta discusión es encontrar las afinidades y diferencias que tienen ambos ballets. En Inglaterra muy pocas
personas han podido ver el ballet tal como fué o como es actualmente
en Rusia.

en Rusia.

Lo que diga alguien más sobre él no pasa de ser una suposición, pues hay que recordar que nosotros nunca vimos aquí el ballet que se realizó en San Petersburgo o en Moscú. Diaghilef sacó de San Petersburgo el Ballet del Estado y lo exhibió en París pero en la época que vino a Londres, ya erá el Ballet Ruso de Diaghilef, con el repertorio de Fokine coreógrafo que los directores del Teatro Marysky habían rechazado. Si realmente nuestro ballet tiene sus raíces en tierra extrana, ésta habría sido transplantada tiempo atrás y ubicada en la Europa na, esta habría sido transplantada tiempo atrás y ubicada en la Europa

Occidental.

Ud. es una de las pocas personas inglesas que ha podido ver, por espacio de varios años, el ballet tal como está hoy en Rusia, y pienso que Ud. podría aclarar muchas de nuestras apreciaciones erradas.

Miss Morley.—Ante todo deseo aclarar un hecho que, si bien puede disgustar a algunos, espero ha de interesar a muchos más; hoy día no se puede ver Ballet Ruso fuera de la Unión Soviética.

Miss Manchester.—No quisiera interrumpirla tan pronto, pero me (Pasa a la página 5) Occidental.

(Pasa a la página 5)



KONDRATOV Y SEMYONOVA, del Ballet del Teacro Bolshol, de Mos-cú, en Cinderella".

MARGOT FONTAINE y ROBERT HELPMAN, del Sadier's Wells (Helpman está ahora en EE, UU.).

EL PRIMER CONCIERTO SINFONICO

La Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició con un concierto bajo la dirección de Victor Tevah, ac-



tuando como solista Enrique Inies-

Puede calificarse de óptimo el estado en que se encuentra nuestra orquesta, a la que ya han sido incorporados varios de los instrumentos nuevos que recientemente se le obsequiaran. Había en el conjunto una homogeneidad y una afinación a las que no estamos acostumbrados en un primer concierto de temporada. Solamente el grupo de las trompetas no siempre estuvo a la altura de los demás.

Otras fallas menores no las mencionaremos ya que no alcanzaron a empañar el brillo general del resultado sonoro.

La calidad excelente de la orquesta es fruto de la ejemplar labor que Victor Tevah ha venido desarrollando en los últimos años. Este trabajador infatigable, que jamás ceja en sus esfuerzos por conseguir el máximo rendimiento, ha logrado imponer su seriedad y su cultura musical al conjunto que obedece a su batuta. Pero además de ser un gran educador de la orquesta, tiene méritos sobresalientes de director; méritos que a nuestro juicio no siempre son apreciados en todo lo que valen. Hoy por hoy, Tevah puede medirse muy favorablemente con más de un director extranjero de mayor renombre que él.

Una prueba de su capacidad nos la dió en la obertura "Egmont" de Beethoven. Con gran arte subrayó las partes delicadas de la obra, logrando de este modo destacar los pasajes dramáticos por mero con-

traste, sin caer en lo ramplón. Extraordinaria es su versión de la sinfonía "Júpiter" de Mozart. Al comienzo sorprende la falta de sonoridad en cuerdas y maderas, que casi parecen tímidas, pero el director nos cautiva inmediatamente con su finura y nos conduce a través de los movimientos primero y segundo de un modo digno del mayor encomio. Nos desconcertó que un músico de la calidad de Tevah, tan versado en el estilo de los clásicos vieneses, haya podido caer en el error de algunos de sus ilustres colegas al tomar el tiempo del minué en forma por demás apresurada. No nos parece justificativo suficiente el hecho de que también a esta velocidad tenga encanto. Recién al iniciarse el trío, la intuición del director le dicta el tiempo Allegretto que realmente corresponde a todo el movimiento. Pero entonces el daño ya está hecho, produciéndose una ruptura casi total de la unidad del trozo. El final adquirió de nuevo un nivel sobresaliente bajo la batuta de Tevah quien en todo momento logró conservar la transparencia sonora del contrapunto, a veces tan complejo en este movimiento.

En primera audición escuchamos el Concierto en Re menor op. 47, para violín y orquesta, de Jan Sibelius, con la intervención del dis-tinguido violinista español Enrique Iniesta, cuyas dotes excepcionales de artista estuvieron al servicio de una obra de escasos méritos, contándose entre ellos la atmósfera muy poética de los compases del comienzo, y el manejo de la orquesta que en ningún momento llega a tapar el sonido del solista. Por lo demás la instrumentación revela falta de sentido colorista y nos pareció oscura y pesada en exceso. Por el lenguaje musical, francamente derivativo, asoman Brahms y Tchaikowski, pero sin la solidez profunda de aquél ni la elegancia arrebatadora de éste, y se hermanan con compositores menores, virtuosos del violín. Lamentamos tener que declarar que preferimos un Vieuxtemps, un Wieniawski auténtico a uno de segunda mano. Debemos agradecer el conocimiento de esta obra, conocimiento que por nuestra parte no deseariamos renovar, dicho sea con todo respeto por la devoción de los intérpretes quienes nos presentaron el difícil trozo con un amor y un entusiasmo admirables.

Su prestancia y sus múltiples virtudes le valieron una ovación muy merecida a Enrique Iniesta quien en un gesto ejemplar de modestia artística ocupó luego su puesto de concertino, para guiar lo orquesta del tétrico clima ártico de Sibelins al júbilo de la Suite Provenzal de Milhaud que Victor Tevoh nos ofreció en una versión insuperable, aunque incompleta (ignoramos por qué motivo). Estallidos de sol alternan con momentos sombríos, pero prevalece la luminosidad meridiana. La exuberancia habitual de Milhaud es moderada aquí por cierta bella economía de los medios. Sírvanos como ejemplo el solitario golpe de pandereta, poco antes de finalizar la obra. ¡Cuánta sabiduría artística se esconde en este detalle!

Permítasenos una observación al margen del concierto. Sería de desear que fuesen menos inexactas las notas al programa editado por el Instituto de Extensión Musical. No reñiremos en este lugar con algunos conceptos que podrían ser materia de controversia, como por ejemplo las extrañas aseveraciones de que el último movimiento de la sinfonía "Júpiter" (que tiene forma de sonata, con pasajes fugados) sea en esencia un "rondó", o que el pasaje, conclusivo de la exposición del primer movimiento esté basado en un inciso anterior, cuando en realidad es la melodía del aria bufa "Un bacio di mano" del propio Mozart que aquí aparece por primera vez en la sinfonía. Pero sí quisiéramos dejar constancia de que la obertura "Egmont" no termina con una "coda" en La bemol mayor; que el tercer movi-miento de la sinfonía "Júpiter" no es un Allegro sino, lo repetimos, un Allegretto; y que la tonalidad de este minué no es Mi mayor. Mientras contengan tales errores, nos parece escasa la utilidad de los comentarios del programa que deberían servir para informar al público, no para desorientarlo.

2.0 CONCIERTO SINFONICO

Una vez más demostró Víctor Tevah su admirable espíritu de empresa, al hacernos escuchar tres obras en primera audición. Comenzó con el espléndido Concerto Grosso en Si menor de Haendel. El director le imprimió un sello de seriedad y de nobleza y el "concertino", inte-grado por Enrique Iniesta, Stephan Tertz y Angel Ceruti, actuó en forma inmejorable. Difícil resulta explicarse la frialdad del público ante semejante obra, ¿Será porque se toca el texto musical tal como aparece escrito, en vez de someterlo a las alteraciones de ritmo y agregarle los silencios e inflexiones, que eran corrientes alrededor del 1740? No hay duda que con ello se aminoran la tiesura, la pesantez que ocasionalmente parecen inherentes al estilo haendeliano, pues lo cuadrado y denso de la música se desvanece como por encanto cuando se la interpreta a la manera antigua.

En todas las obras orquestales de aquella época es indispensable el clavecin, cuya función principal consiste en acompañar los solos. Al conjunto le sirve de mero aglutinante del sonido, y es tal su facultad de amalgamarse con las cuerdas, que su ausencia produce un vacío notorio en los "tutti"; en cambio, por paradojal que parezca, su presencia apenas se percibe. O mejor dicho, así debería ser, y así fué mientras en nuestra orquesta había un instrumento cuya sonoridad delicada al-canzaba perfectamente para los fines que se le asignan en el Concerto Grosso. Ahora, sin embargo, se le ha substituído por un artefacto que







es apenas una burda imitación del clavecín. Su sonido se destaca de un modo agresivo y es incapaz de subordinarse al "concertino", llegando a ser casi soportable, aunque demasiado fuerte, cuando es templado por el conjunto. Tiene un timbre desagradable, de la calidad del banjo, instrumento muy apropiado para obras de Stephen Foster, pero anacrónico en las de Haendel.

La Rapsodia op. 53 de Brahms, que no contamos entre las obras más importantes del gran maestro alemán, nos fué ofrecida en una versión bastante cuidada y poética. Actuó en ella el Coro Universitario masculino, que había sido preparado con esmero por su director Mario Baeza. El solo de contralto estuvo a cargo de Marta Rose, cuya voz potente y cálida tendrá que superar aún algunas pequeñas imper-fecciones en las notas agudas. Solista y coro tuvieron cierto éxito en

su lucha con la pronunciación del alemán.

Ha sido un acierto presentar la obra en su idioma original, ya que los versos arcanos de Goethe son poco menos que intraducibles. Nos lo vió a captar nuestra atención por algunas inexactitudes. Este volel tema del Larghetto en el Concerto Grosso es seguido de una sola
variación, no de cuatro. Y a más de un lector le debe haber parecido
de un pesimismo improbable la idea que la Rapsodía de Brahms, cuyas
últimas palabras dicen "iluminen su corazón", termine en la tonalidad
sombria de Do Menor.

Magnifico es el Largo de casi 20 minutos de duración que da comienzo a la Sinfonía No 6 de Shostakovich, Inspiración e infalible sentido de sonoridad se reúnen en una estructura inmensa, llena de un hondo dramatismo. A este movimiento formidable le siguen dos más, ambos jocosos, de un humor casi grotesco que evoca escenas de ballet. ambos jocosos, de un humor casi grotesco que evoca escenas de ballet. Hay algo incongruente, poco equilibrado, en la construcción total de esta sinfonía; sin embargo, a nuestro modo de ver, el Largo inicial vale por toda la obra. En él tuvieron oportunidad de lucir sus méritos los solistas de flautín y flauta, corno inglés y clarón, fagot y trompa. La orquesta respondió en forma brillante a las indicaciones del director, quien estudió la compleja partitura con un empeño y una minuciosidad que lo honran. Si algo echamos de menos fué la intensidad, la enorme tensión interior que debe hacer elevarse a una especie de estratósfera espiritual aquel primer movimiento cuyo vuelo emotivo aqui sólo alcanzó una altura mediana. En cambio, la ejecución del segundo movimiento fué perfecta, y el tercero arrancó a la numerosa concumovimiento fué perfecta, y el tercero arrancó a la numerosa concu-rrencia una salva de aplausos que Víctor Tevah mereció ampliamente por la dedicación y el entusiasmo que en todo momento caracterizaron su actuación

EL TERCER CONCIERTO SINFONICO

Ofrecemos una recompensa a la persona que en la 'Entrada de los Maestros Cantores' de Wagner, haya encontrado el tema de la "Canción del Premio", que nos fué prometido por las notas al programa

Este se inició con un fragmento de la última escéna de la ópera susodicha, en una versión algo incolora. Echamos de menos una buena dosis de alegría, y habríamos deseado escuchar un "Glockenspie." sin teclado, tocado con martillitos, cuyo timbre luminoso y diáfano es

el que corresponde a ese trozo.

La orquesta tuvo una actuación no siempre feliz en la Cuarta Sinfonía de Beethoven, que fué dirigida por Víctor Tevah en la forma honrada y sincera que le es propia.

En la segunda parte del programa se nos offreció la primera audi-En la segunda parte del programa se nos offreció la primera audición del Opus 38 para piano y orquesta, de Ermesto Toch. Constituyó el acontecimiento máximo de todo el concierto,, el desempeño que le cupo a la joven pianista chilena Edith Fischer, (en su difícil y a veces ingrata parte de solista. Con su modo soberanco de artista fogueada, cautivó a los oyentes ante quienes exhibió el brillo técnico de un virtuosismo deslumbrante que no acusaba fallas. Las severas limitaciones expresivas de la obra ejecutada, no le permitieron exhibir de igual manera las demás qualidades interpretativas que posee. Admiramos a manera las demás cualidades interpretativas que posee. Admiramos a ella, a Victor Tevah y a la orquesta en su improba tarea de infundir hálito a esta composición que en su tiempo tendría un indudable mérito de experimento de vanguardia, pero cuyo lenguaje y estilo, muy en boga, hace aproximadamente 25 años en Europa Central, hoy ya

pertenecen a un pasado caduco, El Concierto de Toch no está exento de originalidad y revela, además, una gran maestría en el manejo de los instrumentos. Tales valores, empero, son poco menos que anulados por la pobreza de inspiración y, más que nada, por la ausencia casi absoluta de sensibilidad que convierten esta música en un verdadero páramo. Música de una singular falta de atractivo; música que, cuando

no es mecánica, cae en lo teatral y grandilocuente; música que demuestra una poderosa estructura mental, pero poca humanidad, poca vida auténtica; música que a ratos logra crear un clima de pesadilla, mas sin la genialidad ni el misterio que surgen de las profundidades oníricas; música huera y fría, totalmente cerebral, demasiado organizada para ser selva, demasiado lucubrada para ser ensueño; mu en una palabra, que "no tiene ángel"; música pretérita, fenecida.

Que en paz descanse.

Federico HEINLEIN



"PETRUSCHKA", ballet en un acto y 4 cuadros, coreografía y dirección de Uthoff, música de Stravinsky, libreto de A. Benois y Stravinsky, escenagrafía de Hedi Krasa, estrenado el 2 de mayo en el Teatro Municipal, por el Ballet del Instituto. Interpretes principales: Virginia Roncal, Willi Maurer, Oc-tavio Cintalesi, Jean Cebron.

El retraso con que aparece esta edición, a casi un mes del estreno de este ballet, no nos permitirá extendernos, como era nuestra intención, acerca de los detalles de la obra y sus intérpretes. Por otra parte, nuestros lectores de Chile están ya provistos de una abundantísima literatura alrededor de "Petruschka", proporcionada por todos los diarios y revistas de Santiago, que esta vez, como en ningún otro ballet realizado hasta ahora en el país, advirtieron.... que en Chile hay un Ballet, un gran Ballet. En estos veinte y tantos días, desde el estreno de "Petruschka", se ha escrito más sobre esta obra que acerca de todos los ballets anteriores. No es cosa de quejarse de ello. Los criticos de danza aparecieron en la prensa como hongos después de una Iluvia. Ningún diario ni revista, ni aun los más remisos, dejaron de comentarla. Con algunas excepciones, los flamantes críticos reprodujeron — aparte de algunas opiniones personales — la historia parcial o completa de los antecedentes del ballet de Stravinsky, consultaron

DIA DEL ESTRENO DE "PETRUSCHKA".— El Instituto de Extensión Musical inauguró su temporada de conciertos y ballets del año, con la presentación de "Petruschka". Estas escenas corresponden al pre estreno, ofrecido a la prensa santiaguina, seguido de un cock tall en el foyer del Teatro Municipal. En la primera foto, Octavio Cintolesi, Blanchette Hermansen y Virginia Roncal; 2.a, Uthoff, Mme. Poliákova, Cintolesi y Willi Maurer (Petruschka); en la 3.a, Bélgica Castro y Domingo Tessier, del Teatro Experimental; Víctor Tevah, Blanchette Hermansen, César Bunster, Eva Pizarro y el pintor Sergio Montecino.

Pizarro expone sus experiencias Ines

Estuvo a visitarnos Inés Pizarro, la distinguida bailarina chilena que abandonó Chile hace doce años en busca de unos horizontes que, por lo menos en danza, no existían en 1940. Una visita por dos años o Chile y de nuevo - en 1944 - se fué del país, esta vez en la Compañía del Coronel De Basil, con quien sólo alcanzó hasta Perú y Ecuador. Inés, inquieta, disconforme por naturaleza, buscaba el progreso de su arte al márgen del clasicismo del que fuera gran conjunto de De Basil. Estuvo luego un año junto a los Zakharoff en Buenos Aires, con quienes actuó en la Asociación Wagneriana de la capital argentina. Después, se presentó en numerosos conciertos de danza — como ella llama sus presentaciones sola o con partenaire — en diversos países. La crítica fué justa con ella; es decir, exaltó sus excep-

Inés Pizarro empezó a estudiar danza desde muy niña. Después de trabajar con Andrée Haas y Elsa

Mary Wigman y después estudié el clásico con Dokoudodsky y Román Jasinsky, del Grupo de De Basil. Esa base me sirvió mucho para perfeccionar lo que por mi parte había logrado experimentar. usted se haya separado sistemáticamente de los conjuntos de ballet? me accmodo a las diversas exigencias de un conjunto. Sin embargo, yo no excluyo esa posibilidad totalmente. cionales dotes. toy dando clases en Santrago y haré también algunas presentaciones con Elbio Cosentino.

Martin, se incorporó al grupo que, como Escuela ¿A cuáles bailarines admira usted especialmente: -A los Zakharoff, Tienen verdadero genio; nadie



INES PIZARRO.CERNHOFF

podrá nunca igualarlos en lo que ellos hacen. Pero si hablamos de genio, tenemos que citar también a Harald Kreutzberg, ese solitario que realiza la magia en la danza, y a quien vi en 1947. Kreutzberg se interesó por lo que yo hacía y me dió unas clases.
—¿Ha elegido usted, definitivamente, una moda-

de Danza del Instituto, organizaba Uthoff. No al-

canzó a actuar en la primera presentación, pues pre-

-Cultivé — nos dice — las formas modernas de

-¿Cuál es la causa — preguntamos — de que

-Mantengo mi independencia. Generalmente, no

Es probable, aunque parcialmente. Ahora es-

¿Es que piensa trabajar con Uthoff?

firió experimentar por su cuenta en otros países.

-En danza nada es absoluto. Crear e improvisar, perfeccionarse técnicamente, he ahí lo importante. sin embargo, sostengo el principio de la danza moderna. Mi práctica del clásico me ha desorientado. El bailarín pierde la flexibilidad, aunque el clásico le ayude para la línea. Es necesario combinar el clásico con el moderno, de modo de no perder la técnica y la expresividad del moderno. De otra manera se abandona el espíritu creativo y aún esa técnica particular que da el moderno. En este sentido, es un ejemplo el viejo Aléjandro Zakharoff. Ojalá que todos los bailarines comprendan que la barra termina por endurecerlos, si la exageran. Una no debe dejar se llevar por el virtuosismo, que tanto mal hace a algunos artistas. Esto no quiere decir que no haya bailarinas hechas para esa escuela. Sin duda que las hay; pero yo hablo de la gente joven y con condi-ciones como para producir la renovación, que ya empieza a advertirse en la danza.

—¿Que le parece nuestro Ballet?

-El progreso es enorme. Cuando recién regrese lo vi, casi no creía en lo que estaba viendo. Uthoff

es un extraordinario maestro.

Inés Pizarro mira su reloj, y recuerda que dentro de cinco minutos debe estar haciendo clases. Nos habla del programa que presentará en el Teatro Municipal, de las coreografías que tiene pensadas para más adelante.

Pequeña, nerviosa, su estilizada silueta desapare ce detrás de nuestra puerta como por arte de magia.

Unanue triunfa

Los Ballets de Jooss se cuentran actualmente

jira de marcado éxito

jira de marcado éxito por Europa. Del conocido periódico de danza de Nueva York "Dance News", copiamos el siguiente telegrama en el que, junto a los más famosos artistas de ese Ballet aparece el nombre de nuestro compatriota Alfonso Unanue, ANTWERP, 7 de Marzo.—Los Ballets Jooss, ya reorganizados, comenzaron una breve jira por Bélgica el 8 de Febrero, visita n do Bruselas, Amberes y Ghent. El repertorio incluía dos

tando Bruselas, Amberes y Ghent. El repertorio incluía dos ballets nuevos: "Fantasía" de Hans Züllig y "Colombinade", de Kurt Jooss. Además esta Compañía representó "La Mesa Verde", "La Gran Ciudad" y "Baile en la Antigua Viena". "Fantasía", al igual que "Le Bosquet" por el mismo coreógrafo, tiene una tendencia hacia la técnica clásica, mientras que "Colombinade" está en la tradición de Laban.

Ballet Joos

apresuradamente diccionarios musicales e hicieron caudal de sus conocimientos acerca de la obra, coincidiendo particularmente en el texto Fuera de toda broma, la performance de la prensa santiaguina en jira europea

también que, sin ninguna excepción, los comentarios han sido pródi-gamente entusiastas, de lo cual podría inferirse que "Petruschka" es un mal ballet; pero tal regla, que en general tiene bastante aplicación. falla esta vez: "Petruschka" es, de entre los numerosos ballets creados en Chile por el maestro Uthoff, para el entrenado conjunto del Instituto, el mejor logrado, aquél que exhibe una mayor unidad y madurez coreográfica y una superación más visible en actuación de sa-

El director y coreógrafo del Ballet del Instituto, por primera vez incorpora — en forma por demás medida — elementos de la danza clásica en sus coreografías. Hasta ahora Uthoff, como su maestro Jooss, habíase mantenido purista en línea y expresión. El rechazo del baile en punta de pies obedece a razones muy poderosas, para la escuela que ellos representan desde hace veinte años, con base anterior en los principios de Rudolf von Labon, a su vez maestro de Kurt Jooss. Las razones de ese rechazo están en la identificación de la "punta" con el resto de los elementos del clásico que desechan sistemáticamente la expresión dramática natural, para reemplazarla por lo vir-

La libertad de movimiento y la creación por el bailarín de su propio espacio (virtual supresión del decorado y reemplazo por fondos negros), defendida y practicada por Jooss en toda su obra de anteguerra, era más que un reto a las filigranas virtuosísticas de los ballets tradicionales. ¿A qué se debe, entonces, este viraje de Uthoff, y anteriormente

de Jooss, cuya compañía reorganizada gira ahora por Europa con el antiguo repertorio, y con una o dos obras en las que ya se incorpora, como en esta "Petruschko", la vieja danza en punta de pies?

Pediremos, en otra oportunidad, una respuesta concreta a Uthoff,

T. MUNICIPAL

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

MAÑANA: 7P. M.

4.º CONCIERTO DE LA TEMPORADA DE ABONO

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE - DIRECTOR: TEVAH

- Estreno de "EL RETRATO DE LINCOLN" de AARON COPLAND (Recitador: Roberto Parada, del Teatro Experimental)
- SINFONIA N.O 1 DE JUAN ORREGO SALAS
- CONCIERTO N.º 2 PARA PIANO Y ORQUESTA DE BRAHMS

Solista: MARIO MIRANDA

Entre los bailarines se desta-caron Ulla Soderbaum, Hans Züllig, Rolf Alexander, Alfonso Unanue, Kurt Paudler, Michelle Nadal y Lydia Daniel. Debido a una repentina enfermedad, Noe-(Pasa a la pág. 6) lle de Mosa no pudo acompañar



DESVESTIR AL DESNUDO

L caer la tarde, el traje de mi casa me abrigaba entre los firmes paños de sus murallas y el tirante género de su techo, que miraba al suelo como a un hermano gemelo. Corría a guarecerme tras la prudente y cerrada boca de su puerta, semejante a cualquier animal o a los medrosos primeros padres, inseguros siempre de volver a ver el espanto de la alborada fuera de su caverna.

de su caverna.

Perdí el traje de mi casa y las nocturnas conversaciones de los amigos que iban filtrándome un velo clemente, para cubrir la acusadora desnudez de mis sueños.

Me privaron también de su lecho, en el que mi cuerpo hallaba un blando manto de lienzo y lanas, liviano como una capa de viaje, justo como la mortaja. Por la mañana, en medio de la calle, los brazos extendidos de sus almohadas reclamaban al amor de mi capaza desvasus almohadas, reclamaban el amor de mi cabeza desva-

Igual que en los funerales de un fantasma, bajaron por la escalera el sarcófago de porcelana de mi baño, donde el agua, me calzaba íntegro, como un delicioso guante.

En un trabajo de vestir y desvestir sin cesar — al más desnudo de toda ciencia!— los libros ya lo envolvían en la noble corteza de la tierra o en una gasa parecida al respirar. Me arrebataron la fragante madera con mis libros, en la que el puro hilo de sus hojas se apretaba como la fronda de los pinos.

Una a una, han ido desapareciendo aquellas sonrisas que me refrescaban como la camisa limpia; una 2 una, las manos que salían de la noche, ciñéndome con su caliente vestidura; una a una, las tres verdes monedas de cobre que escondía en un vaso de arcilla, para llevármelas a la tumba y dar fe de mi paso por este planeta. Igual que en los funerales de un fantasma, bajaron

Los deformados zapatos que me retrataban; ese traje con sus arrugas que copiaban hasta mis deseos; mi única corbata, que me ahorcaba como el dogal mejor elegido; todas las prendas menores, la ropa blanca, pasada a mi como la pluma de la tórtola al sabroso hálito de sus entrañas, no sé si son ya harapos, ganancia de los dados o guelgan como láboros.

trañas, no se si son ya harapos, ganancia de los dados o cuelgan como lábaros.

Sobre el rumor de una pena desconocida, me impuse la obsesión de la alegría, como la luminosa alba del oficiante. Hasta el pié del ara vino el ladrón a despojarme. Lo mismo que cuanta palabra me encantaba, arrancáronme las mangas de las alas.

¿Dije acaso que era libre por encontrarme tan desposeíd?

Debieron desnudarme también de las roídas galas de mis costumbres; del empedernido y ágil repertorio de mis pensamientos; de mi modo de andar, de los rictus de mis abuelos, de mis confortables actitudes, y hasta de esa voz

abuelos, de mis confortables actitudes, y hasta de esa voz que intentaba todavía repetir a mi madre. Así creyó toda la indumentaria de mis ademanes.

Unos vellos más dóciles que los del caballo nuevo, me visten aún por entero. Tras ellos, sólo la piel que tiembla con su eterno miedo.

Descubierto y blanco me he quedado; descubierto delante del más poderoso, para que busque la costura en esta lisa urdimbre de mi piel, la desate y me desnude al fin

Quiero desvestirme más allá de la sangre, para saber

Cuatro poemas inéditos de Carlos Vattier

Carlos Vattier nació en Santiago el 10 de Junio de 1910. Publicó: "Barula" (novela corta, 1931), "Propio del Hombre" (B. Aires, 1935), "Cuentos para gente simpática" (Nascimento, 1938), "Noche de los judios" (Cuentos, Ercilla, 1941). En preparación: "El patio de los callados" y "Despierta y soñarás", libro al cual pertenecen estos poemas, Teatro: Libreto de "Erase un Rey", ópera estrenada en el Colón de Buenos Aires; música, Juan Casanova; montaje, Basaldúa; coreografía, Margaret Walmann; "prima donna", Clara Oyuela. Comedias: "Al cielo se va de guantes"; la estrenará, en julio, Eduardo Naveda; "Los preciosos monstruos", "Los animales del alma y "El cadáver exquisito", por estrenarse. 20 años de labor crítica, radial y periodística. Films: "El hombre que se llevaron" y "Romance de medio siglo". Documentales cinematográficos: "Hormigas y gigantes", "Hombres y metales", "Ayúdenos", "Cobre; vida y milagros de un metal", "Salitre", con Pablo Petrowitsch, premiado en el Festival Cinematográfico de Cannes, Francia. Han opinado sobre este scritor nuestro: "Sus libros: victorias del estilo. Pero un estilo que es un hombre, todo un hombre, diverso, ilbre, deslumbrador y a veces tan extraño como el hombre mismo".—Domingo McIfl, "Mi amigo Vattier igaora hasta qué punto es poeta. Que no lo sepa, por su propia pureza. Su gracilidad humana —cosa rara— es la Beatriz que lo lleva de la mano al cielo y al inferno".—Vicente Hufdobro, "Carlos Vattier me cuenta cosas prodigiosas, muchas cosas de los mortales y las cosas. Cuando escribe, podrían leerlo un hombre, un animal doméstico y hasta un narciso distraído".—Pablo Neruda. "Carlos Vattier posee una imaginación extraordinaria".—Alone. "Casi contraviniendo a la naturaleza, a la psicología y a la Historia, el pasmante "esprit" y el vital "sens of humour" de Vattier, en perpetua lucha con su personal sinceridad y locura poética, dramática y también regocijadamente, le conducen a desentrañar el fuego central de la existencia humana y la eternidad polar de la muerte. Sus frases aérea

Después de haber sufrido ocho intervenciones quirúrgicas, durante ocho años consecutivos, Vattier dijo de sí mismo: "Hipócrates aseguraba que los dioses juegan con los dados cargados. Los dioses han jugado así conmigo, pero yo les he hecho trampa sobre trampa... Y Mallarmé escribía, con razón: "Un tiro de dados no abolirá jamás el azar...".

ron, y donde me pesa tanto ese rostro ya olvidado. Como el viento, condenado estoy a ir desnudo hasta lo invisible, mendigando un cuerpo en la forma de cada cosa: ¡mi cuerpo

TESTAMENTO ABIERTO

V ENZO ya el orgulloso hábito de la invención y sobre-paso a cualquiera cosa creada. Tal como llega la verdadera palabra, después de la circunstancia, han venido a rodearme las mesetas, los ríos, los simples oficios, el material repentino de la flor, en una angélica vi-

Sólo al final de mi dormir, en el filo de la mañana está la rápida eternidad de mis sueños. Yo los cazo, abriéndoles la trampa. Y ellos vuelan a ocultarse tras el brillo

doles la trampa. Y enos vuelan a octivarse tras el sino de mis ojos recién abiertos.

La memoria y la esperanza me pônen toda la vida entre los dedos. La palpo como a una sustancia y su cantidad. No miro hacia atrás, Ella es integra de súbito, formada por dentro, hacia adelante, como la voz.

Me afeito y pierdo los remordimientos con este rostro fresco. Miro girar los ojos dorados de los pájaros y busco imaginarios alimentos en su cuerpo.

imaginarios alimentos en su cuerpo.

Hay un olor a cielo.

Por eso, lleven a mi tumba palomas mensajeras, monedas, panales cristalinos, equipajes, frisos vivos, trigo egipcio, todo el verde mar edificado en un pino.

Y agua para mi último marfil y esta continua sed, ¡Ah! no nací con el rostro mío. La muerte trabaja mi perfil. El que me levante la cara, sólo conocerá mi máscara. Cuando muera, daré cuatro pasos con mi cabeza en la mano.

REGRESO DE LOS TOXICOS

A que habías asolado las llanuras de mis ojos y yo no despertaba para soñar, como en otras épocas, fui con las abejas al prado de las adormideras. Y por más que me clavaban mil lancetas, destilando en mi cansada sangre sus jugos amarillos y ligeros, tú no aparecías en aquellos sueños.

Aún traspuesto, no viéndote más, todo era un cielo abandonado por Dios mismo, un infierno de llamas sin mo-

¡Ay! qué vigilia tan dulce y nauseabunda, hecha de un quimérico dormitar, que no tenía nunca más hondura que la palidez de mis mejillas.

Por eso, he preferido este día punzante y lúcido como una aguja de platino; estos fríos días, sin hebra ni trama, tejidos de un solo haz, como la túnica del Profundo; el día cosido a su noche, con una sola puntada, a través de la dolorosa tela de mi alma.

OPERA PRIVADA

UE digan: He reunido diferentes astros, la boca de mi amado, lo malo. No dicen: Me robé un rebaño, es normal dormir en un pabellón de caza o llamo al lobo que me devo-

Diría: Fuedo odiar a mi hermano, soy feliz en la heredad de mi padre y tengo buenos modales.

Digo: ¡Vamos al granero y desnudémonos luego! Nos calentaremos las manos en los ojos de ese gato. Mi juventud tiene la forma de muchos pecados, ¿cómo poder recordarlos? De todos modos, te leeré la suerte en las líneas de los guartes. neas de los guantes.

¡Ah! Yo tuve un cofre de alcanfor, un hermoso abuelo y las llaves calientes de su ropero. Iré a las felices islas y aquella casa será mía.

Ahora te haré otras confidencias: En las alfombras persas viaja la lepra; ví un maniquí rojo a la luz del gas; una novia en el espejo del ascensor; aquel marino ebrio de agua dulce; un náufrago con los bolsillos llenos de peces; la paloma de la almohada, el faisán encantador, los pederastas de voz ronca y cabellera eléctrica.

Arroz del granizo, las uñas y su risa de leche.

Tú no lo sabes: Ese niño martirizaba a los pájaros y tiraba del pelo a su hermana, cuando sentía venir el verano.

Y siguen las ciruelas regadas con kerosene; el ham-briento quemado en el trigo; los sentimientos ilustrados; una perra célebre; el árbol de coral; la infamia coronada. Créemelo, por piedad: La muerte de tu madre te vol-verá todo un hombre.

Más adelante, su pantalón corporal, la buena vida, las pasiones especiales, un verso olor a éter, el asesino de bonitos dientes.

bonitos dientes.

Una noche, vendrá un arcángel y me llevará de la mano, como quien toma una ola y la conduce a su casa.

Y hay el crimen que descarga la conciencia; los muslos del opio; el paseo campestre; los gusanos de la gloria; un celeste rezo y la mosca entre sus senos.

Muy allá, la memoria de tanto olvido, una arboleda de columnas y la urna de su piscina.

Te lo repito: Tengo el alma pasada a tabaco.

Te confieso: Yo huyo de la huída.

Viña del Mar, 1952.

CARLOS VATTIER

ateratura



Teitelboim. — Editorial Austral. — 1952. Singular ha sido el conocimiento que tengo de este autor. Le vi primero firmar, en compañía de otro poeta, las páginas de una antología inolvidable. En ella se intentaba, con pasión y vehe-mencia juveniles, la exhaustiva revisión de los bienes poéticos del país. Estuviéramos o no de acuerdo con las abstrusas declaraciones

alli estampadas a manera de prólogo, el libro asumía una vital impor-taneta dentre de la anónima plétora de impresos que por esos años circulaban. Pero, ¿cómo no estar de acuerdo con las enfáticas declaraciones de un muchacho de dieciocho años, cuando todo, la edad, el convencionalismo del medio, el pesado clima literario oficial, nos impulsaba a una entusiástica adhesión? Yo sé que ahora Volodia Teitelboim se encuentra, por muchas razones, distanciado de ese juvenil radicalismo estético de su adolescencia. La vida le ha probado, al igual que al au-tor de estas líneas, cómo era de ineficaz desde un punto de vista re-volucionario, renovador de la vida, aquel hermético discurso. Era el infierno de las ideas, establecido por el individualismo monstruoso de un Rimbaud; era el caos ideológico producido por el aterrador espectáculo de un mundo vacilante, construído sobre blanda ciénaga de injusticias y prejuicios. Tristán Tzara, por lo demás, lo ha descrito en uno de sus últimos libros.

Más tarde, Volodia Teitelboim se fué separando gradualmente de aquella actitud primeriza de su espíritu. Fué tomando cuerpo en su pensamiento el deseo de dar una configuración concreta a esa vaga veleidad revolucionaria, de carácter romántico, expresada en sus versos de los veinte años. Y entonces, asomado ya a la cruda realidad continental, escribió un libro de exégesis histórica. Son páginas acaso controvertibles, en donde más de alguna falsa apreciación se desliza; pero que agrupa, por primera vez en Chile, un macizo acopio de problemas y esenciales preocupaciones. La lucha política lo distrajo, aparentemente, de la literatura y lo sumió en relativo silencio. Y digo aparentemente, porque en realidad el escritor continuó trobajando. Su libro actual así lo demuestra. Y digo relativo silencio, porque su nombre anduvo cautivo en muchas imaginaciones durante el tiempo que no lo vimos figurar en letras impresas.

Es curioso que yo hable de Volodia Teitelboim con una familiaridad que la vida social nos ha negado. Pero es que él, a mi juicio, representa en síntesis el drama de una generación a la cual yo también pertenezco. Esa generación fué la que empezó a pensar, a vivir los problemas políticos y sociales, a la coída del régimen de fuerza que de-tentó el gobierno hasta 1931. Dicha circunstancia actuó en nuestra formación, prestándole un carácter de insatisfacción e inconformismo definitivos. La dictadura había traído consigo el descrédito de los partidos históricos y había, por otra parte, enjuiciado ferozmente a muchos de los hombres representativos de los lustros anteriores. Vientos de fronda corrían por las plazas públicas, en donde oradores extraños, hasta la vispera desconocidos para nosotros, ingenuos adolescentes, zaherían con violencia los fundamentos hasta entonces sagrados del edificio social. No tengo palabras que pudieran captar directamente, en su pristina emoción, el trastorno intimo que aquellas palabras, ora proféticas, ora simplemente reprobatorias, nos producían. Lejanos acontecimientos contribuían a jerarquizarnos, haciéndonos creer que vivíamos en forma protagónica el cambio radical del mundo. Vivícmos con la inocencia ejemplar de los dieciocho años, sin que aún el mundo se encargara de darnos a conocer su también ejemplar inercia y resistencia a todo cambio. No. No era con versos más o menos líricos, cuya intención revolucionaria, por lo demás, no podríamos poner en duda, como se podía impetrar la renovación de la vida. Hacía falta, para eso, un método. Es decir, un camino sistemático.

Volodia Teitelboim lo encontró no sólo en la dirección de su conducta política, sino en la esencia misma de su carrera literaria. Lo que en Francia constituyó para Aragón y Eluard una revalorización total, por decirlo así, una especie de nuevo acto ginecológico, para el autor "Hijo del Salitre" fué una tarea en cierto modo fácil. Como muchos escritores de su generación se hallaba intrínsecamente preparado para fusionar lo político a lo literario. Me parece que ese ha sido, a pesar de todo, nuestro distintivo generacional, aunque muchos perseveren en continuar equivocados.

¿Dónde empiezan y terminan las fronteras de una generación? Es probable que la nuestra haya empezado a tomar conciencia de los sucesos del mundo exterior en un memorable 26 de Julio. La lucha revolucionaria, gremios y sindicatos de la extrema izquierda, había permanecido en el trabajo subterráneo mientras reinaba la política del sable. De pronto, la lucha se hizo visible y corpórea. Y tombién, de pronto, habíamos dejado de ser niños.

"Hijo del Salitre" adquiere enorme importancia si se le examina a la luz del expresado testimonio. Generación inédita la nuestra, ahora revierte la dolorida piel de su silencio y descubre la trama recóndita de su epitelio espiritual. No creo que exista otro libro que mejor dé a conocer el camino que ella debe seguir si es que tratan, a pesar de todo, de salvar la frontera de sus propios ensueños individuales. Ha pasado ya, sin duda, la hora que pudo pasarse impúnemente junto a las llamas adorables y facticias del ignicente, hipertrófico yo; ha pasado también la hora de la búsqueda más o menos afortunada de la expresión feliz en el poema; tiempos han venido en que todo hombre debe intentar la captación real del mundo en que vive, sin que valga el arte considerado como astuta escaramuza para liberarlo de tan urgente obligación. "Hijo del Salitre" responde a ese imperativo, en la misma forma que "Facundo", aunque sus problemas, por supuesto, ya no sean los mis-mos que animaron a Sarmiento. Por otra parte, el juicio transcrito no involucra de ninguna manera una apreciación estética. Me limito a establecer la analogía de su sintonización histórica. Nada más.

Alguien dijo que "Hijo del Salitre" es la bografía del Chile proletario. No es extraño que esto haya sucedido justo en el tiempo en que el país comienza a desarrollar sus energías inéditas, sacudiendo su medieval ensueño agrario, y en que las fuerzas de la industria apare-cen en usinas y fábricas. Un paralelismo lógico preside la función artística y el medio económico en que ella florece. "Hijo del Salitre" no pudo ser escrito en otro tiempo que éste, del cual es un espejo limpio terso, en donde la nación puede contemplar su evidente madurez política. Más que una novela, es un documento. Desde ese punto de vista sin entrar en la consideración de su valor literario exclusivo, la novela que comentamos merece la entusiástica aprobacón de todos los hom-

Con mayor espacio disponible y cuando el tempo me permita una perspectiva adecuada, hablaré más largo de este libro lleno de incitaciones y estimulantes páginas. En literatura, me place la inactualidad. Por ahora sé que son muchas las cabezas que, inclinadas sobre la novela, siguen la ascendente aventura de Elías, el téroe del libro. Cuando alcen la vista, esta crónica tendrá su más oportuno remate.

Teófilo CID

SUSCRIBASE A PRO ARTE

DIALOGO ENTRE ... alegro de que toque Ud. ese punto. Se nos ha dicho tan a menudo que nuestro ballet está en la misma línea de sucesión que el Ballet Ruso, sin hacer ninguna distinción en cuanto a lo que se entiende por ruso; si son las tradiciones clasicas de la recuica del antiguo ra let Maryusky, que son fundamentalmente universales, o si son los nuevos puntos de vista que se sustentan sobre el ballet a partir de la era de Fokine y Diaghilef. Me parece claro que nuestro Ballet Inglés se debe casi todo a fettos ultimos como partir de la constanta de Da de Constanta de Diagnos de D éstos últimos, cose natural, puesto que el Ballet de Diaghilef y de Pay-

éstos últimos, cose natural, puesto que el Ballet de Diaghilef y de Pavlova lo fué en el único sentido que hemos entendido aquí.

Al hablar de la Pavlova debemos recordar que de los millones que iban a verla cuando fuera y por doquiera, solo una pequeña parte llegarían a ser conocidos más tarde como aficionados al ballet. Los públicos de la gran bailarina estaban compuestos principalmente por gente que nunca había oido hablar de Diaghilef y que se hubieran aburrido en una función suya. Quizás unos pocos de los que fueron a ver a la Pavlova conocieron la magia del ballet y la captaban por completo en el Ballet Ruso de Diaghilef, pero en general la bailarina tenía una gran individualidad, uno de aquellos extraños genios, dotados de una personalidad tan misteriosa, que son capaces de atraer gente desprovista en absoluto de la más mínima comprensión de lo que presencian.

que presencian.

Paderewski, Kreisler, Chaliapín, tenían esa cualidad.

Prácticamente puede decirse que todo el mundo fué a ver a la Pavlova, pero que en Inglaterra ella tuviera un público numeroso, leal y admirador (bastante carente de espíritu crítico), no significa que fuera un público de ballet esencialmente genuino. Quiénes veian a Diaghilef eran unos cuantos miles de londinenses que llenaban el teatro durante algunas semanas cada año. Era casi un público de co-nocegores, pero su experiencia, estaba reducida precesariemente al tipo nocedores, pero su experiencia estaba reducida necesariamente al tipo de ballets presentados durante aquel período de veinte años. El Ballet de Diaghilet desapareció con su muerte. Después del lapso de solo tres afios el Ballet Ruso de Europa Occidental fué resucitado por el Coronel De Basil y desde 1932 hasta 1939, gozó de una popularidad tan grande como Diaghilef no la conoció nunca en vida. Pero ninguno que hava visto el Ballet de Diaghilef pensará que el De Basil fuera de algún modo una continuación suya, si bien muchos de los artistas eran los mismos, así como buena parte del repertorio. Aunque Diaghilef nunca

volvió a Rusia, estoy segura de que siempre sintió que sus raíces estaban en tierra rusa. El Coronel De Basil era un exilado de la Revolución, lo mismo que sus muy brillantes bailarines, entrenados todos en París. Esa era la diferencia, unida al hecho de que Diaghlief tenía genio no sólo para descubrir sino para guiar el talento de un joven artistas, ya fuera músico, pintor, coreógrafo o ballarin. Al Coronel De Basil le faltaba ese don, así que su Ballet, a pesar del enorme exto que tuviera, carecía de la chispa vital propia, Aunque no inbiera intervenido la guerra, siempre se habrían producido las intrigas que intervenido la guerra, siempre se habrían producido las intrigas que condujeron a la disgregación del que pudiera llamarse Ballet Ruso fuera de Rusia. Primero René Blum y después Massine se habían retirado, varios años antes de 1939, y el propio Coronel De Basil estuvo temporalmente en la obscuridad hacia 1938.

Así es como vemos qué parodia de si mismos llegaron a ser los "Ballets Russes", cuando vinieron al Govent Garden en 1947; hasta el título le era extraño. No se parecía ni al Ballet Ruso del tiempo de

CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

Un libro de Móntenegro crea lazos

La publicación de un peque-ño tomo de ensayos críticos de Ernesto Montenegro, intitulado: "De Descubierta", en la colec-ción de la Editorial Cruz del Sur, cion de la Editorial Cruz del Sur, ha dado oportunidad para que una autoridad de reputación continental, Baldomero Sanín Cano, exprese en la forma elevada y trascendente que acostumbra, su preocupación con uno de los males que aquejan a las letras hispanamericanas: su escaso de la lispanamericanas: su escaso de la lispanamericana de la lispan hispanoamericanas: su escaso co-nocimiento recíproco entre los escritores de nuestra lengua en

En este sentido, sobre todo, el testimonio de Sanín Cano, me-rece ser conocido y meditado, y por eso creemos conveniente dar publicidad a la carta privada que lo contiene:

"Popayán, 8 de marzo de 1952.

Señor don Ernesto Montenegro. Santiago de Chile.

Mi distinguido amigo: "De Descubierta" en el apuesto ejemplar numerado que tuvo usted la gentileza de dedicarme. Me es muy placentero felicitarlo por el valor cultural, histórico y literario de los ensayos que contiene. He recorrido despacio estos trabajos, porque consultan-do el índice antes de empezar me di cuenta de mi escasa in-formación sobre la obra y la vida de casi todos los personajes y sucesos de que ahí se trata.

Estamos muy aislados los his-panoamericanos de este contipandamericanos de este conti-nente. De los escritores y poetas analizados en esta obra, debo re-conocer con dolor y no sin "self-reproach", solamente conocía el nombre y parte de la obra y la fama de Vicuña Mackenna. De Lillo conocía el nombre, de Pezoa Véliz y Pérez Rosales ni el nombre ni la obra. Por estos motivos y por las virtudes del estilo y la generosidad del pensamiento he leído la elegante "plaquette" con tanto interés como provecho, pensando a cada página cuán necesarios son libros camo este para el conocimiento. como éste para el conocimiento mutuo de quiénes hablamos (dicho sea con misericordia) espa-ñol en América.

Me ha sido especialmente pro-vechosa la lectura sobre la vida y obras de Pezoa Véliz, persona-je interesantísimo por sus nexos con las clases humildes, y por lo movida y variada de su triste movido y variado de su triste vida. Es verdaderamente raro que tengamos en América tan copiosa información acerca de autores extranjeros de cuarta y quinta categorias, y no conozcamos nada de personaje tan importante como esta victima de su origen, de sus tendencias, de su medio, en una palabra. Me ha llamado mucho la aten-

ción la diferencia de rumbos de las literaturas chilena y colom-biana en los primeros años de su lánguida existencia. Chile tusu lánguida existencia. Chile tuvo más amplitud de horizonte,
mayor movilidad en lo exterior.
Nosotros fuímos, por ambiente
y por naturaleza, introvertidos y
muy insistentemente subjetivos:
"tlerra de poetas", dicen en América. Sin duda, en ésto tuvo grande influencia el hecho de vivir
Chile a orillas del mar en contacto con el mundo, con un gran
país a la espalda, en contínua
comunicación con él desde sus
principios. Nosotros nacimos y
crecimos en el interior a la falcrecimos en el interior a la falda de montañas remotas o en el idílico calor de valles encajados entre las sierras, lejos de lo que entonces iba pasando en el mun-do. La vida a la vera del mar explica las alternativas de la existencia de Pérez Rosales y el recorrido de D'Halmar en busca de sensaciones y conocimien-tos, cambiando de constelaciones.

Me detengo. Mucho más podría decir de este libro, pero una carta no debe pasar de tres cuartillas. Reciba mis sinceras felicitaciones y la cálida expresión de mi agradecimento.

Su amigo y admirador.

B. Sanin Cano".

Se incorporani. nuevos críticos a "Pro Arte"

se incorporan hoy dos nuevos críticos a la redacción de "Pro Arte": el distinguido musicólogo Federico Hein-lein, que tendrá a su cargo la crítica de música, y el Profesor Enrique Saavedra, quien asumirá la crítica de artes plásticas.

El Dr. César Cecchi, que servia anteriormente la criti-ca musical, hubo de dejar dicha sección, debido a sus numerosas ocupaciones como médice. Nuestro semanario le expresa en estas líneas el re-conocimiento a su destacada labor y a su magnífico espíritu de cooperación.

La critica en el resto de las secciones continuará durante el presente año, como hasta ahora; es decir, crítico lite-rario, Teófilo Cid; crítico de teatro, Etienne Frois; crítico de ballet, el director del se-

CRITICA SALONES...

(De la Pág. 3) guaje lo ha hecho de colores profundos, depresivos. Para objetivar el alcance de su protesta recurre a estampas tradicionales, a imágenes de la Historia.

El dramático expresionismo de su pintura, basado en una persistente depuración del colorido. la zonificación tonal de las grandes masas, la violenta crispación del arabesco -cualidades intrínsecas que se dan todas en uno u ctro cuadro—, creemos que per-mitirán a Lucía López alcanzar un mayor grado de integración estilística y hacer más penetran-te su punzante mensaje.

Enrique SAAVEDRA

ALGUNOS NOMBRES... (De la 1.ra Pág.)

Por ahí, en algunas publicaciones, hemos visto aparecer declaraciones de personeros del gremio teatral, que pretenden, de nuevo, hacer otorgar a un actor el Premio Nacional de 1952. Nos parece que como majadería basta. La palabra intérprete no sig nifica actor. Lo anterior, con el agravante de que no ha va más actores con méritos para optar al Premio. Lu-

cho Córdoba no es chileno, y es el único actor que va quedando sin premio de los profesionales que realmente hacen teatro. Como él no puede recibirlo, ya que no es actor nacional, y por otra parte los actor res del Teatro Experimental poseen una juventud que pueden esperar aún —Pedro de la Barra el primero no quedan, a juicio nuestro, intérpretes teatrales que se encuentren a la altura del Premio Nacional de

Pero quedan intérpretes: Armando Carvajal y Claudio Arrau. Armando Carvajal es, respecto del Premio de Arte, un caso parecido al que personificó Gabriela Mistrai en el de Literatura. Se le viene aplazando desde que existe la ley de Premios Nacionales. La única "razón" que se ha dado hasta ahora es la que torcidamente quiere imponer un grupo de actores sin compañía, en el sentido que decíamos: que no hay un premio para intérpretes sino que para gente de

Este escamoteo no debe continuar. Armando Carvajal, director, fundador y organizador de la Orquesta Sinfónica de Chile; renovador incansable de la música en nuestro país, cuyo nombre está unido al más sorprendente desarrollo del arte musical en Chile, es el único nombre en primera fila para el Premio

¿Seremos otra vez, como hace dos años, una voz en el desierto?



Huaquén es un punto gris perdido en el tremendo itinerario del Longitudinal. El viento reina en él de día; y
se diría que, al amparo de la soledad, se puebla de fantasmas por la noche. La única casa es la Estación del Ferrocarril y los únicos pobladores el Jefe dé la misma, su
familía y un ayudante. Su misión consiste de servir como
paradero a los viajantes de los pueblos interiores, mitad
priparse mitad compessions quienes dado el caso de tener

paradero a los viajantes de los pueblos interiores, mitad mineros, mitad campesinos, quienes, dado el caso de tener que ausentarse de sus lugares, se allegan a la vía férrea, a veces hasta con un día de anticipación.

Roberto Cerda, vendedor, gordo y optimista, consultó su reloj. Eran ya las dos y media de la tarde. Según la información dada por el funcionario, el tren debería pasar por ahí a las tres. Con una sonrisa mitad irónica, mitad complaciente, agarró su maleta y recorrió el andén, animado por un puñado de gentes abigarrado. Había ahí gafianes, mineros, comerciantes, rodeados de canastos y bultos, conteniendo aves, quesos, verduras, herramientas y camas. Observaba el espectáculo con sano aire festivo, aún después que hubo depositado en el suelo a su compañera

tos, conteniendo aves, quesos, verduras, herramientas y camas. Observaba el espectáculo con sano aire festivo, aún después que hubo depositado en el suelo a su compañera de ventas, dispuesto a dormir una siesta sobre ella.

Olinfo, gañán, había seguido sus trajines, sin despegarle la vista de encima. Este hombrecito magro, formido y humilde, viaja por primera vez, puesto que el servicio militar se le pasó de largo. Entre tantas cosas extrañas a las que, hasta ayer, componían su pequeño mundo de gañán, se siente como pez fuera del agua. No atina a hacer nada. Teme cometer un error. Así, de buena gana él hubiera ido a sonsacarle algo al Jefe de la Estación. Pero este hombre parece mirar con malos ojos la curiosidad de los pasajeros. En realidad, admira a ese vendedor bajo y gordito que encaró al funcionario y luego se fué al otro extremo del andén con el mejor de los espíritus.

Cuando desvió la vista, encontró fijos en los de él, los ojos de su mujer, quien yacía sentada sobre el bulto de un colchón apretado a rabiar. Era su manera de entenderse y concertar las cosas. Ahora le decían las miradas de esta mujercita, rosada como las manzanas de La Ligua que se armara de valor y fuera a preguntarle al gordito lo que le había dicho el Jefe de Estación. Vaciló un instante. Finalmente, sin hablar una palabra, empezó a moverse hacía el punto donde el vendedor de vinos parece ya dormitar.

Una anciana vestida del Carmen se le atravesó en el

Una anciana vestida del Carmen se le atravesó en el

Una anciana vestida del Carmen se le atraveso en el camino:

—¿Sábe Ud. a qué hora pasará el tren? Yo...

Encogiéndose de hombros, sin extraer las manos de los bolsillos del pantalón, interumpió la inquisición. La anciana se tomó las manos con algún nerviosismo. Siempre están haciendo lo mismo: nadie sabe nada. ¿Por qué no contestan en serio? Insistió en querer sonsacarle algo que el temproco sabe:

Debía pasar a las tres. Y ya deben ser más de las tres. ¿No es cierto?

No se le ocurrió otra cosa que volver a encogerse de hombros y decirle al modo de su pueblito cuando se les pregunta algo, usando las mismas palabras, en el mismo orden, sólo con otra entonación de voz:

Deben ser ya más de las tres.

orden, sólo con otra entonación de voz:

—Deben ser ya más de las tres.
—Mi hijo... ¿Sabe?... Yo tengo un hijo grande como Ud. Es cabo de un regimiento... Se fué a hacer el servicio militar y se quedó por allá. Voy a hacerle una visita... una visita. ¿Pero Ud. no sabe a que hora pasará el tren? No, claro... No sabe.

Olinfo se despegó de la mujer y se aproximó al vendedor gordito. Está durmiendo. Por ahora no se le podrá molestar. Haciendo como que mira la tierra, una tierra áspera y reseca, de color rojizo, tierra enferma de agua, como casi toda-la del norte, se dispone a esperar que saque el sueño, ignorando si esto viene a ser lo mejor. Cerda, en realidad, no duerme. O, como los canes, lo hace con un solo ojo. De modo que al sorprender al gañán observarlo de reojo, le entra de un golpe la desconfianza:
—¿Se le ofrece algo al amigo? — le preguntó sorpresivamente con aire ladino.
—Este... sí.

PRO ARTE

SAN ANTONIO N.o 15

Teléfono 88118

Dirección Postal: Casilla 1012.

Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en Papel fino, \$ 500

Suscripción anual para Europa y los EE. UU.: US\$ 5.50

Dirección Telegráfic "PROARTE"

—Este... si. —Dígalo no más, pues. —El tren... El jefe... ¿Sabe a qué hora pasará el

El vendedor dejó pasar unos diez segundos, durante los cuales midió al gañán de pies a cabeza.

—¿De dónde es Ud.?

De Corralillos Entonces debe conocer al dueño de la pensión...

Entonces debe conocer al dueño de la pensión...

—Claro, pues; don Pampa.

—Así es... Bueno, el Jefe dice que el condenado de tren pasará a las tres de la tarde. Pero si quiere un buen consejo, acomódese por ahí dispuesto a esperar hasta las tres de la mañana.

Se retiró como había venido, a pasos cortos, lívianos, silenciosos. A lo mejor el gordito bromeaba; no era para tanto. O bien podía ser cierto. ¿Quién podría saberlo? Pensó alcanzar donde el Jefe; pero lo disuadió su temor de que el funcionario se burlara de él. Con el pensamiento volvió atrás y se encontró en medio de un potrero interrovolvió atrás y se encontró en medio de un potrero interro-gando a las inmensidades sobre sus tristezas, sus soleda-des, y alegrías. Como entonces dirigió la vista al mar so-bre el cual se volcaba toda la gloria del sol; sobre la re-signada pobreza del paisaje; aún sobre la limpidez del

El Jurado del Concurso Nacional de Cuento, organizado por la Sociedad de Arte de Concepción, y constituido por René Louvel, Romano Vallebuona, y Daniel Belmar, acordó, en sesión del 30 de abril recién pasado, otorgar los siguientes premios, desdes de detenida selección entre los 168 traba-

PRIMER PREMIO: Cuento "El tren pasó a las dos de la mañana", firmado por Nortino, pseudónimo correspondiente a Humberto Escobar Z., de Valparaíso.

SEGUNDO PREMIO: Cuento "Venganza", firmado por Drácula, pseudónimo correspondiente a Altenor Guerrero, de Pitrufquén.

TERCER PREMIO: Cuento "Barrio", firmado por Ni colás, pseudónimo correspondiente a José Miguel Varas, de

Dada, también, la calidad de numerosas composiciones enviadas, el Jurado acordó recomendar menciones hon-rosas para los siguientes concursantes: Mahfúd Massis, por su cuento "La Angustia".

El concurso nacional de cuento de la Soc. de Arte de Concepción

Gonzalo Drago, por su cuento "El Pollo". Luis Soto Ramos, por su cuento "El Desquite". Ernesto Barrera Zamora, por su cuento "Elena".

Se estableció en dicho Concurso que los cuentos que obtuvieran los tres premios serían publicados en el semanario "Pro Arte".

Cumplimos hoy con satisfacción el honroso encargo que nos encomienda la Sociedad de Arte de Concepción, publicando aquí el cuento que se hizo acreedor al 1.er

En nuestra próxima edición incluiremos el cuento "Venganza", de Alternor Guerrero (2.º Premio). En cuanto al cuento "Barrio", de José Miguel Varas (3.er Premio), fué ya publicado por "Pro Arte" en edición anterior.

El tren pasó a las dos de la mañana **HUMBERTO ESCOBAR**

le eran extraños desde que los abandonaba por rebuscar una suerte mejor. Llegó al lado de su mujer y notó que sin él darse cuenta había venido recogiendo trocitos de

madera y papeles, sin duda pensando encender una fogata. Palpó los fósforos en el bolsillo. Y sonrió satisfecho. La
mujer, sin preguntar nada, suspiró resignada.

Debían ser ya las cinco de la tarde. Un grupo de pasajeros, entre los cuales se contaba un corpulento varón
de más o menos cuarenta años, comerciante, liberal y descentente elegaban con el lefe de la Estación contento, alegaban con el Jefe de la Estación. Decía el comerciante:

Decía el comerciante:

—Pero es posible que demore tanto. Dos horas de atraso. Luego otras dos. Y no hay dónde refugiarse. Podían tener siquiera una sala de espera. ¡Qué brutalidad!

El funcionario acogía todo sonriendo con una sonrisa sosa, la sonrisa de un funcionario que ha dispuesto no complicarse la vida, seguro de poder llegar a los sesenta años y jubilar. Y era, por lo demás, sensato. ¿Qué podía hacer él? ¿Traer al tren de las orejas? ¡Bah! El tren llega y se va. Todo lo demás está de más!

—Mi hijo me espera en Calera —insistía la anciana—, ¡Fobre hijo mio! A lo mejor cree que me ha pasado algo. ¿Llegará el tren luego? No, claro. No va a llegar luego...

El hombretón, pese a su corpulencia, se quejó del frio. Ahora soplaba un viento norte arrastrado, trayéndoles el hielo del mar. Arriba se amontonaban las nubes, bosquejando una amenaza que no commovía a nadie. Una amenaza falsa, como los informes, como el tren mismo. Se quejó de nuevo:

—¡Han visto porquería de servicio...! Trata a los pasaje.

quejó de nuevo:

—¡Han visto porquería de servicio...! Trata a los pasajejeros como a perros... Hace falta un cambio de régimen.

—Yo estoy aquí desde las ocho de la mañana. Vengo
del interior, de Robledales.

El hombretón se volvió a él cambiado.

—¡Ah! Entonces Ud. debe conocer a Jesús Artaza...

—¿El del lado del bajo?

El mismo...

—¡Vaya, vaya! ¿Así que Ud. ha andado por allá?

—Claro, pues. Vea, la mejor chicha que he tomado en

Se alejaron del grupo, hilando una conversación que se prometia animada. Este, sin el líder, se deshizo como una pompa de jabón. Sólo se oyó una vez más el reclamo de la anciana:

de la anciana:

—¿Nada se sabe aún del tren...? Mi hijo...

Ya sin la presión del grupo, el Jefe le puso la peor cara y se fué al interior.

—Este roto no sabe más que reirse de la gente — murmuró la voz de una mujer joven a su lado.

—Es por mi hijo. ¿Sabe? Me espera en Calera. ¿No cree Ud. que puede pensar que me ha pasado algo?

—No. Este tren no tiene hora fija de llegada. A veces llega con veinte horas de atraso.

—Veinte horas... ¡hum!

—¿Y viaja solita?

—Sí... sí. No tengo a nadie, fuera de mi hijo.

—Fíjate, Lucho — le dice enternecida a un hombrecito bajo, gordo y vulgar —que come a cuatro carrillos un

sanguche de queso— su marido. Anda solita. ¿Quiére venir con nosotros? Tenemos café caliente. ¿Tomaría una tacita? —Gracias. Gracias. ¡Pero este tren que no llega...!

Olinfo ha prendido, entretanto, una fogatita. Según sus cálculos deben ser ya las nueve de la noche. Ajenos al entuerto, sus críos han correteado todo el día a su gusto y ahora tienen sueño. Están acostumbrados a dormirse al atardecer. Como todos los seres simples, se siente mejor el gañán cuando las sombras de la noche han limitado el mundo al reducido grupo de su familia.

—Habrá que acostarlos. Pero... ¿cómo?— Se anuda la

Abrimos el colchón - le dice él decidido.

— Qué dirán...
—Eso es lo de menos.

Después de algún trabajo (el colchón había sido amarrado a reventar) lograron extenderlo. Acostaron a las cria-

Despues de aigun tranajo (el colcnon había sido amarrado a reventar) lograron extenderlo. Acostaron a las criaturas y las abrigaron con cuanto trapo traían colgando.

—Parecemos gitanos — dijo ella sonriendo, al mismo tiempo que las lágrimas pugnaban por brotar.

Cerda se había cansado ya mucho rato de su situación. Entonando una cancioncilla de moda, se paseaba de aquí para allá, de allá para acá. En realidad, no estaba disgustado. Añádase a su buen espíritu, una venta afortunada y se tendrá el ingrediente preciso para esperar un día entero la pasada del tren, sin desear hacer volar el mundo con una bomba atómica. En el otro extremo del andén, halló al hombrecito que unas horas antes le había preguntado algo sobre el mismo punto.

—Hola amigo . ¿cómo va?

—Aquí estamos — le respondió el gañán con la voz baja, humilde, propia del gañán.

Le indicó el colchón: —¿Niños?

—Sí. Dos. Hombre y mujercita.

—¿Y van de paseo?

—No, a trabajar Acá la sequía no da ya para más. Queremos buscar otra cosa en el centro. Yo conozco todas las labores del campo. Mi mujer lava y plancha muy bien: aprendió en la escuela pública.

—¿Y tiene dónde llegar?

aprendió en la escuela pública.

—¿Y tiene dónde llegar?

—Por ahora vamos a parar a la casa de un compadre que tenemos en Limache. Luego... veremos.

El vendedor se quedó unos segundos pensativo. Luego

le sentencio:

—Si no le gusta el trago, le irá bien.

—No. La verdad es que no me gusta. Hizo una pausa durante la cual molió y remolió una piedrecita con la suela de un zapato. Concluyó: —Hay que mejorar antes que los años se vengan encima.

El gordito Cerda ya había hecho sus planes. Y con esa seguridad tan propia de los vendedores afortunados, les propuso:

Hombre, creo que yo podría ayudarlos, ¿Sabe

nar la señora? ¿Sabe hacer, por ejemplo, un estofado? ¿Si? Entonces se van a venir conmigo. Tengo en Olmué una quintita. La señora se encarga de la cocina y Ud. del huerto. Mil pesos de sueldo por ambos y la mitad de la cosecha. ¿Qué me dice?

Por el momento no halló qué decirle. La mujercita

desde el suelo le dió un tironcito de pantalones que él comprendió al momento.

—Gracias señor. Ud. comprende, no esperábamos es-

ta suerte. Desde hoy somos sus servidores. El vendedor extrajo de su chaqueta una botellita de coñac y se la pasó.
—Un trago a la salud del trato, entonces. Confío que

nos entenderemos bien.
Olinfo, desconfiado, se quedó con la mano recogida.
Visto que no había en el hecho segunda intención, bebió
y tosió al mismo tiempo.

Se veía ya menos pasajeros desorientados. La noche los había encerrado en si mismos o en sus circulos, como moluscos en su concha.

Una, dos, tres fogatas ardían a lo largo del andén. Afuera no había luz eléctrica de modo que los rostros iluminados por aquella luz mortecina, semejaban espectros fisgando la vida. La campana de señales vibró desganada.

Olinfo apenas si volvió la capeza hacia la Estación.

La viejita intentó débilmente zafarse del lazo cariñoso de sus nuevos protectores. El hombretón lanzó un nuevo juramento. Uno que otro pasajero se aproximó unos pasos al lugar donde el Jefe agitaba la campana. Visto el poco fixita de su llamada, esta se metió a su cuerto melhamos.

éxito de su llamada, este se metió a su cuarto malhumo-

exito de su llamada, este se metió a su cuarto malhumorado:

—Mire, ahora ya no le importa a nadie — murmuraba.

Una mujer joven, vestida con cierta elegancia, desmintió sus palabras. Había bajado unos segundos antes de un cochecito de posta. Tenía interés por saber si había tren ese día. Fumaba. Los ojos enrojecidos acusaban el llanto prolongado y la resolución de partir. Se acercó a la puerta:

—¿Hay tren a Calera? — preguntó con voz firme.

Extrajo el reloj y vió la hora:

—Según el anuncio, dentro de una hora — le informó sin pizca de miramientos. Y añadió; esta vez para sí: ¡Si es que llega!

Cerda observó a la recién llegada. La escasa luz de la pieza que se filtraba al exterior, no le hacía justicia. —

"Es hermosa" — pensó, con ojos expertos "Calidad óptima".

La mujer arrojó la colilla y encendió otro cigarrillo.

Ante ella se abría la noche, la soledad, lo desconocido; un mundo oscuro y frío como ella misma. El paso que daba en ese momento, la dejaba vacía; vacía e inútil como una calabaza. Pero estaba decidida. No vefa qué podía detener las cosas, volverlas atrás, al punto que hacía digno su papel de esposa.

Un hombre cruzó rápidamente el andén, Buscaba un

Un hombre cruzó rápidamente el andén. Buscaba un

Un hombre cruzó rápidamente el andén. Buseaba un rostro.

—¡Silvia! — exclamó enternecido al dar con el suyo. Ella oyó su nombre como en sueños.
—Le confesó: —En este rato que no has estado en casa, he comprendido muchas cosas. No te vayas. Te prometo portarme bien. Te quiero.

¡Oh! Las promesas. Deseaba poder creer en ellas. Había oldo tantas de este hombre, su marido, incapaz de resistir la atracción de las chinas por las que sentía una inclinación enfermiza. Guardó silencio, dejando que sus palabras le anestesiaran la rebelión.

A la una de la madrugada, el Jefe salió a tañer la campañita. Con una voz casi regocijada, anunció a gritos:
—Avisan que el tren tuvo un desperfecto. Pasará por aquí a las dos de la mañana.
—¡Bandidos! ¿Ha visto Ud.?
—Qué menos se puede esperar de este régimen...
—Mi hijo... ¿qué va a pensar mi hijo?
—Los niños están bien abrigaditos; ¿verdad?
—Optimistas. Si dicen a las dos, será a las cuatro.
—Silvia, ¿volvamos a casa?
Incapaz de soportar por más tiempo la tensión, rompió a llorar la mujer. El le apoyó la cabeza en un hombro y sin más la arrastró lejos, perdiéndose ambos en la inmensidad de la noche y la esperanza.

—Una que se aburrió — comentó para sí el vendedor viajero, sin conocer su acierto.

La espera se hacía ya menos pesada. Algunos pasajeros, pese al frío, dormitabam, sentados a la orilla del andén, con los pies puestos sobre los durmientes de madera. La anciana yacía acurrucada entre un montón de bultos y maletas. Olinfo velaba por sus niños, y la mujercita, ovillada junto a ellos como una gata. De cuando en cuando se oía algunos ladridos de perro, un ronquido, una risotada, un juramento, o la voz de la viejita, preguntando por centésima vez: "¿Cree Ud. que mi hijo estará en la Estación?".

Roberto Cerda procuró tener algunos pensamientos a hase de esa gente anretada por el dure puño de la rocche.

Estación?".

Roberto Cerda procuró tener algunos pensamientos a base de esa gente apretada por el duro puño de la noche pampina. Sí, él, en sus mocedades, soño escribir. Y había que reconocer que este trozo palpitante de humanidad se prestaba para extraer uno, muchos temas. —"El aire olía a tierra, a mar, a desesperación" —¡Que lejos están aquellos tiempos! Escribir. ¡Cómo si fuera posible en nuestros tiempos! Continuó hilvanando: —"Sus pensamientos eran sombrios como el cielo cubierto de nubes" —"¡Ah vida perra que siempre nos niega lo que más deseamos!" Quiso seguir adelante, hablando siempre, mentalmente, en tercera persona. Mas no tuvo ya tiempo: el tren llegó a las dos de la madrugada.

CRITICA BALLET ...

sobre esta cuestión. Sin embargo, nosotros pensamos que el "viraje" no es accidental. Los coreógrafos contemporáneos que no han muerto definitivamente, se están dando a la tarea de enriquecer, a base de las experiencias de estos últimos cuarenta años, las posibilidades artísticas inagotables de la danza. Este nuevo vigor que la danza necesita para ampliar el campo de sus conquistas, como lo han hecho la música, las artes plástics, la poesía y el teatro, a lo largo de la primera mitad de este siglo, ha de alcanzarse fusionando lo que podría-

En "Petruschka", Uthoff ha, como quien dice, aplicado en forma funcional, aunque con cierta timidez natural en un expresionista como él, esos elementos del clásico. Para hacerlo, la lección de "Petruschka" ha sido feliz: una muñeco, una "acróbata", una bailarina de circo. Fue-

mos llamar el alma de cada estilo, en una síntesis vitalizadora.

ra de esos personajes, los demás no causaron agravio alguno a los bien (De la Pág. 2) guardados principios de la expresión danzada, de la que él se siente par-

Uno de los cien críticos que comentaron la "Petruschka" de Uthoff, seguramente con el ánimo de exhibir conocimientos "técnicos", estam-pó lo siguiente: "....en el seno del Ballet del Instituto se está produpó lo siguiente: ciendo una saludable reacción contra el extremismo expresionista y antitécnico que en él imperaba". Según este caballero, la danza expresionista es "antitécnica", es decir, no es danza ni e mónico. ¿Valdría la pena contestar a estas graciosas afirmaciones que mas de alguien suele compartir?) Creemos que él mismo puede autorresponderse si trepa, cualquiera noche de ballet, al escenario del Teatro Municipal, y nos prueba personalmente que él también puede bailar como Patricio Bunster o Willi Maurer, con su sola "técnica" de crítico. No es raro que este mismo comentarista (y si lo citamos es porque así

podemos contestar a muchos clasicistas recalcitrantes, incluso a propios estudiantes de danza), diga también por ahí, a propósito de la música de "Petruschka", que "Walton, Britten y el mismo Strovinsky, han terminado por repudiar la música de sonajera y comienzan a inclinarse hacia un franco neoclasicismo y hacia un neorrealismo de mucho mejor

Ahí está la madre del cordero, ¿Por qué habrá ahora tanta gente que pide Neo como única receta? Vemos cruzados del neorrealismo por doquier: en la literatura, en la música, en el arte plástico. Piden un neorrealismo pre fabricado, que no molesta a nadie, antiséptico, como en nuestro citado caso. Pero el neorrealismo sirve para todo. Hay también epígonos suyos que lo reclaman para curar males colectivos, para hacer literatura de combate. ¡Cómo si en nuestros días se pudiera combatir con sables de museo!

En el breve espacio de que disponemos, es nuestra intención ge neralizar sobre el estreno de "Petruschka", para referirnos en detalle en el comentario que irá en nuestro próximo número. Creemos de interés glosar, en este primer artículo, algunas afirmaciones contenidas en los comentarios aparecidos hasta ahora, sobre este ballet de tanta importancia dentro de la creación coreográfica en nuestro país.

Otro comentarista nos ofrece observaciones contradictorias. Estamos con él cuando expresa que el muñeco "Petruschka "tenía en su contra la detestable vestimenta, que carecía de toda dignidad", pero nos parece fuera de lugar su apreciación acerca de la "falta de calor y vigor eslavos" en las escenas de conjunto, o cuando pretende que el decorado "no daba en ningún momento la sensación eslava requerida" El comentario pudo ser razonable, tratándose de la interpretación de "Petruschka" por un ballet formado en la escuela rusa; no así en el Ballet del Instituto, que parte de una concepción diferente. Por el contrario, estimamos que hubo un mínimo de estilización en decorados y trajes, y en ningún instante las danzas rusas tradicionales, indicadas para las escenas de conjunto por la señora Poliákova, se vieron deslucidas ni ambientalmente débiles.

La música "de sonajera" (¡!) de Stravinsky, la vimos en todo momento en el escenario. He ahí el más grande acierto de Uthoff en este ballet. Stravinsky dió en su "Petruschka" un arsenal armónico inagotable e indicó, en forma por demás objetiva, ritmos, caracteres, planos danzables y no danzables, que el coreógrafo atento que es Uthoff, captó inteligentemente. Un coreógrafo rutinario habría seguido aquí el camino de "al son que le tocan baila", descansando cómodamente en la violencia colorística del espectáculo.

E. B. (Continuará en el próximo número)

DIALOGO ENTRE. los zares, ni al del régimen soviético, ni al Ballet de Diaghilef, ni al

de servidores del Imperio.

(De la Pág. 5)

que era antes de la guerra. En América, los ballarines rusos de las compañías de De Basil y Massine se habían aprovechado del desarrollo de las compañías que constituyeron el Ballet Americano. Hasta aquí habíamos visto sólo Ballet Teatral, pero desde entonces podemos apreciar lo vigorosas que eran ya las características nacionales, y cómo se había debilitado la influencia rusa.

Ud. debe pensar que me alejó mucho de su observación sobre el Ballet Ruso que no es posible ver fuera de la Unión Soviética. Pero mi intención era demostrar que nosotros nunca hemos visto aqui Ballet Ruso, sino puramente emigrado. Este puede haber sido mucho más fino que cualquiera cosa que nos ofreciera la Rusia Zarista, y sin duda lo fué mientras permanecieron los elementos genuinamente rusos. Pero diferia completamente en cuanto a la concepción y al modo de realizarlo. El Ballet de Diaghilef tal vez no pudo subvenir bien sus propios gastos ni hacer de su director un hombre rico, pero al menos proporcionaba un medio de vida para sus ballarines y téc-nicos fuera del dinero que ganaron por trabajar en teatros corrientes, y si necesitaban de alguna subvención de vez en cuando, el principio era el mismo. Así funciona el ballet en Inglaterra y en América hasta

Miss Morley.—Por supuesto el sistema en Rusia es enteramente diferente. En toda Europa se encuentra la tradición de los Teatros de Opera y de Ballet dependientes del Estado, y, como es bien sabido, en Rusia existian dos de ellos antes de la Revolución: el de San Petersburgo y el de Moscú. Se consideraban en cierto sentido como parte de las propiedades del Zar, siendo los ballarines y cantantes una especie

EL BALLET PRESENTA COREOGRAFIA DE UTHOFF: MUSICA DE STRAVINSKY. LIBRETO DE A. BENOIS Y STRAVINSKY. ESCENOGRAFIA DE HEDY KRASA Intérpretes principales: WILLI MAURER, MALUCHA SOLARI, JOACHIM FROWIN, JEAN CEBRON. Miércoles 7-T. MUNICIPAL

Tradición, carácter y ambiente del hombre chileno PROARTE deben ser base de sustentación del futuro teatro

La historia del Teatro Experimental de la Universidad de Chile llegó a su culminación consagratoria a mediados de este año, con la representación de "Fuenteovejuna", la extraordinaria pieza de Lope de Vega. Ante los ojos del espectador desfilaron, en certera evocación, los personajes creados por el Fénix de los Ingenios; pero, antes contractor exceptivamento del representa de la contractor exceptivamento de la contractor de la contr ción, los personajes creados por el Fénix de los Ingenios; pero, antes que estos profirieran palabra, inmóviles aún en la penunmbra del telón corrido, Pedro Orthous, su director, el que les prestara animación, extrayéndolos del mármol del verso, nos adelantó algunos conceptos, y dedicó la dirección de la obra al hombre que hace ya once años fundara el Teatro Experimental. En breves y conmovidas palabras, se refirió al infatigable esfuerzo de Pedro de la Barra, a quién fuera otorgado por esos mismos días el Premio Nacional de Arte, el héroe, por decirlo así, de esa jornada de poesía clásica. El público sintió la emoción de la dedicatoria, tan merecida por otra parte, y el ámbito barroco del viejo teatro de la calle Agustinas, cuna y sortilegio de la máscara trágica en nuestro país, vibró de vitores y aplausos. Pedro de la Barra ha entrado, seguramente, con pie muy firme, en el corazón de los chilenos amantes del arte. El galardón oficial que se le otorgó no es sino la muestra del cariño que todos sienten por su persona y por su tarea singular, de encauzador, guía y director del primer ensayo científico de teatro en Chile.

Como no es el cometido de esta crónica relatar la aventura del

y director del primer ensayo científico de teatro en Chile.
Como no es el cometido de esta crónica relatar la aventura del
Teatro Experimental, sino dar la imagen, acaso un tanto aleatoria,
por lo espontánea, de la persona de su Director, omitiremos detalles
que consideramos obvio destacar, ya que en otro lugar de "Pro Arte"
(edición N.o. 136, de 21 de Junio de 1951), ocuparon amplio espacio.
Desde que esta sección universitaria que es el Teatro Experimental
cumpliera diez años, su crecimiento no ha tenido visibles alternativas, exceptuando quizás su cambio domiciliario, desde la antigua
casa de Bello, en la Alameda, a un moderno edificio de la calle
Huérfanos con Bandera. Si bien, perdió el ambiente original de sus
primeros días de juventud bohemia, el cambio le trajo nuevas comodidades materiales, donde desarrollar en eficientes condiciones sus
actividades. Aún no es, posiblemente, lo que el Teatro Experimental
necesita; pero, es mucho lo que aún el Teatro Experimental
necesita. Entre otras cosas, el Teatro Experimental necesita un
teatro dende colgar sus bambalinas, y donde pueda, con prescindencia de cualquier otro criterio que no sea el artístico, continuar
su carrera ascendente.

En una sala inferior, presenciando una clase práctica de los
alumes de 2 a são a prescila de cualcular con continuar con la contra con contra

su carrera ascendente.

En una sala inferior, presenciando una clase práctica de los alumnos de 2.º año, en medio de sus actores, entre los que vemos a María Maluenda, a Roberto Farada, a Tessier, a Lillo y otros, visitamos a Pedro de la Barra.

Es admirable cómo se desarrolla todo ésto. Nos dice que sólo se les ha marcado el movimiento, y que los alumnos tienen libertad provisional para crear el resto. En primer término, un becario panameño hace el papel de marido colérico, y en el extremo una chica norteamericana (es increíble lo bien que pronuncia el español) esgrime el decir venenoso de una insidiosa Xantipa.

Mientras los alumnos continúan en el desempeño de sus roles, recapitulemos in mentis la época en que conocimos a De la Barra, cuando aún era un diligente alumno del Instituto Pedagógico, y el país se hallaba en las postrimerías de la Segunda Administración

hallaba en las postrimerías de la Segunda Administración

Alessandri.

Pedro de la Barra nació en Diuquín, en los aledaños pintorescos del Bio-Bio, tierra armada por leyendas y resonancias heroicas. Es la frontera, la frontera cantada por Ercilla, Neruda y Augusto Winter, el más humilde de todos. Por circunstancia curiosa, el cronista vió la luz por vez primera en esa tierra, y quizá ese hecho lo provea del valor necesario para pinchar el lóbulo ceretral, donde Pedro guarda su personalidad más íntima, motivo caudal de esta refinica.

Ahora estamos en la pequeña oficina que el Director ocupa cuando dirige, concierta y anima el Teatro Experimental.

—Nací en el campo. Creo que esa circunstancia me ha sido inmensamente favorable. No es que crea en lo bucólico; pero me parece que vivir en el campo durante la infancia suministra siempre al adulto un gran vigor y estabilidad moral.

Pienso, al igual que Daisy Ashford, que el campo es una parte del globo terrestre, a donde, indefectiblemente, se va en tren En tren me vine, pues, al norte y no atrevesé el viaducto del Malleco, porque el viaducto del Malleco queda al sur de Diuquín...

Era costumbre, al sur de la frontera, persignarse cuando se entraba al viaducto, "para tomar el viatíco", como decían las pollerudas abuelas. Pedro de la Barra no tuvo, pues, que persignarse y así pudo entrar, con brioso desinterés teológico, al planteal de segunda enseñanza que dirigía hasta hace poco Carlos Soto Ayala, en la patricia ciudad de Talca, ciudad que guarda un fragmento óseo de don Quijote, según proclaman las malas lenguas.

—Me acuerdo —evoca Pedro— del chico Barrientos, profesor de Matemáticas, de Patrocinio Osores, profesor de Trabajos Manuales... Era un gran Liceo el de Talca, en visperas del terremoto del 28, edad florida de los pantalones Oxford, del charlestón y el blackbottom.

bottom.

Efectivamente, no estaba mal ese colegio. Allí enseñó historia Enrique Molina, castellano Rubén Azócar y filosofía Alberto Arenas...

Fueron alumnos Volodia Teitelboim y Teófilo Cid.

—Me vine a Santiago, en seguimiento de mis padres, como buen hijo de familia. Pero antes de venirme a Santiago, me estrené recitando una composición sobre Arturo Prat, que había preparado de antemano, y que debió ser espantosa. En el momento de recitaria se me olvidó, aunque ahora recuerdo algunos versos...

"De laureles sembrad el camino del marino de arrojo sin par...

¿Cuál fué su primer encuentro con el teatro, Pedro? —Bueno, fué la revista, el género de variedades... Chiste barato, pierna bonita y mucho movimiento.

pierna bonita y mucho movimiento.

—¡Ah! —le interrupmpimos— las hermanas Arozamena, la Lucy Clark y las otras...; tanta somática gloria desaparecida bajo el cobertor del tiempo! Allí duermen, sonrientes y puras, las más hermosas bataclanas de la década del veinte, junto al lenguaje vernáculo de Arturo Bürle.

—Más tarde —sigue recordando De la Barra— trabajé en las veladas bufas de las Fiestas de los Estudiantes. Con Enrique Olavarría, el mísmo que trabajó con Frontaura y Teresa León en una película nacional; con Guillermo Roa, actualmente Inspector de Impuestos Internos, en Magallanes... Una de mis grandes emociones al recibir el Premio Nacional fué la de abrazar a este amigo, que vino desde su distante ciudad antártica expresamente a saludarme.

saludarme.

Y es que Pedro de la Barra no es hombre que pudiera vivir sin amigos. El mismo es una especie de propaganda simbólica de la amistad.

—El año 33, ingresé al Pedagógico. Allí me encontré con la gente que tú ya conoces... Edmundo de la Parra (autor de "Consejas del gran río"), Juan Godoy (autor de la novela "Angurrientos") y Abelardo Barahona (Profesor de castellano y cuentista), y también

Abelardo Baranona (Profesor de Castellano y Cuentista), y tambien con Emilio Martínez, compañero de labores...

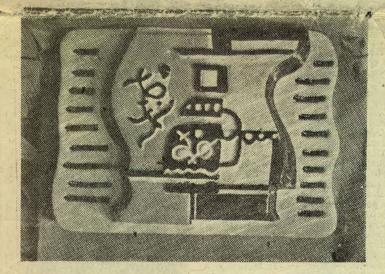
—¿Qué me cuentas del teatro de aquel entonces?

—Algo que olvidaba... Como buen estudiante que se respeta, trabajé de comparsa en la ópera. Hice el papel de negro prisionero en la "Aida", presentada por la Compañía de Aída Pachetti. Llegué por último a desempeñarme como ayudante de peluquero en la Compañía de Tito Schipa, y de ese modo conoci Valparaíso. Fué,

VISITA A 7 EXPOSICIONES EN NUEVA YORK

Metropolitan Museum.— El Metropolitan Museum está presentando su concurso anual de escultores americanos. En años pasados ha habido violentas discusiones sobre a quiénes se admitiria y a quiénes se ignoraria. Indiscutiblemente el Metropolitan Museum tiene una posición clásica, por decirlo así. En otras palabras, sus colecciones de la concentración de la concentrac nes y filosofía se orientan hacia el luminoso pasado de las escuelas italianas, holandesas, renacentistas, etc. El hecho de haber adquirido algunos impresionistas hace poco tiempo se consideró como un "gran

Inicialmente, los concursos de esculturas tenían detrás de sí ese mismo espiritu, pero por una parte la franca no existencia en estos momentos de esculturas, digamos de tipo clásico, y por otro lado la



Fernand LEGER .- Escultura polícroma (1951)

violenta reacción que causó entre los escultores esta actitud, obligó al Museo a crear una especie de jurado de admisión, basado en ele-mentos considerados imparciales. Los resultados han sido bastante satisfactorios.

En el concurso de este año nos hemos encontrado con numero sos exponentes que son indudablemente de muy buena calidad y si todavía no están a la altura de un Mestrovic, van indiscutiblemente

Notamos con especial placer el "Cristo Ante Pilatos", de Paul Kir cher y el "Job" de Milton Horn. Ambos con una riqueza de expre-sión mística impresionante. Admiramos mucho también el "Rachma ninoff Número 2", de Clarence Lawson. El bustó está hecho con un verdadero conocimiento de la naturaleza interior del gran compositor-

Hay una estatua por Mariana Pineda personificando una so_ námbula que tiene expresión y lineas sumamente originales, estando muy cerca siempre de aquel concepto de reproducción de formas convencionales, pero en forma moderna y que transmite el estado de

Entre los escultores modernos encontramos también excelentes trabajos. Hay todavía en ellos una gran influencia europea, pero ha sido llevada con vigor y originalidad. Es refrescante ver una interpretación en madera de la modalidad de Tanguy y en metal del estilo de Mondrian, o quien sabe de la americana I Elice Pereira Es muy grato comprobar el progreso que demuestran los escultores americanos que parecen estar muy por encima de sus hermanos pin

tores. Este es un punto digno de elucidar en alguna otra ocasión. La Galería de Curt Valentín está presentando una exposición de esculturas hechas por pintores, Georges Braque, mantiene ahi su co-herente actitud para la forma y mirando su media docena de pequeñas esculturas es imposible pensar que otra persona, fuera de Braque, pudiera haberlas hecho. Sus bronces tienen el mismo rico tono de los cafés de sus cuadros y, en general, la personalidad de Braque trasciende con mucha fuerza.

Hay otras cosas de Derain, Daumier, Degas, Feininger, Modicila-ni, Miró, etc., que no tienen mucho que decir. Picasso, Weber, Matisse y Renoir, tienen algunas estatuillas interesantes, especialmente Matisse. Pero en todo lo que vimos queda siempre la impresión de que esto es un lenguaje no habitual del artista y su capacidad expresiva en él es incompleta. Quién sabe, nosotros estamos mentalmente con dicionados para una actitud un tanto negativa por el hecho de estar tan familiarizados con la obra pictórica de los exponentes; esto causa una especie de vacío cuando uno trata de encontrar en las esculturas, las expresiones de la personalidad del artista con las cuales uno está familiarizado. En realidad, no se encuentran.

El Museo de Brooklyn está presentando una exposición retrospecde 50 años de la pintura americana. Pacientemente, recorrimos cronológicamente la exposición. El panorama es francamente desolador. Desde un comienzo se encuentran malas copias de las escuelas francesas. Más adelante, algunos arrestos personales para identificarse con el medio ambiente americano, pero sin resultados dignos de mencio narse. En todos ellos existe una naturaleza vacilante con una fuerte presión del formalismo europeo y una absoluta falta de madurez para interpretar lo genuino de la personalidad de los Estados Unidos, como un nuevo mundo.

Hay que reconocer que no se expusieron algunos cuadros que segu ramente habrian mejorado el resultado total. Aquellos nombres, como John Marin, Morris Graves, Mark Tobey, Lionel Feininger, Max Weber, Rice Pereira, etc. estaban representados por cuadros de muy poca importancia, y en ningún caso nos dieron la impresión de estos artistas

Desde Nueva York, por Eduardo SCHIJMAN

La Galéría de Betty Parsons, está exhibiendo los últimos cuadros de Jackson Pollok. Pollock ha cambiado su estilo para llegar al uso del color negro en variaciones en inmensos cuadros cuya atracción carece para nosotros de significado. En el pasado, Pollock se consideraba como uno de los pintores de promesa en América. Parece que estaba en una etapa de transición para madurar y orientarse hacia una creación personal y rica en posibilidades y sugestiones. Desgraciadamente, le ha pasado a él lo que a muchos en estos momentos, se han perdido en-la selva de una crisis artística, en la cual ellos no tienen suficientes fuerzas como para expresar no sólo el contenido del momento, sino in dicar también una orientación, en la platent de fice es pensado la orientación; cuando ella no existe el pintor debilita sus fuerzas y

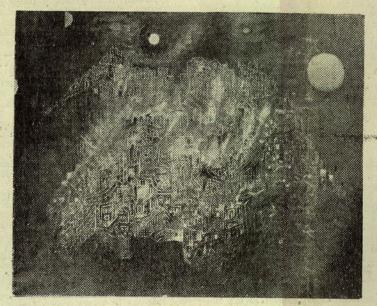
se ahoga en creaciones que son bornoneos inquietos con algunos méritos de técnica, pero sin trascendencia.

La Williard Gallery, está presentando una docena de cuadros de Alice Rahon, que son francamente encantadores. La razón es que ella abiertamente y con toda humildad y franqueza, ha seguido la escuela de Paul Klee. Lo ha hecho sin remilgos y sin la búsqueda forzada de de Paul Ries. Lo ha heono sin remingos y sin la busqueda forzada de una modalidad diferente, que ella seguramente reconoce que no está dentro de sus posibilidades, en estos momentos, de alcanzarla. Y así en la escuela de Paul Klee nos ha presentado 4 ó 5 cuadros que son muy buenos, entre ellos "La Ciudad Oriental con Fantasmas" y "La Ciudad Interior". La señorita Rahon, tiene un excelente dominio de los sutiles matices del color y su delicadeza en el tratamiento de las formas sun en realigad un muy buen exponente de la cuara de formas son en realidad un muy buen exponente de lo que un honrado discipulo de Klee puede hacer sin esconder a su maestro. La señorita Rahon nos prueba que en esta época un buen discipulo vale mucho más que un mediocre original.

Jean Helion, no se ha exhibido en Nueva York, por varios años. Después de escapar de un campo de concentración alemán durante la guerra, cambió de su brillante abstracción a una realidad que ha sido llevada demasiado lejos en los cuadros que actualmente se exhiben en

Sus terracotas de colores desnudos con hombres recumbentes: sus raras figuras tendidas en un banco del parque o una perspectiva casi virada; y su por lo regular simbólica sombrilla en vidas quietas y composiciones de figura, son de un efecto descarado en su realidad y monótono en la limitación de color. Arregios de brazos y piernas con un diseño mecanizado, luego una impresión desconsoladora en alguno de los cuadros, como ser los desnudos Delvaux, pintados por Leger. sido informados que estos trabajos han sido llamados "nuevo humanismo", pero me parece más adaptable nuevo robotismo. Reconociendo en Helin sus esfuerzos uno debe, por lo tanto, sentir que el resultado neto no es tanto interpretación de trivial wad como triviali. dad en sí mismo, ¿A dónde va de aqui?

Grupo Anual.— Abriendo su vigêsima cuarta temporada el Down-town Gallery ha puesto una muy animada y diversa exhibición, por grupos, de recientes producciones

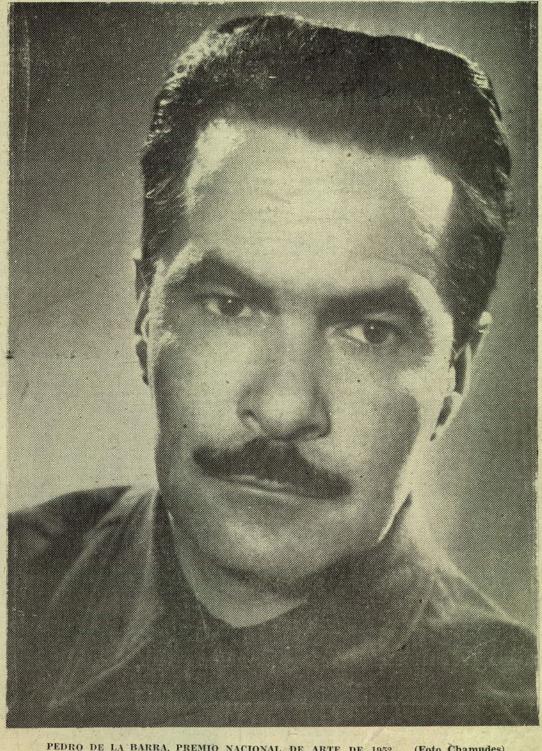


Alice RAHON .- "The Inner City"

Ha incluído de casi todas las escuelas de pinturas contemporáneas, desde la expresionista romántica figura por Kunivoski y el romántico acuareia de playa de Rainey Bennett hasta las simplificaciones industrial abstractas de Ralston Crawford y Niles Spencer.

Ofeo y Calliope", por Jack Levine con colorido y núa su algo satirica prueba en mitología. Más satirica tristeza se en cuentra en "Ciudad de Noches Espantosas" de Ben Shahn, con un la berinto de luces a través del cielo, rivalizando a Tobey en el escribir blanco y con cabezas agachadas de mirada satirica, desde el vasto Broadway. Jacob Lawrence, quien está haciendo una serie en temas de ventana, se burla delicadamente de los fotógrafos. John Marin, indu dablemente habría podido hacer nada más terso o hacer que la sugestión linear sirva su propósito tan bien como en su acuarela "Retazo de Mar_Maine". Y Reubén Tam, usando tonos obscuros y su perficie ricamente pigmentada, contribuye en algo a la delicadeza y sutileza del tradicional cuaciro de montaña china, George Morris ha aplicado diseño de color al actual cuadro de un establo, cuyos pedazos de madera han sido maltratados por el clima de una manera que sugiere la adopción moderna del superrealismo de Harnett. Otros del grupo son

Edición N.o 158 Martes 16 de Septiem bre de 1952



PEDRO DE LA BARRA, PREMIO NACIONAL DE ARTE DE 1952. (Foto Chamudes).

Pedro de la Barros Alameda con Prat

No sé por qué, siempre que pienso en Pedro de la Barra, lo veo en la esquina de una calle. Y no en cualquiera esquina, sino únicamente en Alameda con Arturo Prat. A otra gente de teatro la memoria me la evoca en un gesto al vuelo o en un fragmento de rostro, como fotografías rotas donde sólo queda intacto un ojo o una silla con una mano pe-gada o el bucle postizo de la tía solterona. A don Pepe Vila, por ejemplo, le recuerdo las manos -más volutas que manos, más llamaradas que dedos—; el gordo Báguena es una camiseta a rayas, palpitando adiposamente en su caracterización del turco Musta-fá. A Lucho Córdoba no puedo separarlo de aquel descomunal cuello de estudiante, que le recogía la cara como bandeja de guillotinado, cuando hizo de niño en el "Topaze" de Pagnol. Leoncio Aguirrebeña se me aparece en el escenario del viejo Teatro Unión Central, dándole datos para las carreras a un amigo de la galería, en plena representación. A Rafael Frontaura jamás lo veo en escena: siempre en un Café, la noche aquella en que lo oi gritarle a un señor francés: -Antes de discutir conmigo, vaya a ponerse su chaquet y su tongo, como es la obligación de todo francés que se respeta!

Pedro de la Barra, en cambio: Alameda esquina de Arturo Prat. Todavía cuando paso por allí, me sorprende no encontrarlo. Y a véces me detengo, como si la pared fuera un practicable escenográfico de donde va a surgir el fantasma de Pedro, el Pedro de hace 18 o 20 años. Allí, en esa esquina —a la salida de clases del Instituto Nacional, donde ambos éramos alumnos—, Pedro me daba a conocer sus proyectos teatrales, dirigiendo imaginariamente toda suerte de pasos, entremeses y hasta tragedias. Lo hacía bastante bien en la esquina; más de una vez, terminé aplaudiéndolo. Debo de advertir que nadie en la calle se daba cuenta del espectáculo, ya que Pedro poseía, tanto entonces como hoy, esa extraña modestia, que nunca he podido saber si es temor de Dios, tic facial o esa reticencia telúrica de la gente del sur. Lo cierto es que yo me pasaba largos minutos cyendo sus fórmulas para montar tal o cual obra. Soñaba con un estilo que era una curiosa mezcla de expresionismo alemán, teatro simultáneo a lo Oklopkov y final de número circense. Todo esto lo decia Pedro en su lenguaje entre seguro y amedrentado, entre queriendo y no pudiendo, entre "hay que hacerlo" y "vamos a ver"

Confieso que, a pesar de mi sincera amistad por él, no dejaba de sorprenderme que hubiera elegido el teatro como centro de sus divagaciones; sobre todo, cuando lo comparaba con la gente de teatro que me habia ya tocado conocer en mis prematuras incursiones por los escenarios; gente supervestida, dómines archipeinados, cmnigomosos, Pedro, en cambio, con su mechón caído en la frente, con su bigotazo negro, la corbata al desgaire, la chaqueta casi en bandolera, tenía más catadura agrícola que traza téspica.

Pero si yo me sorprendía de Pedro, ambos tuvimos un asombro mayar —sendo y descomunal— el día en que fuímos al Teatro Esmeraldo, a ver una zarzuela que presentaba -si mal no recuerdo- el conjunto de Pedro Maresca. En medio de los decorados pintados por asesinos, de los cantantes rígidos como hornallas y del inefable mamotreto del texto, descubrimos, entre los cantantes del coro, nada menos que a un inspector del Instituto Nacional: al adusto, inflexible y odiado de los inspectores, cantando con una voz que sobrepasaba en diez pul

Por SANTIAGO DEL CAMPO

mones a la colección completa de sus impávidos compañeros de comparsería. Al día siguiente, lo aclaramos en el primer recreo: -Así es que el señor Parada canta también ¿ah?

A lo cual el inspector —que se llamaba Roberto Parada— nos dijo simplemente: -Canto... y seguiré cantando.

La sorpresa nos dejó atónitos. Si el "señor" Parada era capaz de actuar en teatro, lo más absurdo podía esperarse en Chile.

Ahora se me viene al recuerdo la casa de Pedro, en Bulnes 20, a una cuadra del Pedagógico. Allí conocí a un Pedro más recóndito, al Pedro creador, a aquel que fué capaz de fundar lo que entonces parecía imposible: el Teatro de Arte en Chile. Y fué entonces cuando comprendí cómo todo aquello que me chocaba en Pedro -su simplicidad, sus miedos, sus lentitudes- era la única herramienta capaz de levantar un nuevo escenario. En lugar de citar autores y de pavonearse con técnicas arrendadas, Pedro inició su histórica ofensiva atrayendo a los estudiantes universitários a base de inocentes espectáculos carnavalescos, Más de una vez, he hablado de "La Orquesta Afónica" —esa desarrapado caravana de muchachos, que parecian vestidos y maquillados por los hermanos Marx— y que fué la base, la célula inicial del futuro Teatro Experimenta de la Universidad de Chile. Muy pocos de los asistentes a las demenciales veladas de la ta Afónica", en donde Pedro hacía de Celibidache y de Cantinflas al mismo tiempo, habría imaginado que, al correr de los años, iban a convertirse en los disciplinados intérpretes de "Nuestro Pueblo". "Corrupción en el Palacio de Justicia" y de "Fuente-

Pero... se trata de recordar. Y en el álbum de memorias, veo pasar a un personaje inolvidable: limpio, blanco, recto, de ojos claros, rostro señorial; la barba muy blanca, tan hermosamente recortada como si Dios Padre hubiera estado de visita en casa del peluquero Antoine. Era don Conrado de la Barra, padre de Pedro. Entre el hijo desmadejado, moreno, de pasos desparramados, y aquel progenitor albo, esmerilado, sin mácula, creí siempre descifrar la verdadera entraña de Pedro de la Barra: heredá a su padre por dentro y lo lleva adentro, mante-niendo por fuera como telón de boca el gesto acriollado y la cara de caballito de palo. Pero cuando sube este telón, yo diviso allá en el fondo -fino y esencial- la blancura angélica de don Conrado, el

No quiero recordar más. Creo haber sido el pri-mero en escribir sobre Pedro de la Barra. Espero que ésta no sea mi última crónica. Si lo cuento ahora todo, poco me quedará para más tarde. Prefiero guardar mis álbumes y reservar observaciones y apuntes para otra día. Entonces diré lo que conversábamos hace 20 años, las opiniones que tenía sobre el teatro chileno de la época, la gente que lo rodeaba, los obstáculos que debió vencer, la trayectoria de su vida, el extraordinario aporte de su mujer, sus jiras teatrales por el sur, sus problemas en el afianzamiento del Teatro Experimental, su viaje a Europa, su regreso, el Pedro de ayer y de hoy, incluso puedo hablar sobre el Pedro de mañana, su...

Silencio. Todo esto será para otro día.

LECTORES NUESTROS

Otra vez debemos pedir disculpas a nuestros lectores, por la tardanza en editar este número. Pro Arte se encuentra en un período de reorganización administrativa, que aunque costoso, permitirá, estamos seguros, regularizar su salida semanal. Mientras tanto lo editaremos quincenalmente. Asimismo rogamos a nuestros lectores perdonar las deficiencias de esta edición, debidas principalmente al retraso con que sale buena parte del material, y a la omisión forzosa de varios artículos e informaciones anunciadas.

Circunstancias ajenas a nuestra voluntad nos obligan a condensar de un modo riguroso nuestros co-

qu'stal de los últimos meses. mentarios sobre la actividad or-

Cuarto Concierto Sinfónico se inició con la primera audición del "Retrato de Lincoln", de Aaron Copland, De esta sencilla y original composición, Victor Tevah y la orquesta nos ofrecieron una vernal composition, vitto l'etal y a oqueta las democrático de la obra agregando a su papel de narrador el necesario elemento histrionico que surtió un efecto electrizante. La atrayente Sinfonia N.o. 1 de Juan Orrego Salas, estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1950, recibió una ejecución esmerada, La labor de Mario Miranda de 1950, recibió una ejecución esmerada, La labor de Mario Miranda en los festivales de composiciones estados de la labor de composiciones estados de la labor de composiciones de la labor de composiciones de la labor de la l el Concierto N.o 2 de Brahms fué premiada con aplausos estruendosos. Los merece por la verdadera proeza que significa superar airosamente las dificultades pianisticas de aquella obra, famosa y temida por su acopio de escollos. Sin embargo, ni la técnica ni el temperamento del joven interprete nos parecieron afines al estilo de Brahms, cuya pasión y poesía fueron mejor comprendidas por el Director que por el solista

En el Concierto Sinfónico siguiente, Victor Tevah, bien secundado por el conjunto que obedece a su batuta, nos hizo escuchar ver-siones muy pulidas de la bella Sinfonia en do menor de Schubert y de las calidoscópicas "Escenas Campesinas Chilenas" de Pedro H. Allende, Alfonso Montecino como solista del Concierto N.o 5 de Beethoven, no estuvo en todo momento a la altura de su talento asombroso que le promete un gran futuro. Distintas razones de fuerza mayor que obligaron a cambiársele primero la obra y luego la fecha en que debió actuar, han tenido en continua zozobra a este cotado intérprete y se tradujeron en un nerviosismo comprensible que felizmente no alteró la impresón de que Montecino capta pienamente el espíritu beethoveniano.

El Sexto Concierto Sinfónico se inició con la Sinfonía "Oxford" de Haydn en una versión tan prodigiosa que sería dificil superarla en cualquiera parte del mundo. Victor Tevah encontró la sintesis justa de precisión y de soltura, y la orquesta le siguió con gran convicción. El notable violinista Fredy Wang tuvo un desempeño sobresaliente en la primera audición en Santiago del Concierto Opus 63 de Prokofieff, plegando un virtuosismo acrisolado sin alardes ni exterioridades Solista y Director hicieron resaltar las características de esta obra cuya materia sonora cubre toda la gama entre la aspereza más opaca y un lirismo casi empalagoso, Con el Porma Sinfónico "Muerte y Transfiguración de Bicardo Stauss", Víctor Tevah dió término a su

primera serie de actuaciones en esta temporada. En los cuatro conciertos siguientes, nuestra orquesta estuvo bajo las órdenes de Sir Maicolm Sargent. Los movimientos amplios y pre-cisos del llustre director británico sen fáciles de captar por los músicos y constituyen un placer estético para el espectador. Poco acertada fué la confección del primer programa con que se presentó Sir Malcom. La Obertura "Cockaigne" de Edward Elgar tiene momentos bastante finos, pero remata en una vulgaridad demasiado chabacana. La Sinfonia N.o 1, de William Walton es de aquellas composiciones que mientras más se las escucha, menos gustan (con lo que no queremos decir que esta obra necesariamente satisfaga al que la oye per primera yez). Mayor servicio se habría hecho a la música inglesa si se nos hubiera ofrecido una Obertura Walton como por ejemplo "Ports-mouth Point", más representativa de sus grandes cualidades, y una de las dos Sinfonías de Elgar que pertenecen a lo mejor de la vasta producción de este autor. Poco lustre tuvo la ejecución de la Oclava Sinfonia de Beethoven, El primer movimiento careció de la vivacidad y del brío exigidos por el autor. Los "rubati" del Allegretto hicieron ligeramente dudoso el homenaje que Brethoven quiso rendir con este movimiento al metrónomo de su amigo Maelzel. Lo mejor de la Sinfonia fué el Minué; el Finale resultó apagado y ligeramente tedioso. En las dos obras británicas en cambio, el director demostró el alto grado de dominio con que sabe manejar las sonoridades de la orquesta.

El programa del viernes 27 de Junio se inició con tres trozos de la obra "Peter Grimes", de Benjamin Britten. En general somos enemigos de oir fragmentos de ópera en la sala de conciertos. Pero en este caso estuvimos muy agradecido, de conocer los sonidos marítimos de la estupenda "Passacaglia", sobre un tema obstinado de once tiempos en la que se destacó el solo de viola tocado en forma magistral por Zoltan Fischer; el "Claro de Luna" que en vez de rielar difusamente, cae más bien en espesas placas de luz (arpa, flauta, xilófono); y la eficaz "Tormenta". Los dos últimos números desmerecen al sacárselos de su contexto, aunque sirven para apreciar la paleta del gran orques-tador que es Britten. En cambio, la Passacaglia vale aún como trozo suelto; constituyó ella, a nuestro juicio, la cumbre del Octavo Concierto de Abono. En la Sinfonia N.o 40, en Sol Menor que se tocó a continuación, el espíritu de Mozart nos pareció estar a ratos bien ausente. Hubo buenos pasajes, pero el único movimiento totalmente logrado fué, en nuestra opinión, el tercero. Todo el talento con que Sir Malcolm retocó y ciño la Quinta Sinfonia de Tschalkowsky (en especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fué suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento), no fue suficiente a reconstructiva de especial su último movimiento. especial su último movimiento), no fue suficiente para hacernos olvidar la intrinseca vacuidad de esta obra, a pesar de algunos momentos espléndidos. Director y orquesta actuaron en forma lucidisima, y Benjamin Silva tuvo un desempeño admirable en su solo de trompa.

El mejor de los cuatro conciertos a cargo del celebrado director extranjero fue sin duda el tercero. El arreglo que Sir Pamilton Harty hiciera de la "Música del Fuego" de Haendel no tiene nada de vetusto o poivoriento. De esta Suite, la batuta de Sir Malcolm nos dio una versión poética y expresiva. La Sinfonia en Sol Mayor (N.o. 88). de Haydn encantó por su sonoridad chispeante y fué acogida en forma entusiasta por el numeroso público. La Sinfonia "Londres" de Vaugham Williams que por primera vez se escuchó en nuestra capital ha-ce una impresión tan vasta como la ciudad que le sirve de título. Hermosa en partes, resulta dispareja como total. Deploramos que no se haya tocado del mismo autor la bellisima Sinfonia Pastoral, cuya atmosfera delicada ya se vislumbra en ciertos pasajes del segundo

movimiento de la chra que nos brindara Sir Malcolm.

La chertura "Scapino", de Walton, con que se indeió el último concierto del insigne maestro británico es un "Till Eulenspiegel", con rasgos de Ravel y de Stravinsky, pletórico de vivacidad y de ingenio y muy bien instrumentado. El director y su conjunto hicieron fulgurar esta obrita tan poco trascendetal como si fuera una pequeña joya. El notable Concierto para Orquesta de Bela Bartok, we have tra de su carrette de la concierto para de la concierto de la concierto para de la concierto de la concierto para de la concierto de la concierto de la concierto para de la concierto de la recibió una ejecución que a nuestro juicio estuvo muy por debajo de aquella que escuchamos en la misma sala del Teatro Municipal hace escasamente dos años. Faltaron esta vez el virtuosismo, la lim-pieza y el el∉mento magiar que son requisitos indispensables de esta música que puede ser fascinadora cuando el director sabe infundirle el espíritu que le corresponde. Poco interesante es, en cambio, la Cuarta Sinfonia de Dvorak, y fue un desacierto de parte de Sir Mal-colm Sargent, despedirse con ella de nuestro público que reaccionó con tibieza comprensible ante la obra cuyos escasos detalles meritorios fueron destacados por el director con gran cariño y esmero.

El Undécimo Concierto de Abono estuvo nuevamente a cargo de Victor Tevah, quien nos brindó una interpretación lírica y bastante cuidada de la Sinfonia "Pastoral" de Beethoven. En el solo del Concierto en La Mayor de Mozart, el violinista John Pannington tuvo una intervención agradable y correcta, impresionando por el vo-humen de sonido que arranca a su instrumento primoroso. El espí-ritu de Mozart nos pareció estar presente ante todo en los pasajes "alla turca", del último movimiento. La versión de la "Rapsodia Española" de Ravel que se escuchó a continuación fué de un interes relativo. Director y orquesta no obtuvieron más que un logro parcial en esta obra exquisitamente orquestada y tan difícil de armar que raras veces es dable escucharla en forma satisfactoria.

Expectativa y revuelo causó en nuestro ambiente musical la segunda visita de Sergiu Celibidache. Se presentó con un programa que sirvió admirablemente para aquillatar sus grandes cualidades entre las que nombraremos un prodigioso temperamento, una memoria fenomenal y un finisimo oido que se traduce en su sentido infalible del ritmo, del color y de la sonoridad en general. A pesar de que la orquesta no siempre actuara con plena precisión en la hermosa Sinfonia N.o 29, en La Mayor de Mozart, el director puso en los cua-tro movimientos de esta obra un concepto tan puro, tanta poesia auténtica, tanta intimidad de música de cámara, que todo cuanto viniera después no logró alcanzar la impresión de encanto creada por este comienzo. La magia orquestal de "Iberia" de Debussy surgió con pu detallismo increible como nunca lo habíamos escuchado, aun-Celibidache no logro plasmar enteramente el último número de la suite que en cuanto a substancia es el más débil de los tres. La versión de la Primera Sinfonía de Brahms con que terminó el concierto, no dejó nada que desear respecto a esplendor, a belleza de sonido, a efectos soberbios y a cuanto estimule el aplauso estruendosc del público. Sin embargo, la compleja obra no se entregó en su to-talidad al brillante director, quién captó magnificamente el rostro meridiano de esta música, no así su faz nocturna, sus luchas rom-brias debajo de la superficie. Fogosidad no es lo mismo que casor, y faltaron aqui la profundidad humana y la unidad de estructura que hicieron algo tan inolvidable de esta Sinfonia cuando nuestra orquesta la tocó bajo la batuta de Fritz Busch. El eximio director rumano tuvo una actuación excelente en el tercer movimiento que se vió libre de las desmesuradas oscilaciones de tiempo que dañaron en parte la coherencia de los movimi€ntos primero y último. Todos los reparos que aqui anotamos no aminoran, desde luego; la impresión de vitalidad y de soltura que adquirió la sinfonia en manos de nuestro visitante.

El Segundo Concierto de Celibidache comenzó con la orquesta-ción que Ravel hiciera de su suite infantil "Ma Mére l'Oye", original para piano a cuatro manos. El director nos la presentó con una delicadeza exquisita. Las "Variaciones Opus 26", de Boris Blacher constituyeron la novedad del programa. Hacen un efecto cerebral y cansan a la larga, pero su instrumentación tiene interés, hay algunas ideas bonitas, ritmos balcánicos y cierto humor socarrón. De la Segunda Sinfonia de Brahms se nos ofreció una versión algo pálida que no alcanzó el nivel técnico de la Primera.

Celibidache comenzó su tercer programa con la Obertura del "Sue-ño de una Noche de Verano" de Mendelssohn en una interpretación que revelaba claramente su amor y su entendimiento de esta obra prodigiosa. A pesar de algunos momentos de indecisión de parte de la orquesta, obtuvo un resultado que bajo el punto de vista del goce musical fué para nosotros lo mejor de «ste concierto, pues la Sinfo-nía N.o 3, en Sol Menor de Roussel es una composición que no nos atrae mayormente. Lo mejor de ella son los movimientos primero y



LOS MILAGROS "COLORISTI-COS" DE EILEEN JOYCE

pianista Eileen Joyce causó re-cientemente tode un lío en Za-greb, con motivo de sus cam-bios de vestidos para tocar la obra de cada compositor, mudán-dose tantos vestidos como auto-res interpreta en cada concierto. Una carta recibida por Mr. LONDRES (Especial). - La dose tantos vestidos como autores interpreta en cada concierto. Una carta recibida por Mr. y Mrs. J. H. D. Young, de Birmingham, de parte de la señorita Dubravka. Martincic, joven yugoeslava estudiante de música, se refiere a uno de los conciertos de Eileen Joyce. El comentario de J. F. W. sobre el concierto de la celebrada pianista en Birmingham ("En algunas de las obras de Chopin dió lugar bastante caprichosamente a los rubatos"), es citado por Miss Martincic, quien expresa; "El programa estaba excelentemente confeccionado, pero su interpretación nos resultó sumamente extraña. Quiero decir que el Chopin fué interpretado con demassiada libertad".

Y como de costumbre: "Nues-

Y como de costumbre: "Nues-Y como de costumbre: "Nuestro público quedó perplejo ante su despliegue de trajes La "Appasionatta", de Beethoven, la tocó en vestido rojo; Chonin en blanco los modernos en verde, Grieg en tenida negra y Rachmaninoff en vestido color violeta). Per su puesto que las damas estaban encantadas, si bien yo estimo que la cosa era algo exagerada"

cuchar frente a nuestro conjunto.

WAGNERIZACION DE RICHARD WAGNER

No se puede a mar a Wagner actualmente sino a pesar, ¡Cuántas objeciones se erigen contra él! Ha dado el último toque, con demasiada complacencia, no tanto a un estilo como a la señal del genio más perfectamente insoportable que jamás haya existido. Ha ejermas perfectamente hisoportatifs que juntas haya existado. La ejercido el sacerdocio del arte en una corte del Lajo imperio: pesados perfumes, rigidas sederías, consagratorios brocados, diademas y tiaras; en fin, todo lo que el erotismo senil produce cuando se combina al incienso con sutileza enervante. Más que ningún otro autor, es responsable de la práctica intolerable que constituyen las peregrinaciones artística. Es el-primero a quien se han dicho misas; en primero que ha interpuesto, en sus relaciones con el público la el primero que ha interpuesto, en sus relaciones con el público, la máquina de una liturgia obligatoria. El primero, además, que ha reclutado su público, no por selección, sino por iniciación. (Nadie como Wagner para inculcarnos la idea de lo que él se merece). La como Wagner para inculcarnos la idea de lo que él se merece). La diferencia que existe entre Chateaubriand con la Occitanienne y Ricardo Wagner con Judith Gauthier, es la misma que media entre el guiño de ojos de un mercader y el ademán sacramental de un gran sacerdote. En esto, Wagner lleva las de perder... El abismo místico, los triduum de arte alimentados por la Agencia Cook, la prohibición de aplaudir Parsifal, el pedestal de rey loco, la hora sagrada de su muerte en Venecia, la boina de terciopelo negro y la bata asiática de casa, y, luego la cola: el penacho de André Suarés, las sotanas simbolistas, los monstruos sagrados, los "feuillets" de Bayreuth, que esclarecen el mundo, he aquí algunas de las insoportables imágenes que nos hacen volver la vista cuando aparecen en la pantalla. El las ha puesto como representantes suyas. O, al menos, no ha hecho nada por quitárselas de encima. Su obra cae sobre él y sus hijos, como un verdadero manto de consagración

aparecen en la pantalla. El las ha puesto como representantes suyas. O, al menos, no ha hecho nada por quitárselas de encima. Su obra cae sobre il y sus hijos, como un verdadero manto de consagración. El éxito de Bayreuth fué tan fulminante como el de Lourdes. En Wagner existe algo que atrae, principalmente a los convulsionarios, sino pensemos en el lamentable Adolfo... Wagner es único para suscitar emoción, insistiendo, y para hacer que el milagro se opere en nosotros. Es preciso ir hasta él y frecuentarlo asidua mente. ¡Ha deseado tanto la gloria! Ahora lo buscamos detrás de esa gloria, dando grandes golpes de azada. No ha ocurrido nada. Está siemore ahí. Siempre está ahí. Pero no, precisamente, en Bayreuth.

Cuidénonos bien, sin embargo. Casi todas las objeciones que se le hacen, se dirigen no a Wagner mismo, sino a Bayreuth. No es Wagner el que pasó de moda Lo que pasó de moda es Bayreuth. Es esa porción de su personalidad que construyó a Bayreuth, y que, habiendo construido Bayreuth, se ha preocupado exclusivamente

de recibir y rendir honores.

Wagner, en el arte, es un profeta que ha deseado, igualmente, convertirse en ordenador del culto. Es el primer artista genial que se atreve a decirnos: "no todo consiste en admirar, hay que saber también como se admira. Este es el sentido de vuestra admiración,

y, en la medida de la gracia obtenida, he aquí que yo intercedo por vosotros".

vosotros".

Al entrar a Bayreuth, un duro puño nos aprieta la mano: "Seguidme, con los ojos cerrados, aquí está el agua bendita; ahora hay que bajar la cabeza, es el momento de la elevación". Wagner, ha llevado a límites extremos la libertad del autor con respecto de su propia obra. Nadie en el mundo deseó tan monstruosamente poseer a su público. Su arte litúrgico está lleno de prescripciones, de llamadas de atención (el leit-motiv es como el guiño del maestro que llama al orden al alumno distraído), pases magnéticos y signos excesivos. Sin duda alguna, tendía, naturalmente, a ser así. Su genio era terribiemente didáctico. Trata siempre de formar, de disciplinar, de revelar, de significar, de educar, de elevar. En él había un kapellmeister que nunca quiso ceder el paso al músico. Wagner en Bayreuth es un dueño de casa abusivo, cuyas advertencias han helado a toda una época. Sin embargo, no podríamos tratarlo indehelado a toda una época. Sin embargo, no podríamos tratarlo inde-

finidamente con rigor. Es comprensible, por eso, que todavía cueste hacerle una enmienda honrosa a una época como la nuestra, que posee tanta "retenue" y gusto por la música afectiva. Con Wagner, por otra parte, vale más, desde todo el punto de vista, hacer una discreta penitencia. Sin duda alguna, entre todos los grandes artistas del pasado, es el que más se aproxima a una fascinante vampiresa moderna. El provocativo mal gusto que se niega y se sublima a sí mismo, la belleza más sofocante todavía por haberse subrayado en forma exagerada, el prestigio turbio y todo poderoso de la mujer de quien se dice que posee el secreto de ciertas prácticas. "La música convertida en Circe", decia Nietzsche. Su secreto lo calla ante el inmenso público, porque sus secretos son casi secretos de alcoha

La música de Wagner es una técnica instintiva del espasmo: La musica de Wagner es una tecnica instintiva del espasmo: a repetición monótona, afiebrada, intolerable, junto a la ausencia del alma, de un pase enervante. (La muerte de Isolda, los interludios de Parsifal, el preludio de Lohengrin o el del Oro del Rin). No hay otra música que implique un desgaste nervioso tan terrible. (¿Qué es lo que es Olimpia y Mesalina al lado de lo que constituye Wagner?). Se sale siempre con la conciencia de que ya no existen voluptuosidades por descubrir. Los atroces sarcasmos de Nietzsche contienen la venganza de aquellos años de sensual servidumbre a la vieja querida. Hasta en su idilio ácido y afichesco con Carmen la vieja querida. Hasta en su idilio ácido y afichesco con Carmen se siente rodar el recuerdo de las caricias pesadas y venenosas de Parsifal, que vacian la médula. Es por lo cual Wagner asquea, también, más que ningún otro.

La obra de Wagner no ha sido nunca nueva. Parece haber nacido con esa su pátina, su distancia, su renombre propio, su escorzo en el tiempo. Sus contornos mal definidos, voraces, de obra-paisaje, de obra-clima, Wagner corroe, digiere, asimila. Wagneriza las cosas mucho más que cualquier otro músico. Halo wagneriano, murmullo de selva virgen.

Entonces brotan tales rumores del fondo de la selva, que en vano se intentaría dar una idea a los que no han visitado esos primitivos campos de la naturaleza. Aquí comienza Wagner. Después de todo lo que se puede decir de su obra, con el despecho amorosp. Quedan solamente tres medidas, que constituyen los sonidos menos confundibles, fuera del rumor del mar escuchado en la lejanía.

DIBUJANTES l'ara orticulos de DIBUJO TECNICO Y artistico LIBTETIA NACIONAL* Alameda 331 Cas. 13211, St. Fono 30349

> STEINWAY & SONS NEW YORK HAMBURG

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE FONCK Margarita Priedemann MONEDA 1027 - FONO 88360 - CASILLA 3937

cuchar Irente a nuestro conjunto.

Igualmente justa fué la ovación con que una semana más tarde se recibió en el Teatro Municipal el estreno en Chile del Salmo Sinfónico "El Rey David", de Arthur Honegger, que sirvió de clausura a la Temporada Oficial. La obra misma, fuertemente teatral en partes y de un fascinante colorido orquestal, es una sarta le números que originalmente sirvigaror como músico de escena, introducciones e interluun fascinante colorido orquestal, es una sarta la fundación que originalmente sirvieron como música de escena, introducciones e interludics a un drama. Para la ejecución de concieno. Honegger amplió y rehizo la partitura a la que se agregó una parte de narrador con el libro de unite aqualle senie de dozas sustios y producto final se reconstrucción. siente un tanto de su traslación de la escena a la Bala de conciertos. Sin embargo, la obra contiene suficiente música de interés como para compensar con creces sus indudables defectos. La versión que de ella compensar con creces sus indudades defectos. La versión que de élia nos dicron Victor Tevah y la orquesta, podemos calificarla de óptima. El hábil Coro Universitario fué preparado con suma competencia por su derector Mario Baeza, cuya traducción del texto francés de René Morax, resultó casí siempre acertada. Clara Oyuela puso su inte-René Morax, resulto casi siempre acertada. Clara Oyuela puso su interiligencia y su gran arte al servicio de los importantes solos de soprano, y la mezzosoprano lise Hagemann impresionó muy gratamente por su hermosa voz y la comprensión con que cantó su parte. El tenor Hernán Würth tuvo una lucidis ma actuación, de gran relieve y brillo, Roberto Parada se desempeño en forma muy destacada en el papel de narrador, y Fanny Fischer convirtió el episodio de la Bruja de Endor en una esta productiva de la convirtió el episodio de la Bruja de Endor en una esta productiva en en en en entre entre en entre entre entre en entre en cena dramática impresionante. Todos los elementos de este gran aparato sonoro estuvieron en las manos firmes y capaces de Victor Tevah, a quien hay que felicitar por el dominio soberano con que los dirigió.

tercero, en ritmo de danza. En el segundo y el ciarto hay muchas partes hermosas, pero ambos llegan a culminaciones de estilo postwagneriano tan turgidas que no pueden tomarse enteramente en serio. Sin embargo, la obra gustó en extremo y la exelente versión en que el director y la orquesta nos la presentaron nereció el aplauso con qui fue recibida. Decepcionante nos pareció la decución de la Tercera Sinfonia de Brahms, y nunca sabremos el por que de las caras de aparente desgano en el escenario que tan macado contraste hacian con la evidencia de entusiamo en los movimientos de los músicos.

En el hermoso programa de despedida de Celibidache, este y su conjunto supieron disipar totalmente aquella atnósfera de desazón del concierto anterior. En el expresionismo romántico del "Soneto de la Muerte N.o 2", de Alfonso Leteller sobre un verso de Gabriela Mistral, la soprano Clara Oyuela lució su magnifica escuela y su bello timber. Una de las glorias de la música de este siglo es la Suite "El Pájaro de Fuego", ballet de cuya composición Stravinsky tuvo que ocuparse en forma apresurada por la desidia de si compatriota Liadoff, a quién se lo habian encargado. Nuestra orquesta y el insigne maestro visitante electrizaron al público con su versón brillantisima y llena de colorido. Aunque encontramos insuperable el arrebato de la

tro visitante electrizaron al público con su versón brillantísima y lle-

tro visitante electrizaron al público con su versón brillantisima y llena de colorido. Aunque encontramos insuperable el arrebato de la Danza del Rey Kastchei y del Finale, nuestros núsicos han tocado los demás números de la sulte en otra oportunidal con una poesía más intima, una delicadeza más honda. La Cuarta Sinfonia de Brahms, en cambio, nos parecló perfecto como interpretación. Aquí, todas las fluctuaciones de tiempo respondieron a una necesidad orgánica y la Passacaglia final se caracterizó por su unidad asembrosa dentro de las expresiones más variadas. El público deparó una despedida triumal al genial director, dejando bien en claro su vivo eseo de volverlo a escuchar frente a nuestro conjunto.

LOS CONCIERTOS DE CAMARA Y

Por razones de espacio tendrá que ser breve nuestra reseña de la pasada temporada de conciertos de cámara y de solistas.

El Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical ofreció cuatro conciertos en la Sala Auditorium, con interesantes programas que contenían algunas primicias al lado de obras que este mismo conjunto ya nos presentó en años pasados. Enrique Iniesta, Ernesto Lederman, Zoltan Fischer y Angel Cerutti no lograron superar la magnifica versión que en 1951 nos brindaran del cuarteto de Debussy. En cambio, su ejecución del significativo cuarteto No 2 de Santa Cruz nos pareció considerablemente mejorateto N.o 2 de Santa Cruz nos pareció considerablemente mejora-da, más segura y más eficaz que en aquel entonces. El primer cuarteto de Beethoven fué tocado con gran delicadeza por el destaca-do conjunto, que rápidamente va adquiriendo hiomogeneidad y disciplina interpretativa.

El segundo concierto empezó con una óptima versión del cuarteto "La Alondra", de Haydn. El cuarteto op. 229 "Rosamunda", de Schubert, único que se editó en vida de su autor, tiene modulaciones verdaderamente asombrosas junto a pasajes débiles. Ha signa de la ciones verdaderamente asombrosas junto a pasajes débiles. do en el Minué donde el Cuarteto del Instituto estuvo más acer-tado. El N.o 7 de Milhaud no es su mejor cuarteto; nos fué brindado con la simpatía inconsecuente que la obra requiere.

dado con la simpatia inconsecuente que la obra requiere.

En el programa impreso, el célebre cuarteto de Haydn (su
Op. 64, N.o. 5) figuraba como "Opus 35", y el La Menor de Schubert (como "Cuarteto en La Mayor".

Lamentamos que del tercer concierto sólo pudimos escuchar la
primera parte, que contenía el trágico cuarteto en Re Menor de
Mozart, que es tan anticipador de más de un giro de Schubert. Obras de Allende y Brahms completaban el programa. En el concierto de clausura de la temporada, el competente cuarteto en La Mayor de Soro y el notable Op. 131 de Beethoven (que según el programa habría sido escrito en Baden-Baden) encuadraban el cuarteto N.0 4 (1928) de Bartck. Hay que agradecer y felicitar a nuestro conjunto por la ardua tarea de habernos presentado esta difícil obra genial en su mezcla singular de entraña y cerebro.

Con un poco más de fanatismo, de intensidad y de fantasía, la ejecución habría sido prefecta. Hay aun ciertos momentos en que el Cuarteto del Instituto só-lo roza la superficie de las obras en vez de sondar los abismos Pero, a pesar de esto y otras ligeras fallas, el resultado general es altamente satisfactorio y atestigua los méritos peco comunes de los artistas que intengran nuestro Cuarteto.

Sumamente gratas han sido las audiciones en que Enrique Iniesta y Giocasta Corma nos ofrecieron el ciclo de las 10 Sona-tas para Violín y Piano, de Beethoven. La nota dominante de las tres veladas fué la característica intimidad de "música de cámara" en el mejor sentido. Nos enfrentamos a una pareja que evidentemente toca por placer, el suyo propio y el de los demás. Enrique Iniesta se destaca por su sonido dulce e insinuante; Giocasta Corma por su facilidad y la pulcritud de su técnica. Todo lo liviano, lo radiante de la música de Beethoven surgió en forma interpreta de la interpretación de los señalados artistas. A tanta mejorable de la interpretación de los señalados artistas. A tanta serenidad y finura habría que oponerles en su debido momento una mayor aspereza, un dramatismo más hondo. No todos los pasajes estaban perfectamente ensamblados; sin embargo, los detalles ne-gativos a menudo se olvidaban ante la maravillosa elegancia latina de la sonaridad, aunque ésta diciera mayor justicia a lo lírico e idílico que a lo heroico del genio de Bonn. En el Teatro Municipal se presentó el dúo Pennington-Leh-

mann con un programa de sonatas para violín y piano. La técnica de John Pennington no está exenta de trabas, pero el violinista posee un sonido hermoso y sabe frasear muy bien. Rudi Lehmann es un pianista seguro y preciso. Ambos intérpretes se superaron en la ejecución de la sonata Opus 9 de Juan Orrego Salas, confiriéndole un brio, una vitalidad y un espíritu que no siempre alcanza-ron en las sonatas de J. S. Bach (Mi Mayor). Brahms (Op. 100) y César Franck.

Después de una jira por la América Latina en que obtuvo grandes éxitos, la mezzosoprano Inés Pinto nos obsequió en el Teatro Auditorium con un programa variado e interesante. La dotada artista parece tener aún ciertas dificultades con la fonética de la contra del contra de la contra del contra de la con de los idiomas, exceptuando el italiano. Lo más bgrado de su con-

1977 to the time wally the spiller there

the same of a village of the same and

cierto ha sido, según nuestro criterio, un aria de Gluck, que fué vertida por la prestigiosa cantante con suma comprensión y emo-tividad. Elvira Savi demostró una vez más su gran destreza y eficacia como acompañante.

El flautista Esteban Eitler debutó en la Sala-"Pro Arte", con sonatas de los autores antiguos B. Marcello (italiano), Loeillet (flamenco), Finger, Mattheson y C. F. E. Bach (alemanes). Posee un sonido bien matizado, una afinación impecable y un vibrato ajustado a las exigencias del siglo XVIII. Confesamos que nos paracer en terres en contrata de la seguina de la s rece un tanto monótono un programa entero de sonatas antiguas para flauta, si estas no se ejecutan conforme a las modalidades interpretativas de la música de aquella época, tan detalladamente expuestas en el inapreciable "Ensayo" de Quantz. Juzgado pajo tal aspecto, lo mejor del recital de Esteban Eitler fué la sonata de C. F. E. Bach, que es de un estilo ya más cercano al siglo XIX y tiene una parte de teclado que puede prescindir mejor del sonido del clavecín que las demás obras del programa. Free Focke acompañó con entusiamo en un piano de cuyas cuerdas algunas quedaban sonando en forma indebida, lo que constituyó un factor molesto dentre de un acontecimiento artístico grato y atrayente.

Una figura que desconcierta es el pianista búlgaro Sigi Weissenberg, Su talento fenomenal parece estar aun en fermentación y necesita quien lo vigile y encatice. A ratos alcanza cumbres interpretativas que contrastan extrañamente con cierta frivolidad que lo hace ofrecernos versiones antojadizas plagadas de innecesarios retoques personales (no son las notas falsas las que nos preocupan). Lieno de sensibilidad en algunas sonatas de Scarlatti, se vuelve duro y seco en la Fantasia de Schumann. Lado a lado con una valiosa ejecución de la señera sonata en Mi Bemol Mayor (la grande) de Haydn, nos brinda un arreglo bombástico (y anónimo) de la Chacona para violín solo de Bach. Y después que el sublime creación poética que él bace de la sonata de Liente coe la sublime creación poética que él hace de la sonata de Liszt, toca una arbitraria Suite Bergamasque que de Debussy conserva poco más que el nombre. Weissenberg arrebató al público de su con-cierto de despedida con la exitante Danza Búlgara op. 47 de su compatriota Wladigeroff y desplegó una acrisolada maestría en el "Nocturno para la mano izquierda" de Scriabin y un estudio de Paganini-Liszt

Con los años se ha acentuado en Alfred Cortot su inveterada tendencia a descuidar ciertos detalles técnicos. Sin embargo, el original fraseo y la manera tan subjetiva de este gran pianista siguen incólumes. Más aun que el encanto que sus manos confieren a Chopin, nos convenció su versión de las "Escenas Infantiles" de Schumann, maravillosamente poética sin caer en lo sentimental. Inigualables fueron los movimientos tercero y cuarto de la sonata en Si bemol menor de Chopin que en los escasos prola sonata en Si bemol menor de Chopin que, en los escasos pro-gramas impresos figuraba como "Serenata Funebre". El anciano artista destacó con nobleza los distintos planos sonoros en las "Va-riaciones Serias" de Mendelssolm, tocó con mucha gracía Schubert y Weber, nos dió una interpretación memorable de los "Estudios Sinfónicos" de Schumann e hizo obrar una vez más tas habrán sido a través de su larga carrera?— el sortilegio de su famoso "rubato" en la Rapsodia Húngara N.o 2 de Liszt.

La pianista argentina Pía Sebastiani está dotada de una gran-La planista argentina Pia Sepastiani esta dotada de una gran-de y fina musicalidad que le permite vencer con galanura los múl-tiples problemas inherentes a obras tan diversas como sonatas de Scarlatti, la "Apassionata" de Beethoven y el Opus 22 de Schumann. En Chopin interesa más a causa de sus virtudes técnicas que por razones de sonoridad o de imaginación. Sin embargo, en una dan-cia algo grotesta de su propia composición revelo fantasía inteliza algo grotesta de su propia composición, reveló fantasía, inteligencia y frescura. Nos pareció algo rebuscada en un trozo de Fauré. y creó una atmósfera demasiado diurna para dos de los misre, y creo una atmosfera demasiado diurna para dos de los mis-teriosos preludios de Debussy. En cambio, los "Fuegos Artificiales" de este autor recibieron una ejecución excelente. Los insistentes aplausos de la concurrencia obligaron a la eximia artista a con-ceder varios números fuera de programa.

Antes de viajar a Europa, donde piensa perfeccionar sus estudios, el pianista Mario Miranda se despidió del público chileno con un concierto en el Teatro Municipal. Empezó con un Bach digno y un tanto convencional, después del que tocó un Beethoven cuyos dos primeros movimientos se hallaron casi totalmente desprovistos de tensión. El resultado del "Carnaval" de Schumann fué sorprendente y nos demostró en forma muy clara los enormes vistos de tension. El resultado del "Carnaval" de Schumann fué sorprendente y nos demostró en forma muy clara los enormes progresos que el joven intérprete ha hecho desde su recital del año pasado. A un atractivo preludio de Alfonso Leng, le siguieron dos de las ya clásicas tonadas de Allende y un transparente estudio de E. Soro. Sobresalientes fueron las versiones de tres preludios de Debussy con que el aventajado alumno de Walter Gieseking dio término a su programa. Mario Miranda es un pianista canara y des termino a su programa. Mario Miranda es un pianista capaz y estimable que impresiona por su imperturbabilidad. Nos parece de un temperamento poco fervoroso, y lo que más necesitará buscar en Europa será esto: emoción, vida, calor.

FEDERICO HEINLEIN



JULIAN CRACQ.

Subcribase a PRO-ARTE



Del 31 de Enero al 13 de Febrero, en la Galería de Arte Moderno, de la Ciudad de México, se abrió una Exposición de Pintura Chilena. Los expositores fueron Fernando Marcos y Osvaldo Reyes, ambos be-cados por el Gobierno mexicano para que estudiaran

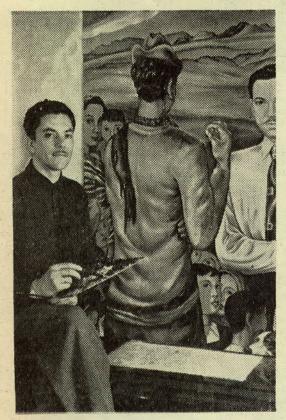
nuestra corriente pictórica moderna.

Al efecto, puede decirse que su estancia entre nosotros ha sido altamente provechosa, tanto para ellos, que supuieron asimilar muchos de los aciertos de nuestro movimiento, como nosotros, que ante la presencia de su obra y su personal contacto, hemos aprendido la enorme inquietud que anima al circupictórico chileno.

Carmen Cereceda, Osvaldo Reyes y Fernando Marcos, formaron, entre nosotros, un grupo sólido y compacto que, en diversas exposiciones y actividades. llevó el nombre de Chile a los escalafones más distinguidos. Mencionaremos, ante todo, el que mayor relevancia tuvo entre los pintores y críticos mexicanos: el de haber constituído y animado las reuniones que para estudiar y discutir el Regismo. niones que, para estudiar y discutir el Realismo Socialista, se organizó durante todo el año de 1951

en su domicilio de Shakespeare 98.

En tan ardua e importante tarea para la plástica, encontraron el sólido apoyo y la inteligente intervención de los pintores mexicanos Francisco Pego y Armando López Carmona.



Fernando Marcos, junto a su retrato de Cantinflas

Principalmente, Carmen Cereceda, hizo acto de presencia con sus cuadros en la Exposición que, en el año de 1950, organizó el Frente de Pintores Revolucionarios Mexicanos y, en el actual, en la Exposición conjunta de pintores españoles y mexica-

nos abierta en el Bosque de Chapultepec.

La firme cultura y la obvia capacidad que como artistas tienen, fueron las determinantes básicas para que su estancia entre nosotros haya sido po-

sitiva totalmente.

Con respecto a la exposición de Marcos y Reyes, nos permitiremos comentar lo siguiente:

OSVALDO REYES.— Ante todo, nos referiremos a sus dibujos puesto que en ellos se observa una de

Desde México, por ADRIAN VILLAGOMEZ L.

las características más notables común a sus dos compatriotas: cierta deformación de la figura, que consiste en el agrandamiento de la cabeza con plau-sible desproporción, tanto del tamaño del cuerpo co-

mo de las extremidades superiores, Su serie de "Pescadores", ejemplifica muy bien es-

de "Pescadores", de Chiloé, nos presentan una preo-cupación por cuidar la forma geométrica que sa-crifica la libertad del trazo. El número 3 es el más fuerte ejemplo de este preciosismo ya que, pesca-dos y pescadores, se flexionan a tal grado por lograr la composición esférica del cuadro, que no nos es difícil advertir en ella la presencia formalista del

Sin embargo, en sus últimas realizaciones, como el "Ovejero" de Magallanes, rectifica, liberándose, tanto de aquella deformación anatómica como de

esta excesiva geometría. Y es que, seguramente, aquí ya aplica el resultado de su estudio sobre lo que debe ser el Realismo-

Socialista.

Desgraciadamente, sólo presentó tres cuadros al oleo: "Retrato del Sr. F. de Velasco", psicológico y veraz, "Retrato de la Sra, Arienzo", en que se advierten los remanentes de su primera infiuencia impresionista, y "La Guerra", cuadro el más interesante, este, ya que es el primer intento por llevar a la práctica lo que, personalmente, considera como el camino más seguro para llegar al Realismo. Y así, el tratamiento está logrado a base del tono local.

Reyes, antes que nada, tiene una particularidad excelente: sabe qué es lo que quiere y, mejor aún, sabe cómo debe pintar. De aquí su trazo vigoroso y centración en el estudio y su natural facilidad para

sabe cómo debe pintar. De aqui su trazo vigoroso y centración en el estudio y su natural facilidad para la polémica, no podemos menos de reafirmar nuestra confianza en él como uno de los representantes más fuertes, en el futuro, de la plástica americana.

FERNANDO MARCOS.— Su obra es distinta en concepción y hecho. Y a pesar de tener punto de contacto con Reyes, en lo que se refiere a la deformación de que hablamos, —"Huasos" nos lo comprueba en la complexión de los caballos—, parece que su influencia es otra.

prueba en la complexión de los caballos—, parece que su influencia es otra.

No acusa la luz de color impresionista, empero "Flora", nos recuerda a Portinari, así como "Que viene el Cuco", nos sugiere el equilibrio de composición de los italianos cuando representan la escena del Niño y la Madonna.

Pero esto de las influencias es lógico y, dada su juventud, es más explicable todavía. La influencia es el natrimonio obligado para empresa e carear con

es el patrimonio obligado para empezar a crear, con la unica condición de liberarnos lo más pronto pola unica condicion de liberarnos lo mas pronto po-tible de ella para, a nuestra vez, influenciar tam-bién a quienes nos sigan. La personalidad es eso, más que el estilo. Pues este último, da plaza a ar-gumentaciones de tipo formalista.

De sus dibujos, el "Niño" es el que más fuerte impresión nos causa. Sobre todo por la expresión tremenda que ha colocado en los ojos y que equili-bran el quizá débil acabado de la silla

bran el quizá débil acabado de la silla.

En sus paisajes al óleo y vinelita nos detiene la fuerza con que empasta los colores. Sus "Trabajadores del Salitre", a pesar de estar tratados con ésta, nos sirven para formarnos una idea de lo que ha de ser su mural, al fresco que, según las producciones fotográficas, pintó en su patria.

fotográficas, pintó en su patria. Y esta experiencia es su más seguro apoyo, ya que el trabajo mural, que es para donde apunta con certeza, es la forma de pintura más valiosa, para decirlo con palabras del maestro Orozco.

En síntesis, esta exposición dual de Fernando Marcos y Osvaldo Reyes, que ha polarizado la atención de la critica mexicana, nos recuerda que del intercambio de artistas entre México y Chile, siempre ha de salir una fuerza nueva que honre y distinga a ambos y que aboque a los pintores a transmitir con más fuerza y sentido su mensaje a la sociedad.

Las cartas de Van Gogh dan la clave

de su arte

GERARD KNUTTEL

Las cartas de Van Gogh muestran claramente la importancia que él atribuyó a su cuadro "Los comedores de patatas".

Fué ejecutado en el período decisivo que marca el momento en que adquiere su "independencia

La pérdida del padre es siempre un momento en la casa paterna.

En su carta inmediatamente anterior a dicho acontecimiento, o sea en marzo, Vicent escribe: "Aun no he podido mostrar ningún cuadro, nin-gún dibujo, como obra definitiva. No obstante, esgún dibujo, como obra definitiva. No obstante, estudio bastante, y, justamente por eso, puedo imaginar perfectamente la posibilidad de que llegue un tiempo en que podré componer con facilidad. Después de todo, es harto difícil precisar cuándo termina el estudio y comienza el cuadro. He meditado sobre algo grande y he trabajado mucho...". Luego, en la segunda carta, escrita en abril, después de la muerte: "Esta semana quiero comenzar ese motivo de los aldeanos alrededor de un plato de patatas". Parece que ya había hablado de ese cuadro con Théo, cuando éste lo visitó

un plato de patatas". Parece que ya nabla nablado de ese cuadro con Théo, cuando éste lo visitó
después del deceso del padre. Se pone a trabajar
endemoniadamente, lo que le permite en menos
de dos meses terminarlo. Y encuentra tiempo, todavía, para hacer, por lo menos, dos bocetos y
una litografía muy trabajada; de darse cuenta
de todo lo que hace, discutir la composición, el
color, la tonalidad, los caracteres, la relación entre
el esbozo y el cuadro definitivo en una serie de el esbozo y el cuadro definitivo, en una serie de largas cartas. Ya en la primera esboza la composición, la que no ha de cambiar mucho.

Es el resumen, o más bien la concreción de todo lo que ha buscado y deseado durante esos años, el documento de sus ideas estéticas, filosóficas y sociales al mismo tiempo. Las cartas suministran la documentación de sus reflexiones. Se ha separado decididamente de los sentimientos sociales burgueses, por decirlo así, citadinos de los pintores de la vida de los aldeanos, que los contemplan res de la vida de los aldeanos, que los contemplan de lejos, desde su punto de vista de habitantes de la ciudad, de la vida civilizada. El quiere pintar-los "como si fuera uno de ellos", como se ven a a sí mismos. Aunque admiraba sinceramente a Israëls, se separa también de su punto de vista. No quiere ninguna sentimentalidad, ningún comentario; es sólo como un naturalista, que "constata".

Este naturalismo es exactamente el estilo del Este naturalismo es exactamente el estilo del grupo de jóvenes holandeses de entonces, Breitner entre ellos, al que había conocido en La Haya, y que era algo así como el jefe del equipo, el cual en 1886 vendía un cuadro al Estado y se inscribía después en la Academia de Amsterdam, para perfeccionar su técnica, bajo la dirección del excelente profesor Allebé. Existen relaciones muy nítidas entre el color y la tonalidad de Vincent y los de Breitner y algunos camaradas como Zwart, Verster y la dulce Suze Bischop-Robertson. Pero entre ellos, sólo existían, en verdad, las relaciones que mantuvo con Breitner durante su estada en que mantuvo con Breitner durante su estada en La Haya. Escribe que se considera feliz de reci-bir buenas nuevas de Breitner: "En consecuencia, mis últimas impresiones no eran muy buenas con respecto de las tres telas grandes, en las que no veía nada que pudiera reconocerse, ya sea de la realidad o del mundo imaginario". En la base de dicho naturalismo de Vincent, como del resto de los pintores y de los jóvenes literatos holandeses de casa des casa de la literatura lismo de la literatura de la l de esos días, se hallaba el naturalismo de la lite-

ratura francesa. Pero esos camaradas eran mucho más pintores de la naturaleza que él mismo. La hermosa pintura, el ejercicio magistral, el virtuosismo del oficio, eran cosas esenciales para ellos. Van Gogh no pintaría nunca esas magníficas y grandiosas cargas de caballería, la artillería abriéndose paso

Desde París, por

a través de las dunas, y los grandes desnudos sen-suales que Breitner hacía, sin buscar la expresión del ama. Para él, en cambio, los fenómenos no eran simplemente apariciones exteriores, sino re-velaciones sinfónicas que es preciso expresar como tales. Su pintura, de esa manera, asume una acti-tud más sofrenada, menos sensual. Por más que sea, como lo atestiguan sus cuadros y cartas, lo bastante sensual como para gustar la finura, la belleza de las formas, de los colores, de las tonalidades, para dar ambiente a su representación, su objeto no es la impresión sensual, sino la expresión del sentido simbólico.

Habría sido interesantísimo poder comparar el esbozo con el cuadro de los "Comedores de patatas". El esbozo sólo se conoce a través de las cartas, las que arrojan una luz sobre las ideas mismas del artista. Cuenta cómo pinta el esbozo según el motivo y el cuadro, de memoria. En la carta N.o. 403, se lee: "La obra avanza y pienso que pondré adentro algo del todo diferente de lo que tú conoces de mí; al menos no tan ciaro. Quiero referirme justamente a la VIDA. Esto último lo pinto de memoria, sobre el cuadro mismo'.

"Tú sabes cuántas veces he pintado las cabezas luego todas las tardes las miro para volver a dibujar fragmentos de inmediato"

"En los cuadros hago trabajar el cerebro, en el sentido del pensamiento o la imaginación, lo que no me sucede en los estudios, en los que el proceso de la creación no tiene lugar, y donde sólo busco el alimento de la realidad, para que sea justo lo que imagino".

He aquí el cambio entre las dos obras: en el He aqui el cambio entre las dos obras: en el cuadro definitivo se encuentra solamente la expresión exacta, mensurable, del espacio; el volumen de los cuerpos, la luz fija, y, sobre todo, se halla la individualización monumental de las cinco personas, su caracterización, y su expresión, todo ésto unido a la acción del momento. El estudio es la expresión visual; el cuadro, la expresión espiritual, lo que él llama "la vida".

Es el mismo procedimiento que encontramos en Rembrandt, y que se podrá encontrar en todo arte que tiene como objetivo final la expresión de ideas.

Los pintores abstractos hacen lo mismo.

En el cuadro definitivo realizó lo que escribe en la carta N.o 404: "Imaginen a estos buenos muchachos que comen sus patatas bajo la pequeña lámpara, con sus dedos metidos en el plato, horadando ellos mismos la tierra; esto se refiere a su tradicio menulo la la forma horada en que ganan bajo manual y a la forma honrada en que ganan

"He pretendido de que esto hace pensar de una manera diferente que la de nosotros, hombres cultos. Podría parecer que se trata de un verdadero cuadro "cuadro de aldeanos". Yo sé que es eso... Y un cuadro de aldeanos huele a tocino, a humo, al vapor que exhalan las patatas o si no es malsano!"

En la carta siguiente describe sus aventuras con En la carta siguiente describe sus aventuras con los colores que primeramente eran mucho más claros. Ha vuelto a pintar el cuadro, en especial las cabezas. El color con que lo ha pintado ahora es más o menos el de una patata polvorienta, es decir sin pelar y con este color sombrio, azulverdoso ha proporcionado una definición que anteriormente él másmo ha encontrado para los aldeanos de Millet: "Sus aldeanos parecen hechos con la tierra que siembran" o como él los llama "de colores cobre y jabón negro".

"Los comedores" forman uno de los ejes de la evolución de Vicente Van Gogh, y se puede decir que desde su llegada a París necesitó volver a

que desde su llegada a Paris necesitó volver a comenzar, después de haber visto el arte impresiocomenzar, despues de naper visto el arte impresio-nista y el arte japonés. La visión de ese arte nuevo lo ha despistado. Hacia el fin de su vida retorna a las ideas del periodo holandés, pero sin renun-ciar a lo que ha aprendido y adquirido en Francia. en la madurez de su técnica y de su talento.

Tres pintores chilenos en México PARIS acoge al chileno ANTUNEZ

De nuestro Redactor en París, OSCAR PINOCHET

París. (Con retraso).— Durante dos semanas, el público que fre-cuenta esas dos grandes arterias de Paris que son la Avenue de el Boulevard Haus-Messine v mann, en el cruce con la Rue de Miromesnil, pudo apreciar en la vitrina de la Galeria Creuze un cuadro de factura extremadamen te personal, que representaba con Itonos preferentemente grises la trágica situación del habitante de las grandes ciudades —"roedor de las calles espesas"— uniformado por la vida sin horizontes de la selva de cemento, convertido en un número, en una marea de números agitada sin descanso por los odios y las pasiones que les inyectan sus interesados "salvadores' de todas las tendencias. En una cludad que posee un

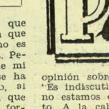
mínimun de 150 galerías de pintura, es muy difícil que un pintor extranjero recién llegado tenga público, sea el objeto de críticas en diarios y revistas o venda cuadros. El éxito de Antúnez pueda madica por esta transportante. de medirse por estos tres antecedentes, y creo que hace muchos años que un pintor chileno no lo obtenía aquí. Nemesio Antúnez es un ejemplo

de trabajo silencioso, alejado del bullicio de los canáculos de pintura y del autobombo. Hace nue-ve años que partió de Chile, aprovechando para ello una beca que le fuera concedida en su calidad de arquitecto. Recorrió y se instaló, sucesivamente, en Cuba, Mexico y Estados Unidos, país este último don de hizo exposiciones en 1945 y 1949. El no habla de su éxito pero podemos adivinarlo sa-biendo que varios de sus grabados fueron comprados por el Mu-seo de Arte Moderno de Nueva York y por otros museos de Estados Unidos.

Im Nueva York, donde siguió cursos de grabado en la Academia de William Hayter, sufrió ese choque violento que experimenta el viajero ante una arquitectura que, aparentemente, no hubiera tomado en cuenta las dimensiones humanas al alzar sus construccio-nes. La muchedumbre en continuo movimi€nto, su anonimato, su desolado ir y venir rumbo a metas cada vez más vagas e in-consistentes, lo impresionaron con fuerza y dieron una nueva direc-ción a su pintura. Con este drama adentro, Antúnez no podía pintar ni paisajes arrebolados, ni exquisitos ramos de flores cu-biertas de rocio.

"El pintor -- me dice- tiene un papel que cumplir en la sociedad, un papel que va más allá de su pequeño y cerrado mundo de la creación pictórica. Debe nacer frente a sus responsabilidades sociales y dejar en sus cuadros una muestra de las inquietudes y luchas de que ha sido testigo. Por lo menos es así como yo concibo

nada, de reflejar el clima en que viven mis personajes, que no es precisamente el de la alegría. Pero debo declararle que, desde mi llegada a París, mi paleta se ha ide aclarando, humanizando, al contacto con una ciudad en que el individuo ya no recibe en forma tan brutal la influencia agobiadora de las enormes construc-





opinión sobre la pintura actual: Es indiscutible -me dice- que no estamos en un gran momento. A la cabeza del movimiento artístico siguen las mismas figuras de 50 años atrás, que hoy tie-



Nemesio ANTUNEZ.— Lluvia

ciones". Se detiene ante un cuadro de esta segunda época —com-prado por ese gran coleccionista que es Germán Vergara Donoso, Embajador de Chile en Buenos Aires— y me doy cuenta de que los grises van cediendo poco a poco su puesto a otros colores que, aunque severos, traducen mejor el inconfundible aire de mejor el incommindiale aire de Paris, sus avenidas más anchas v arboladas, su gente más abre en todo sentido. "Creo que cuando llegue a Chile en cuatro messes más—dice Antúnez—, su fuz, sus habitantes, darán, posiblemente otra variante a mi forma actual".

Paris ha servido también a Antúnez para abandonar un poco su tema principal —para mi el mas auténtico— y dedicarse, en la tranquilidad de su departamento tranquilidad de su departamento de la calle Pierre Lerroux a la pintura de naturalezas muertas de gran isencillez, en las que abundan las cucharas, las tazas y demás utensilios del hogar, y en que no se desdeña a los iósforos sobre el ajedrez de los manteles. Son pequeñas obras en que nuestro pintor ha ido al encuentro de diversos problemas de su especialidad, solucionándolos, hay que declararlo, con maestría.

En el Salón de Mayo, en el Museo

En el Salón de Mayo, en el Museo de Arte Moderno, Antúnez expo-ne actualmente algunos grabados junto a obras de Matisse, Picasso, Buffet y otros pintores del mo-mento. Le pregunto cuál es su

nen alrededor de 80 años: Braque, Matisse, Leger, Picasso, Rou-ault, Chagall, Dufy, Derain, Vlamink, Utrillo, etc. Ninguno de los jóvenes de hoy ha podido ir más adelante y se han contentado con seguir hasta los extremos, a veces académicos, las mismas ten-dencias de los Maestros'.

La critica ha sido elogiosa para con Antúnez y su obra. Creo de interés extractar párrafos de al-gunos artículos:

Del semanario "Arts" (24 de abril): "Comencemos por decir que Antúnez es un gran pintor. Sus personajes, sin sexo ni cara, los obtiene raspando el color. Permanecen juntos, asociados por contigüidad, y su ballet €s el de

un abandono compuesto de mil

abandonos, de un patetismo lle-

vado hasta la nostalgia".

Del diario "Combat" (21 de abril): "Muchedumbre gris de siluetas grises; sus personajes atraen la luz, pero la luz no los ilumina, no nos dice nada del pe-so — o liviandad— de sus cuer-pos; la luz absorbe sus gestos, los confunde, los hace a todos iguales. Es el aspecto dramático de la obra de Antúnez y la multitud de personajes llega a comunicarnos el sentimiento de una soledad sin esperanza. Pictóricamente, la expresión de tal sentimien-to deberá buscarse en una técni-ca que confunde la claridad y la sombra, y tamiza la vivacidad de los colores. Es en ese momento cuando los acentos más vivos del color se encuentran, que somos sensibles a la presencia ce una cierta alegría". En "Lettres Francaises": "Se

apr cia visiplemente la necesidad de pintar el movimiento a traves del espacio; un movimiento a traves del espacio; un movimiento casi cinematográfico, que llega a obtener la unión de lo real (por ejemplo en las cucharas) y de un gusto particular por las línas más agudas, los ritmos más rivos, los colores más tornasolados.

los colores más tornasolados."

En octubre, Nemesio Antúnez dejará París y la Academia de William Heyter, donde es jefe de taller, y se dirigirá a Chile. Ojalá que su presencia sirva para que la pintura chilena, a su contacto y al de tantos ctros autenticos pintor s de Chile, se independice un poco más de tantos "ismos" que nada tienen que ver con nuestra idiosincrana y sólo alejan el día en que tendremos un arte nacional, de proporciones modestas, pero nuestro

Subcribase a PRO-ARTE

CONCHA y TORO

"Clos de Pirque"

Sobre la situación de Picasso y el realismo socialista. opinan pintores

Los pintores, escultores y críticos comunistas se reunieron en París, presididos por Laurent Casanova, miembros del Buró Político, para reconsiderar el caso de Picasso y del grupo de pintores del Partido Comunista Francés que hacen arte no realista. Esta reunión habría sido provocada, según el semanario "Arts", por dicha

Hace algunos meses el mencionado semanario insertaba en sus columnas un artículo de André Breton cuyo título era el si-guiente: "¿Por qué nos ocultan la pintura soviética?". Dicho estudio está ilustrado por reproducciones de cuadros rusos, inéditos en los países occidentales, y que tenían más que ver con la foto-

grafía de propaganda que con el arte.

Aragon contestó desde "Lettres Francaises". Algunos crícicos de arte, miembros del Partido Comunista Francés se inquietaron y pidieron explicaciones al autor de "Hurra al Ural". "Yo muestro esta pintura realista —respondió—, porque me agrada y porque además, es la única que está de acuerdo con la estética del Partido".

A continuación, traducimos de "Arts":

"Por muchos años el Partido Comunista evitó tomar una posición determinada en lo concerniente a la pintura. Lo hizo solamente en 1946, cuando Zdanov, en un extenso discurso pronunciado en el Kominforn, se transformó en el teórico de un realismo secialista en la literatura, la música y la pintura.

"En Francia, Laurent Casanova, diputado comunista encargado por el Partido del control intelectual, y Louis Aragon, escritor, tuvieron a su cargo la vigilancia de esa nueva directiva. El primer pintor que se ligó a esas filas de combate, ya que en el espíritu del Partido se trataba de un verdadero combate, fué André Fougeion. El terreno elegido era el Salón de Otoño de 1948 y la tela, la llamada "Mujeres de París en el mercado" y la tela, la llamada "Mujeres de París en el mercado", Los problemas de la "pintura enrelada" debían resultar mucho menos sencillos que los de la "literatura enrolada", a quien Ara-gon servía de ejemplo con su novela-río "Communistes".

"El Partido Comunista se encuentra ahora ante un equivoco Insostenible; o el realismo socialista es la única estética admitida, y en ese caso, Picasso con sus discípulos deben someterse bajo la amenaza de expulsión. o el Partido no tiene doctrina

La situación en que se encontraría, de acuerdo con la información anterior, el más grande de los pintores contemporáneos, es por demás contradictoria.

En el deseo de contribuir a la elucidación del problema, "Pro Arte" inicia noy una encuesta, con el siguiente cuestionario: 1.— ¿Qué piensa usted de la obra de Picasso? 2.— ¿Qué juicio le merece el realismo socialista? 3.— ¿ Cuál es su opinión sobre el arte llamado "engagé" (comprometido)? 4.— ¿Opinión sobre la situación de Picasso?

tuación de Picasso. Para las respuestas de hoy, hemos elegido a un artista del prestigio y responsabilidad de Camilo Mori, Premio Nacional de Arte, y a ur representante de las nuevas generaciones: la joven pintora, Juara Lecaros.

POSICION DE CAMILO MORI

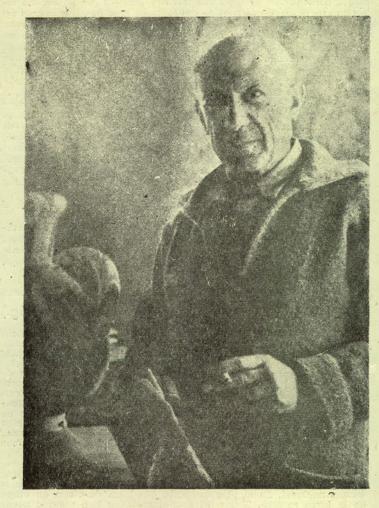
Camilo Mori contesta a nuestro cuestionario, en los siguientes

terminos: 1.— Picasso es la exacta proyección de un genio creador. Invención constante y cambio constante. Ella dividirá nuestro tiempo en "antes" y "después" de Picasso.

2.— Lo considero una posición que da al artista las premisas para expresarse integralmente como hombre.

3.— Que es un compromiso que sólo puede salvar la calidad estética del mensaje. Nada podrá perpetuarse como mensaje si la calidad no afirma lo que es circunstancial y transitorio. Después de siglos sigue siendo la estética la mejor propaganda. Pensemos en el "trecento" y "quattrocento" italianos.

4.- ¿Se puede exigir a un artista seguir una determinada línea, que no siente? ¿Qué se obtendrá con ello si el artista no pue-de expresarse dentro de ella? Y tratándose de Picasso me parece absurdo exigirle una línea a quien pintó libremente la más formi-dable protesta contra la barbarie: GUERNICA.



El Alfarero de Antibes

RESPUESTA DE UNA JOVEN PINTORA

1.— En realidad, mi opinión está limitada aún por la influencia de la época. ¡Se ha dicho tanto que Picasso es un nuevo Leonardo o un nuevo Rembrandt! Yo no querría repetir esa opinión que me parece excesivamente interesada. A un artista, scbre todo a un gran artista como es Picasso, lo viene a juzgar verdaderamente la posteridad. Para suerte mía, me he salvado de su influencia devoradore.

fluencia devoradora. 2.— No tengo mayores datos sobre el asunto. Pero creo que el artista que es socialista de verdad, que cree intensamente en ello, transparentará en su obra dicha preccupación. Es cuestión de sentimientos. Sin embargo, he visto fundirse a muchos artistas cuando siguieron la corriente estética propugnada por el Comunismo. Creo que eso les ha ocurrido porque, tal vez, se trataba de una imposición ejercida desde afuera. Son malos comunistas en el fondo suponer.

en el fondo, supongo.

3.— Yo creo que el arte debe representar la época en que el artista vive. Está siempre comprometido.

4.— Espero, que en tal caso, Picasso actuaría con toda libertad y que defendería la libertad de creación. En verdad, toda intromisión política en la obra de arte, la considero un atentado.

Teatro

"FUENTEOVEJUNA" de Lope de Vega, por el Teatro Experimen-tal de la Universidad de Chile. Realización de Pedro Orthous. — Escenografía de Oscar Navarro. — Estrenada en el Teatro Municipal el jueves 17 de julio.— No nos había ocurrido antes esta sensación de estupor, ante una representación dramática, al punto de

impedirnos el examen detallado que precisa el comentario crítico. Cuando el hecho dramático absorbe todas nuestras facultades, es decir, cuando éste se identifica de tal modo con la sensibilidad del espectador que voz e imagen, más que oirse y verse, se sienten, ¿cómo encontrar los errores, las inevitables pequeñas fallas, en ese tejido invisible que es la obra maestra representada según la imagen que de ella

Hemos celebrado aquí el desarrollo en ascenso constante del Teatro Experimental, su lucha heroica para imponer una línea digna en el arte dramático en nuestro país; el triunfo individual de sus directores y actores; el espíritu de selección que acusa su repertorio. Pero lo de hoy, el estreno de "Fuenteovejuna", aunque constituya un resultado de todo aquello, merece ser señalado como un acontecimiento aparte, porque premia generosamente la fe, no ya sólo de quienes la realizaron, sino que la de todos cuantos confían y esperan siempre algo más de las virtudes de nuestra gente. Porque esto ha sido realizado en un país pequeño, pobre, remoto como Chile. Esto nos enorgullece. Se ha dado aquí la gente capaz de realizarlo. No tenemos "standard de vida" ni estadistas, ni altos índices de progreso material ¡tenemos artistas con talento, qué diablos!

He aquí cómo esta representación de una pieza maestra de Lope de Vega por el Teatro Experimental, nos ayuda a confiar un poco más

en nosotros mismos. Pedro Orthous ha sido el genio realizador de "Fuenteovejuna". A él se le celebró siempre la facultad particular que tiene para conseguir la realidad ambiental de una obra, así como para penetrarla psicológicamente ("Antígona" de Anouilh, por ejemplo). Con "Fuenteovejuna" Orthous nos revela una virtud aún más valiosa de su personalidad de hombre de teatro: su capacidad para crear a priori la arquitectura de una obra, construyendo encima, con ojo de avezado ingeniero, los elementos motores que han de darle unidad y vida.

Al asistir, conmovidos por la tensión dramática con que nos tomó, a la escena de la rebelión del pueblo de Fuenteovejuna contra el tiránico Comendador, asociamos a ese movimiento de masas, en que todo parece ocurrir por desplazamientos armónicos de los grupos, el nombre de Eisenstein, el genio creador de "Alexandre Nevsky"

Orthous, se ve, no ha librado nada a la improvisación. Los mo-vimientos de masas en el escenario han sido, "friamente" calculados para producir el impacto dramático. Frialdad un poco diabólica, cuando busca con ella una temperatura en grado de ebullición para el desprevenido espectador. Todo ha sido calculado con este fin. El único escenario, un macizo de madera empotrado en pendiente sobre el tablado, recortándose sobre la panorámica como el lomo de una colina, con sus puertas y el tablado agregado sobre el foso, le permiten asimismo la concentración de las masas con un aprovechamiento integra de la visión dinámica. Nada queda fuera del alcance total del espectador. Sin embargo, a pesar de esta unidad, cada escena considerada separadamente tiene el valor de un cuadro en el que la composición resulta perfecta. Pedro Orthous ha concebido la obra en profundidad, aportando, además de las variaciones derivadas de las exigencias textuales, su experiencia sensible (elementos plásticos en la posición en escena, danzas, canto, elementos sincrónicos).

Manifestamos al comienzo la inutilidad de cualquier afán crítico para referirnos a esta notable realización de "Fuenteovejuna", por la honda conmoción que ella nos ha producido. Con todo, no es posible dejar de mencionar, también, a la actriz María Cánepa, cuya encarnación de Laurencia ha tenido instantes sublimes. Cuando ella se enfrenta, ultrajada, a su pueblo y a los suyos y les arroja su desprecio para levantarlos contra el tirano, hemos recordado a las bravas mujeres de la España combatiente por la República, a aquellas que en la mundo una Pasionaria.

María Cánepa se concentra de un modo tal en su personaje, que nos hace olvidar todas sus excelentes actuaciones anteriores. Esta interpretación la revela como a una actriz de inmensos recursos dramámáticos en nuestro joven teatro. El Comendador de Roberto Parada está a la altura de su Izquierdo en "Montserrat", lo que es mucho decir, en abono de su jerorquía de consumado actor de carácter. Domingo Tessier, Coca Melnick, Fanny Fischer, Emilio Martínez, Jorge Lillo, Agustín Síré, fueron, como siempre, fieles al personaje que se les encomendó. Celebremos por último la aparición de un nuevo actor del Teatro Experimental: Jorge Boudon, cuyo Mengo, aunque ligeramente "sobreactuado", lo da a conocer con un talento cómico que su-

pera casi completamente su escasa experiencia. La presentación de "Fuenteovejuna" por el Teatro Experimental, con la participación de todos sus componentes y los de la Escuela de eatro que posee, en número de alrededor de cien participantes, es un ejemplo para los artistas de todas las ramas del arte en nuestro país. Se concitan aquí los resultados del esfuerzo individual y colectivo de una institución que nos hace la entrega de su esfuerzo, a sabiendas de que no le será retribuído como corresponde. La conmoción colectiva que se produce cada tarde en que se presenta "Fuenteovejuna" en el Teatro Municipal, en una milagrosa comunión entre intérpretes y público, no ha conmovido aún, y tal vez no logrará conmover jamás, a los satisfechos dispensadores de todos los poderes: el Teatro Experimental sigue atado al destino inícuo que le señalan las limitaciones de un escenario que sirve para todo, y que sólo está en condiciones de ofrecerle unas cuantas fechas al año. El Gobierno, la Municipalidad, y aun la propia Universidad a la cual pertenece, dispensan su presupuesto en tantas obras útiles como inútiles. Con sólo el presupuesto que ha gastado el Gobierno en el frondoso cuerpo de embajadores extraordinarios que ha mantenido en la NU, el Teatro Experimental tendría ya su teatro.

Proponemos que se inicie una suscripción popular para levantar el escenario que el Teatro Experimental necesita.

La presentación de "Fuenteovejuna", en lo que significa de culminación de un esfuerzo nacional, debería ser, como ocurre en la obra misma, el grito de rebelión contra esa burocracia oxidada que enmohece en Chile las mejores iniciativas, y de la cual estamos más que

TRADICION . . .

(De la 1.ra Pág.)

sin duda, un episodio divertido; pero me dió a conocer un aspecto que considero fundamental en el teatro: la disciplina. Más tarde, organicé, en unión con otros muchachos del Instituto Pedagógico, la orquesta afónica.

organicé, en unión con otros muchachos del Instituto Pedagógico, la orquesta afónica.

Esos recuerdos están impresos en las capas más profundas de la memoria de los que fueron estudiantes universitarios en esa época. Es difícil reunir los elementos paradojales que integraban el conjunto. El adjetivo afónico no alcanza a reconstituir la gracia intencionada y virtuosa que empleaban los "cantantes". El público de ahora pudo tener un vago reflejo de esa comicidad en la canción de "Viento de proa", que repite burlescamente un motivo popular español, que sirvió a Lalo en su violinística "Sinfonía española".

—¿Qué opinas de nuestro teatro?

—En teatro yo soy continuista... Entiendo por continuismo, tradición. En teatro todo ha servido, y no quería por eso olvidar la labor de Flores, de Retrs y Frontaura, verdaderos pioneros de la escena nacional. Es el palo de posta que pasa de etapa en etapa de la larga carrera. Todos los grupos teatrales han querido negar lo anterior. Esa me parece una actitud equivocada, que sólo puede inducir a errores. En los escritores, según me parece, no sucede ese extraño fenómeno. Supongo que Coloane, por ejemplo, conoce perfectamente a Blest Gana o a Baldomero Lillo. En cambio, ¿qué sucede entre la gente de teatro? Pregúntale a muchos de ellos si conocen a Casacuberta, actor español que vino a Chile en tiempos de O'Higgins, ¿Sabías que el sombrio Capitán San Bruno fué un propulsor de nuestro arte escénico? ¿Y el obispo Villarroel? Al echar al olvido su propia historia, el movimiento teatral ha adolecido siempre de grave falta de continuidad. Aunque no discrepo de la influencia extraniera, europea en particular, personalmente me sitúo siempre de grave falta de continuidad. Aunque no discrepo de la influencia extranjera, europea en particular, personalmente me sitúo mejor, aprendo más de una pieza de teatro chilena. Ella me abre el ámbito de la atmósfera sociológica, que respiramos a diario, y me da, por lo tanto, un derretero para mis experiencias venideras. La "Camila", de Camilo Henríquez, por ejemplo, no es una obra maestra, ni-mucho menos, ni tampoco es una obra buena en el sentido en que puede serlo una obra de Jean Paul Sartre; pero a mí, como director y actor de teatro chileno, me interesa mucho, porque en ella aprendo cosas substanciales.

—¿Qué, por ejemplo?
—Me enseña, objetivamente, muchas cosas. Vivencias, por decirlo así, que sólo intuía, y que el buen Fraile de la Buena Muerte me aclara. Me plantea el problema de la población de Chile y de América. El cuadro en que aparece un español fugitivo y un indio que le da asilo, es formidable.

El país de todos los diálogos

No hace mucho que Gabriel Marcel propuso una reunión del Centro Católico de Intelectuales Franceses para discutir el tema siguiente: "El ateísmo en el teatro contemporáneo", con motivo de la presentación de tres obras. Estas eran, por orden de su aparición: "Le Diable et le Bon Dieu", de Jean-Paul Sartre; "Bachus", de Jean Corteau, y "La Profanateur", de Thierry Maulnier. La inspiración y el tono de estas tres obras son tan diferentes como la personalidad de sus autores. Sólo Jean-Paul Sartre afirma resueltamente su ateísmo. Jean Cocteau, aunque violentamente atacado por Francois Mauriac, se defiende de la acusación de blasfemo; afirma que continúa siendo cristiano. Recuerda su "Carta a Maritain" hace unos veinte años y una conversación que algunos han encontrado un poco espectacución que algunos han encontrado un poco espectacu-lar. Los hombres son como son y sólo es posible pedirles que sean sinceros; no pongamos en duda, pues, su sinceridad de antes ni la de hoy. Cocteau ha podido muy bien no darse cuenta del relieve desagradable que adquirirían, en la escena, ciertas fantasías sobre la Iglesia y los Sacramentos. En realidad, estos pasajes parecen mucho menos chocantes cuando se leen. Se explica, pues, el error de óptica cometido no sólo por el autor, sino también por los actores, la mayor parte de ellos buenos católicos. En cuanto a Thierry Maulnier, si algunos le han reprochado ateísmo, con fundamento o sin él, por lo menos Mauriac ha salido fiador suyo.

No se trata de emitir juicio sobre el valor intrín-seco de tres obras de excelentes autores, sino de señalar, en primer lugar, a través de sus diferencias, su tonalidad común: Las tres se sitúan en la perspectiva de la Edad Media y los problemas son plan-teados a la luz de aquellos tiempos apasionados, cuando la Iglesia atravesó sus crisis más graves; so-bre todo, es preciso señalar el valor del tema propuesto por Gabriel Marcel, y, también, hay que ha-cer una doble comprobación, la que podría expresar-se en la fórmula siguiente: "¡Cuánto se ocupan de Dios los ateos en Francia! ¡Cuánto se ocupan los eristianos de los ateos!"

A veces se deplora que los católicos hayan aportado sumas considerables al teatro que ha representado la obra de Sartre. Pero, ¿quién es Sartre?, replican algunos católicos. Un cristiano me decía después de haber visto Le Diable et le Bon Dieu: "Es imposible que el hombre que ha escrito esa obra no sea creyente..." Puede ser. Pero ¿por qué? ¿Porque está llena de blasfemias? La observación no es nueva. Hace mucho tiempo que se dijo que la blas femia era una forma de la fe, que el verdadero incrédulo no era el rebelde, sino el indiferente... Al ver cómo Sertre se ocupa tanto de Dios y del Diablo. ver cómo Sartre se ocupa tanto de Dios y del Diablo, no puede sorprendernos que haya cristianos que se interroguen sobre la sinceridad de su ateísmo, y que, forzando el secreto de su inconsciente, hagan de él un creyente a pesar suyo. Guardémonos, pues, de in-tentar penetrar en el pensamiento de Sartre. Podría respondernos que lo interpretamos a nuestro modo, y tendría razón. Pero no es menos cierto que un ateo, que se ocupa de la religión con tanta obstinación, acaba por hacer decir a los creyentes: "Es curioso..." ¿Acaso no hay en la conciencia lugares

Desde Paris, por

Jean-Jacques BERNARD

profundos en los que se encuentran los contrarlos? Esto que escribimos sobre el teatro podríamos lle-Esto que escribimos sobre el teatro podríamos llevarlo a otros aspectos, como la novela y el ensayo. No hace mucho tiempo, la revista de los Padres Jesuítas, "Les Etudes", publicó un artículo que, por otra parte, no era el primero, sobre Albert Camus, ateo notorio. Extractamos trozos, como el siguiente: "... Su manera de resumir el problema de la existencia hace que fraternicemos con él. Un cristiano no tiene necesidad de sufrir por "la Fenomenología del Espiritu"; le basta leer la Biblia para comprender que la historia del mundo es, ciertamente, la del hombre en rebelión. Solamente que, allí donde nosotros deploramos un pecado. Camus exalta un so-

hombre en rebelión. Solamente que, allí donde nosotros deploramos un pecado. Camus exalta un sobresalto de la dignidad humana. Nosotros pedimos
la gracia y él la rechaza. He aquí el punto doloroso.
Admitamos que somos de esos hermanos enemigos
que pueden todavía hablarse... Albert Camus merece que se le escuche".

El artículo, firmado por André Blanchet, colaborador habitual de "Les Etudes", nos facilita una
prueba más de la elevación de pensamiento de esta
revista. Nos encontramos con el mismo espíritu de
objetividad ante los problemas que se discuten, ya
ce refleran a la coexistencia de creyentes y de ateos
o de católicos y protestantes, de cristianos y de comunistas. Nunca se abordan las cuestiones por el
lado mezquino: siempre se hace con una amplitud
de miras que demuestra una preocupación de comde miras que demuestra una preocupación de com-prensión y de fraternidad, verdadera caridad. Lo que escribimos de los jesuitas podemos decirlo también de otras órdenes religiosas de Francia, principalmente de los dominicos, cuya acción es tan viva como valiente su palabra.

valiente su palabra.

En esta perspectiva podremos situar la iniciativa de Gabriel Marcel. Que los ateos se ocupen de Dios y que los cristianos se ocupen de los ateos, y que entre ellos puedan entablarse diálogos, no sólo con buena fe, sino con buena voluntad, ¿no es, acaso, la demostración de que, si Francia es el país de todas los disputes es también aquél en que son posibles las disputas, es también aquél en que son posibles todos los diálogos? Igualmente podriamos encontrar ejemplos en otros aspectos, y no es necesario evo-car los recuerdos de la ocupación, cuando lucharon juntos en la Resistencia los hombres de tendencias más opuestas.

El teatro es rico en enseñanzas porque es un mi-crocosmos: basta ésto para nuestra demostración Por otra parte, no es dificil encontrar en estos contrastes y en estas curiosidades reciprocas una especie de tradición francesa. Hace siglo y medio Chateaubriand escribía en Le Génie du Christianisne, a propósito del teatro, lo siguiente:

"M. de Voltaire es muy ingrato al querer derribar un culto que le ha facilitado los más bellos rasgos de sus obras y sus mejores títulos para la inmortalidad'.



LES TUILLERIES

hombre chileno.

-¿Qué piensas de este hombre chileno?

—¿Que piensas de este hombre chileno?
—Que no se vacia. Pienso que está lleno de complejos que lo angustian, que lo encierran en sí mismo. Agrega a eso, la reducción progresiva que está sufriendo del lenguaje. Es hombre que vive un tanto sumergido, y que cuando se expresa lo hace en un lenguaje tosco y económico de hombre de mar. Por eso se entrega, muchas veces, a la locura dionisíaca que le produce el alcohol, única manera que tiene de vaciarse hacia afuera, de revertirse. ¿Te has dado quenta de la robraza del vacabulario que generalmente amplea el

cuenta de la pobreza del vocabulario que generalmente emplea el

Yo pienso en cierta palabreja típica del idioma chileno, y de cómo con ella se puede realizar toda clase de malabarismos mentales, desde el aforismo moral hasta el insulto familiar y deliciosa-

Pienso que la única forma de darle expresión a nuestro pueblo, por otra parte tan inteligente e intuitivo, está en manos de los

Em. BOUDOT - LAMOTTE

Los Servicios oficiales del turismo francés

le proporcionan toda clase de informaciones para SU VIAJE A FRANCIA.

Ahumada 131, Oficina 401, Teléf. 88711 —¿Tú reconoces, de acuerdo con lo que me dices, que la conducta del hombre americano es típica?

—Desde luego. Creo que el hombre americano debe marchar progresivamente hacia un mayor conocimiento de sus condiciones. Es preciso que descubra sus propias posibilidades, inaugurando así la etapa cultural independiente de todo reflejo europeo. Ni más ni menos que lo realizado por Neruda en el plano poético. El hombre americano, sustantivamente hablando, es un hombre que no sabe dialogar. Está como ensimismado en el paisaje tremendo que lo rodea. Este problema, en Chile, se agrava. Es la soledad la que le ha dado ese hábito de silencio. Nosotros, al hacer teatro, debemos tomar en cuenta esas dificultades, y no podemos crear personajes como los de Anouilh o Cristopher Fry.

—Y en cuanto a la interpretación, ¿qué opinas?

—Bueno... en Europa los actores están preparados para la eventualidad de cualquier representación, sea cual fuere el género de la obra. Esto en Chile no sucede. Para poner remedio a esta carencia, es preciso estudiar lo que hicieron en casos de dificultad técnica, nuestros antepasados, y valorizar, estudiando, lo que hacen los otros grupos teatrales. En suma, habría que estudiar la realidad de la vida, Estudiar, singularmente, la constitución psicológica del hombre chileno.

poetas dramáticos. Ellos tienen que sumergirse en lo profundo y buceando en su interior, extraer todo lo que el hombre común guarda adentro, y que en el poeta también existe.

La patrona —me dice sonriendo De la Barra, dirigiéndose a Amalia Villarroel, su mujer, que en ese momento se incorpora al grupo— me dió a conocer el teatro francés... Racine, Corneille y Moliére, padre de todos los cómicos que andan dispersos por el mundo

—Pedro exagera...—lo interrumpe Amalia.
—No, no. Si esa es la verdad. Yo amaba solamente a los griegos Edipo Rey, de Sófocles; el Prometeo Encadenado... Y, sobre todo, Shakespeare. Y también amaba a Ibsen, padre del teatro moderno.

moderno.

—¿Y del teatro americano?

—Florencio Sánchez, el más grande de todos. A mí me gustaria darlo, aunque, seguramente, es poco comercial... De los chilenos, agrega, respondiendo a otra pregunta, me interesa Daniel Barros Grez y Daniel Caldera. Al primero ya lo hemos presentado en dos ocasiones. Da Daniel Caldera es importante: "El Tribunal del Honor", cuyo primer acto es magnífico. También me interesa muchisimo Espiñeira, autor dramático del final de siglo. En fin, hay tantos... Todas estas cosas las trataremos debidamente, para poder concertar una acción común, la gente de teatro es un Congreso Latinoamericano de Teatro, que se celebrará próximamente en Lima.

en Lima.

Nos despedimos de Pedro de la Barra, con la conciencia exacta de que el Premio Nacional de Arte ha sido otorgado con plena justicia en su persona, por lo que ha hecho, y aún más, por lo que tiene todavía que hacer. Hombre dinámico y entusiasta, Pedro de la Barra es una garantía de estabilidad, de trabajo concienzudo y seriedad.

"Pro Arte" al concretularlo, muy sinceremente, se felicito de

y seriedad.

"Pro Arte" al congratularlo, muy sinceramente, se felicita de contarlo entre sus amigos más antiguos y leales. Posteriormente, hemos sabido que también obtuvo el Premio Municipal, por su obra teatral: "Viento de Proa".

Bien merecidos los premios.

ARLETTE BEZ-DECHI, distinguida arpista belga, que debutó el viernes en la Sala Pro Arte, en un concierto que puso en evidencia sus notables condiciones de intérprete y ejecutante de briilo. Arlette Bezdechi ganó los Premios de Arpa en el Conservatorio de París y en el Real Conservatorio de Bruselas. El concierto forma parte de la serie de audiciones de Cámara que viene organizando el Club Pro Arte.

"Los Olvidados" denuncian

Invitados a una exhibición privada, tuvimos oportunidad de ver el film de Luis Buñuel, "Los Olvidados", rodado en México, y que fue-ra premiado en el Festival Cinematográfico de Cannes de 1951. Como se sabe, Buñuel, director español exilado de su patria, fi-

gura entre los cineastas más notables de nuestro tiempo. Su películas, como "El perro andaluz" y otras, se consideran entre las creaciones de mayor jerarquía realizadas desde los comienzos del cine. Buñuel ha sido uno de los precursores del surrealismo cinematográfico, y en sus últimos films, si bien evoluciona hacia el realismo, utiliza —como en "Los Olvidados", que ahora comentamos— algunos elementos surrealistas comunes a ese credo estético.

Todo en "Los Olvidados" converge a hacer de este film un do-cumento humano tremendo. Buñuel lleva hasta un límite tal vez intolerable para la mayoría, su denuncia descarnada de la realidad, del sistema social de nuestros días, en su expresión más brutal: el abandono del niño proletario, su carrera hacia la delincuencia, impulsada por el medio ambiente en que se desarrolla; la bestialidad de las madres abandonadas, la promiscuidad generadora del disparo de todos los instintos primarios del hombre; la falacia de la regeneración parcial.

La acción ocurre en México, pero la historia es común en absoluto a todos los países regidos por el sistema antisocial que allí se de-

nuncia. Al presenciar esos hacinamientos en que proletarios asalariados y vagos del lumpen se confunden en una eterna noche de privaciones, vimos reproducidas las "poblaciones-callampas" de Santiago de Chile, en todas sus características infamantes.
"Los Olvidados" son los niños que viven en estos hoteles ma-

cabros creados por nuestra llamada progresista democracia. Buñuel nos muestra a un grupo de muchachos y nos invita a seguir sus correrías de un día cualquiera. Entre ellos, sólo uno es el contaminado, y por lo tanto el que manda. Pero no importa; en un terreno tan abonado para el crimen, lo normal ha de ser que esa influencia sea la que prospere. Y se produce entonces el encadenamiento mortal, que ha de privar de regeneración hasta aquel niño ya regenerado por la defensa parcial puesta en práctica por la sociedad. No es ya la voluntad hacia el bien la que ha de salir vencedora en este muchacho escapado de las garras del "jefe" criminal. Entre las dos fuerzas que se lo disputan —la influencia del medio representada por el jefe de la pandilla y la del bien por la escuela regeneradora— saldrá victo-riosa la que tenga mayor poder, mejor organización "defensiva". Y este mayor poder no está, como en todas partes se proclama, de parte de los organismos de asistencia social que el Estado capitalista crea para exitar la delincuencia, sino que en manos de las fuerzas negativas: la promiscuidad y el hambre, reinas y señoras del ejército internacional de los olvidados.

¿Escuelas-granjas, reformatorios, escuelas-talleres? ¿Es que si existieran en proporción a la necesidad enorme del número de niños, podrian, aun así, suprimir la lacería permanente de esas increíbles viendas" de los asalariados y gente en paro forzoso, que circundan las pequeñas y grandes aiudades modernas? Uno sale de ver "Los Olvidados" —historia, como dice Buñuel,

tomada de la vida real (nada es inventado)— con la sensación amarga de la impotencia ante una realidad tan feroz, a la que todos contribuímos: aquéllos con la defensa de la miseria en favor de sus privilegios; éstos, con la indiferencia diaria y eterno; esatros, con el temor de que su protesta pueda ser perseguida como "propaganda comunista"

En "Los Olvidados", Buñuel trabajó con un equipo de técnicos de primera línea. La dirección fotográfica fué realizada por Gabriel Figueroa, mexicano que se cuenta entre los mejores fotógrafos de cine del mundo. A diferencia de algunos films suyos, éste no exhibe virtuosismos fotográficos apreciables, con el propósito visible de fijar en forma directa la realidad buscada por Buñuel. Aquellos elementos su-rrealistas de que hablamos al comienzo se aplican sólo a dos secuen-cias del film: el sueño del muchacho Pedro (close up de manos extendidas, movimientos en cámara lenta, símbolos de asociación de imágenes del que sueña) y la escena final del joven delincuente (sobreimpresiones).

Es notable, asimismo, la eficacia de la música en "Los Olvidados".

Los temas son del compositor español —actualmente entre nosotros— Gustavo Pittaluga, y han sido adaptados al film por su colega y com-patriota Rodolfo Halffter. Los pasajes más sombrios de la película alcanzan mayor relieve por efecto de los fondos musicales, que corren en perfecto sincronismo con el desarrollo dramático.

Los Protagonistas principales de "Los Olvidados", niños o jóvenes de escasa edad, no son actores profesionales. Entendemos que la mayoría son muchachos proletarios auténticos. La mayor parte del film fué tomada en exteriores e interiores reales, y sólo algunas escenas acusan trabajo de set.

Ojalá que "Los olvidados" cuente con una buena programación en nuestro país. Es una película que debe ser vista por el mayor número posible de personas. Quienes, además de verla la sientan, que la propaguen, y se sumen a la protesta vigorosa de Buñuel.

Es lo menos que podemos hacer por nuestros cividados.

Pantalones para la playa para damas y caballeros



Merced 535

Teléfono 31602

T. C.

Sobre la poesía chilena contemporánea [itentura

Iniciamos la publicación de un ensayo sobre la poesía chilena, escrito para este semanario por el en-sayista, escritor y profesor Jorge Elliott, cuyos artículos y traducciones de poetas como T. S. E.iot, Ungaretti y otros, aparecieron hace tiempo en nuestras

La versación de Jorge Elliott en estas materias, así como su probada independencia de criterio para juzgar y valorar la producción poética nuestra, dan al ensayo que hoy empezamos a publicar, un interés in-

Actualmente catedrático en la Universidad de Concepción y Director del Teatro Experimental de la misma Universidad, Elliott, alejado de los cenáculos metropolitanos, abarca el tema de nuestra poética sin el "partis pris" fatal de la mayoría de los antolo-gistas comprometidos con una u otra tendencia.

El solemne mundo de la crítica es más artificial y estrecho que el de la creación artística y, a la vez menos profundo. Hay entre ambos un relación semejante a la que existe entre el jardin y la naturaleza. La crítica, como el jardin, puede, cuando penetran en ella seres de sensibilidad e inteligencia, adquirir una belleza peculiar cin évisias e tuardia legantando historias armitecturas en heella seres de sensibilidad e intengencia, addum autoccuras en be-liar, sin éxtasis o tragedia, levantando lúcicas arquitecturas en be-neficio de la razón y el equilibrio emotivo. Su función primordial es lubricar nuestras armas de penetración para aumentar nuestra receptividad artística. Además, ejerce una función semejante a la que desempeña la moral en la sociedad. Lo cierto es que un arte

que desempeña la moral en la sociedad. Lo crerto es que un arte sin crítica cae en una especie de amoralidad al permitir que actuen en su medio, seres cuyo único afán es adquirir un ropaje que les permita encubrir vidas desorganizadas y superficiales.

En cuanto nos proponemos explorar alguno de los territorios artísticos de nuestra América, comenzamos a sentir la falta de organismos críticos adecuados —hablamos de organismos— puesto que el escritor, tanto en Europa como en los Estados Unidos, sale a luz a través de un completo proceso crítico, que comienza con la aceptación de un trabajo por alguna revista de prestigio, y que culmina con la publicación de una obra por una editorial conocida. En nuestros países publica el que lo desea por cuenta propia, y luego recibe halagos por la prensa y las revistas de numerosos amigos bien intencionados. Por otra parte, los centros universitarios no contribuyen eficazmente el estudio de la actividad literaria. propia o ajena, y raras veces publican antologías o bibliografías. En cuanto a las antologías, las pocas que aparecen esporádicamente no obedecen a un criterio responsable, y terminan por irritar al lector sensible. Confesaremos que nos ha sido imposible mantener la serenidad ante la mayoría de ellas, por lo cual hemos, terminad e convenda con experimente de convenda con experimente con experimente de convenda con expe minado cargando con excesiva viclencia contra poetas que en otras circunstancias habriamos leído con mayor simpatía. He ahí la racircunstancias habriamos leido con mayor simpatia. He ani la razón por la cual decidimos, hace cerca de dos años, dejar de escribir en torno a lo nuestro. Es más fácil en Perú o Chile. en Venezuela o Colombia mantenerse informado acerca de lo que acontece en Francia o Inglaterra que de lo que se hace en Argentina,
Uruguay o México. Ahora, sin embargo, después de dedicarnos un
buen tiempo a estudiar la producción poética de nuestra patria,
hemos decidido publicar un estudio de la interesante formulación del período entre ambas guerras, en relación con los movimientos extranjeros. Es nuestro propósito ver el conjunto, y por eso comen-taremos con algún detalle solamente a esos artistas que han contribuído a su formación, o cuya obra constituye un punto de par-tida. Deseamos trasladar un modesto almácigo al aún incompleto

jardín de la crítica poética nacional. La poesía chilena nace, artísticamente, en este siglo. La ante-La poesía cimena de construidad a se desde un punto de vista eccnómico-social, vemos que se cia una actividad artística notable con posterioridad al gobierno de Balmaceda. Sin querer negar la importancia del movimiento propiciado por la generación de 1842, nos permitiremos asseverar que las reformas educacionales y sociales impulsadas por ese Presidente, contribuyeron, como factor principal. a activar nuestra vida espiritual. Chile, recordemos, surgió a la vida independiente con una estabilidad política superior a la de las otras Repúblicas are sands upon the red sea shore una estabilidad política superior a la de las otras Repúblicas are sands upon the red sea shore where Israel's tents do shine intelectuales en desacuerdo con los regímenes de sus países. Pero la cual se transformó muy pronto en un refugio para intelectuales en desacuerdo con los regímenes de sus países. Pero la cual se transformó muy pronto en un refugio para intelectuales en desacuerdo con los regímenes de sus países. Pero la cual se transformó muy pronto en un refugio para intelectuales en desacuerdo con los regímenes de sus países. Pero la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para a la cual se transformó muy pronto en un refugio para la cual se transformó muy pronto en un refugio para la cua provista del respaldo de una tradición colonial rica, en cuanto such fear and awe nuestro territorio fué, durante la colonia, un extendido campo deas falls upon us when we look

Por JORGE ELLIOTT

batalla. De modo que participaba una fracción pequeña de la po-blación en la vida intelectual del país, y ella era extremadamente limitada. Una vez iniciada la tendencia reformista se incorporó un sector más amplio del pueblo en su vida espiritual, y ésto coinci-dió con el momento en que se principiaban a sentir los beneficios económicos logrados por la guerra de 1879. Es así que hoy día es posible notar que entre un Prado y una Gabriela Mistral, entre un Huidobro y un Neruda caben casi todos nuestros niveles económico-sociales. Es también posible identificar dos tipos de sensibilidad, una urbana y otra rural. La urbana correspondía, hasta hace poco, exclusivamente a Santiago; hoy ya no. Estas dos corrientes se afecan mutúamente y se enriquecen.

Los iniciadores de la poesía chilena de este siglo fueron todos poetas menores. Puesto que no se acostumbra usar este calificativo aquí intentaremos dejar en claro lo que significa para nosotros. La poesía menor es aquella cuya tensión emocional es baja. Expresa, por regla general, a través de temas o de ocurrencias y expone por silogismos. Sus cualidades esenciales son la sensibilidad —Dante, Shakespeare y Góngora tenían eso y mucho más—, y la delicadeza. Evoca estados de ánimo precisos y experiencias sentimentales. No logra modificar nuestras sensibilidades intimamente, como la poesía mayor. Pero el poeta menor es un artista y no un simple versificador. Gracias a su inteligencia y sensible cultivo del verso se consolidan las tradiciones. La tradición inglesa, que es la más vasta y continua de todas, no habría producido poetas como Shakespeare, Milton. Byron, Keats, Donne, Blake, Coleridge, Yeats o Eliot, sin la labor de una multitud de poetas menores esparcidos entre los días de Gower hasta los de Blunden.

Las principales debilidades de nuestra poesía menor son las que hereda de la poesía menor romántica: la monotonía de sus estados de ánimo, la tendencia a conducir sus poemas a conclusiones filosóficas, que no pasan de ser meras moralejas, y su sentimentalismo. Se observa, además, una tendencia a asumir una actitud estereotipada ante el verso. Ellas, sin embargo, no destruyen el valor de sus más talentosos representantes, cuyas obras, escritas siempre con agrado, revelan, en unos, un vigor visual extraordinario y, en otros, un intimismo subjetivo, delicado y dulce. Todos reflejan su amor por el oficio y su gusto ante la palabra. Veliz, Magallanes Moure, Mondaca, González Bastías y otros han escrito poemas dignos de la más exigente antología.

Hemos afirmado que las debilidades de nuestra poesía menor Las principales debilidades de nuestra poesía menor son las

Hemos afirmado que las debilidades de nuestra poesía menor son las que hereda de la romántica, y esto puede parecer inexacto en cuanto nace en contacto con el modernismo. Sucede que entre nosotros no trascendió ese movimiento hasta el extremo que lo hiciera en Colombia. México. Uruguay, Argentina y Perú. Resulta, también, que el modernismo, como todos los movimientos posteriores al romanticismo, arrastra un denso sedimento romántico. Lo exacto es que el romanticismo sigue siendo el impulso más importante tras nuestra actividad artistica, y que constituye el factor más decisivo en nuestra evolución espiritual. He ahí la razón por la cual juzgamos indispensable intentar dejar en claro lo que esta formulación significa.

lo que esta formulación significa.

El romanticismo es un movimiento artístico que corresponde intimamente a un estado espiritual de la sociedad. Nació en Inglaterra y Alemania, como una reacción contra el mecanismo del siglo XVIII, que había reducido la estatura del individuo, justo cuando las burguesías, que venían adquiriendo poderío desde tiempo atrás, sentían la necesidad de imponer el libre albedrío del ser individual espíritu de las reformas religiosas fué individualista al abogar por el derecho de todo hombre a interpretar las escrituras sagradas por el derecho de todo hombre a interpretar las escrituras sagradas a su manera, a transformarse en su propio sacerdote. Wordsworth, el primer pensador-poeta de este movimiento, rechazó la interprees primer perisador-poeta de este movimiento, rechazo la interpre-tación mecánica del universo, realizada por los físicos y matemáti-cos, y estableció que constituía un organismo, del cual el hombre formaba parte integral, siendo más importante la visión interior del mundo, elaborada por el ser humano, que la abstracta y fría imagen construída por la ciencia. (Véase "Science and the Modern World" - Whitehead). Contra esa visión protestó Blake, diciendo:

of man, the haunt and the main region of my song.

temor y espanto como el que mi canto). nos doblega cuando miramos en

La mente del hombre sería, entonces, el territorio preferido de los poetas. Es menester recordar ahora que el agnosticimo propiciado por la razón, fué destruyendo el ambiente emotivo de la comunidad, proporcionado primero por la magia, luego por el animismo, y finalmente por las religiones, el cual, a su vez, había entregado a los artistas elementos representativos míticos inteligibles a todos, de un contenido emperienal podereso. El evitate despoisos y dotados de un contenido emocional poderoso. El artista, despojado de estos elementos, quedó con un solo campo de acción, él de su propia soledad. Consecuencia de este hecho es el sabor íntimo o personal del arte moderno —solamente la psicología freudiana proporciona una interpretación más o menos universal de este mundo—. A raíz de lo anotado ha sucedido lo inevitable, o sea, el artista ha de perdiendo contesto con las meses al mismo tiempo que el des ido perdiendo contacto con las masas, al mismo tiempo, que el desarrollo utilitario de la sociedad lo ha dejado a un lado, sin asignarle una labor "útil" en ella. Al estudiar cualesquiera de las manifestaciones artísticas modernas, no es posible perder de vista este dilema, que es causa de la tragedia del artista y de la complejidad del arte

En el terreno de la poesía el romanticismo se manifestó como una reacción contra el rígido formalismo clásico de la época anteuna reaccion contra el rigido formalismo clasico de la epoca ante-rior. Puesto que en Francia él había llegado a un anquilosamiento tal que ya no quedaba vitalidad al lenguaje "noble", enrarecido hasta el extremo que "chien" en poesía debía transformarse en "de la fidélité respectable soutien", lógicamente este movimiento tronó en ese país como en ninguna otra parte. Allí renovó las formas, enri-queció el lenguaje poético, amplió el campo de la imaginería; pero, a la vez, destruyó un tanto el espíritu de las filosofías, que habían sabido infundir sentido a su marcada efición por la retórica sabido infundir sentido a su marcada afición por la retórica.

Comenzar es la esperanza. — Por Raquel Rabi. — Ediciones Botella al Mar.— Buenos Aires, 1951.— Poco sabemos de la literatura joven de allende los Andes. Señeros y trashumantes, sólo algunos nombres vuelan por encima de la cordillera y se crean alícuota irradiación. Un pequeño libro de una escritora joven, llegado hace poco a mis manos, es pues una estimable muestra, tanto más estimable, cuanto más rara. Forman el libro, cinco relatos, de los cuales los dos primeros pertenecen al género ambiguo ya tratado en crónica anterior. Los tres últimos, en cambio, han sido escritos con una formal preocupación por el ambiente en que se ha desarrollado la joven personalidad de la escritora. Aunque en los dos primeros, la constante incidencia en lo lírico, le dan a su prosa una mayor lozanía, yo prefiero los tres últimos. Que me perdone la autora. No hace muchos años me habría ocurrido lo contrario. Y los prefiero, porque en ellos se logra, desde luego, una relación más estrecha entre lo que se desea decir y lo que en realidad se ha dicho. Es siempre una conmovedora situación, la del lector, cuando descubre en el autor la falta de adecuado equilibrio entre esos términos, muchas veces unidos por simples fórmulas o etéreos esfuerzos.

Es un libro que anuncia mucho para el futuro y que hay que juzgarlo, por eso mismo, desde ese único punto de vista

TEOFILO CID

El Vaticano "tolera" a los abstractos

Gran consternación había provocado en ei mundo artístico de París la noticia errónea-

figurativo. Pero no pasaba de ser una "ricanerie" periodística de los semanarios de la ciudad llamada "Luz". La Santa Sede, al referirse al arte moderno, cuestión palpitante, como se sabe, en otros sectores menos apostólicos, según declaraciones prestadas a la prensa artística por el R. P. Regamey, expresó que consideraba "que el Santo Oficio se guarda de ceder a las instigaciones que por todas partes le llegan en contra de legan en contodas partes le llegan en con-tra de los excesos del arte de vanguardia y llama sencilla-mente a la enseñanza tradiciomente interpretada de que el vanguardia y llama sencilla-Vaticano habría lanzado una mente a la enseñanza tradicio-encíclica condenando el arte no nal en materia de arte sagra-

Una Bienal de poesía habrá ahora en Europa

Bajo el alto patrocinio del Gobierno de Bélgica, el 11 de Septiembre se llevará a efecto la inauguración de la Primera Bienal Internacional de Poesía en la ciudad de Knokke-Le Zoute situada en la legendaria tie-rra de Flandes, patria de Ver-haeren. Esta primera bienal de poesía comprenderá cinco jor-nadas a cargo de representantes de diversos países en los que se discutirá temas como "El poeta y su tiempo" y "La poe-sía de mitad de siglo". Estos trabajos culminarían con la edi-ción de una antología universal de la poesía a corresta de la poesía a cargo de una comisión que sería nombrada en el seno de la expresada asam-

El tema fundamental de la reunión será "El aporte de la poesía del medio siglo". A ojos de los promotores de la inter-nacional reunión, la poesía de los cincuenta primeros años del siglo veinte se ha distinguide esencialmente por las siguientes líneas generales:
1.0— El redescubrimiento del mundo exterior.

2.0- Lo maravilloso moderno

el redescubrimiento del mundo interior.

3.0—Los grandes iniciadores. 4.0— La revolución surrealista y su acción en la poesía, el pensamiento y la ética moder-5.o- La evidencia poética ac-

'Journal des poétes", la revista que ha tenido a su cargo la programación y organización de estas peregrinas jornadas poé-

ticas viene, pues, a complemen-tar el conocido llamado revolucionario con un... "Poetas del mundo, unios".

do. Lo hace de un modo alto y sereno, respetuoso de la vida la invención". En realidad la instrucción del

Santo Oficio, ministerio público de la Santa Sede en todo lo relacionado con las artes y las ciencias, deja amplia libertad a los obispos para que éstos, dentro de sus respectivas diócesis, de acuerdo con la conveniencia que las condiciones cultura-les planteen, disciernan "per se" en la calificación de las obras de ornato eclesiástico. El hecho de que la capilla de Vence haya sido en su totalidad decorada por uno de los artistas más revolucionarios del siglo, Henri Matisse, presta cómodo apoyo a dicha aserción. En cuanto al arte puramente no figurativo, éste también tendría cabida dentro de un templo siempre que respete o no hiera las formas establecidas por la tradición encarnada en los cánones.

STRAWINSKY HA DICHO: "ES LA LABOR LA QUE SALVA A UN ARTISTA, NO LAS TEORIAS"



PHILIPS



SIEMPRE HA MARCHADO A LA VANGUARDIA EN LA REPRODUCCION DE LA MEJOR MUSICA DEL MUNDO.

INICIATIVAS DE ALTA SIGNIFICACION ARTISTICA EMPRENDE CLUB PRO ARTE

"PETRUSCHKA", por el Ballet del Instituto de Extensión Musical. (II Parte).

Nos referimos brevemente en nuestro comentario anterior, a algunas peculiaridades de la coreo-grafía creada por Uthoff para e! ballet de Stravinsky. Esta obra nos da poca oportunidad para referirnos extensamente a la coreagrafia.

Aún el mismo "Petruschka" original (Fokine-Stravinsky), pretendió, a lo que sabemos, valorizar elementos folklóricos rusos, más que realizar innovaciones coreográficas fundamentales. Repitamos aquí, que el más grande acierto de Uthoff en su "Petruschka", es el de haber consequido desentrañar la riqueza danzable contenida en la música de Stra-

vinsky, y exponerla con sencillez en la escena.

Sin embargo, nos parece que Uthaff debe extremar su rigor en la invención de movimientos. Hoy en su "Petruschka" formas totalmente inéditas, que hay que celebrar, como casi toda la danza del Moro, especialmente su solo del tercer cuadro; la danza del trío en el primer cuadro (autómatas), y la de Petruschka en el segundo, por la elocuencia con que el personaje nos hace sentir la tortura de su encierro. Pero hemos encontrado también movimientos conocidos, que identificamos con personajes muy diferentes a los de esta historia, creados anteriormente por Uthoff o Jooss: la riña entre el Moro y Petruschka ("Drosselbart", "Juventud"); escena de borrachos ("Drosselbart"); pasos y expresión demoníaca del Titiritero (la Muerte en "La mesa verde"). Es claro - se dirá - que una pelea o unos borrachos han de ser siempre movidos de parecida manera. Decimos, ¿por qué? Y con ello hemos de repetir algo que observamos en más de un estreno de nuestro Ballet: la necesidad de una más estricta depuración formal mediante la expresión subjetiva de elementos característicamente objetivos. Es decir, más que exaltar la realidad, representarla dentro del mínimo de abstracción que reclama toda forma artística, si no se quiere transformar esta forma en burda copia de la realidad material.

En cuanto a la interpretación de "Petruschka", hemos tenido la suerte de ver el ballet con distintos intérpretes, lo que tal vez facilite un juicio sobre el progreso de los jóvenes artistas del conjunto.

El Petruschka de Willi Maurer (estreno), nos resulta menos eficaz que el de Heinz Poll, por razones muy diversas. En primer lugar, Maurer, que es un bailarín de baja estatura, fué literalmente anulado por su inconfortable traje. La expresión "apenas se le vió", es correcta. Además, el color del traje se fundió constantemente con los fondos del es-Poll no podrá dar los elevados saltos que Maurer, ni seguir a éste en su extraordinario dinamismo. Sin embargo, será inolvidable la sensación de tristeza, de inmensa congoja, con que Heinz Poll nos ofreció el personaje de Stravinsky.

La Muñeca de Virginia Roncal (estreno), no nos recordó su Coppelia, lo que creemos decir en abono de sus excepcionales méritos de danzarina y de actriz de la danza. Su técnica en puntas y el afinamiento que ella ha alcanzado hace ya tiempo en la expresión de brazos y manos, la destacan nitidamente como una artista privilegiada. En las pre-sentaciones posteriores de "Petruschka", en que Malucha Solari encarnó a la Muñeca, Virginia Roncal asumió un pequeño rol de un minuto: el de la bailarina de circo. Sin que desmerezca la actuación de Eva Pizarro en ese mismo rol, durante las funciones de estreno, fácil fué advertir cómo Virginia Roncal logró hacer converger toda la atención sobre ella. Su perfecta línea, la suma plasticidad de sus movimientos, marcaron por un instante su presencia en escena. Realizó eso que en teatro se llama "llenar la escena", y que cuando se trata de simples bocadillos, sólo pueden conseguirlo los artistas excepcionales.

Malucha Solari nos dió una Muñeca más corporal y tal vez más humana. Su punto de vista es, desde luego, sostenido por muchos. El personaje es susceptible de ser interpretado de las dos maneras; es decir, acentuando el automatismo de la Muñeca, que corre a parejas con sus crueles "sentimientos" respecto de Petruschka, o humanizando al personaje. Sea como fuere, Malucha Solari rindió asimismo una actua-

ción altamente meritoria.

En el Moro, destacaremos la actuación del intérprete del estreno: Octavio Cintolesi. El marcó la coreografía de Uthoff sin posteriores aportes interpretativos. Por otra parte, su físico se prestó admirablemente al personaje. La pesantez de los pasos y la energía de los movimientos indicados por el coreógrafo, adquirieron en Cintolesi toda su fuerza. Nos dió la impresión de un bailarín que actuaba con un alto grado de concentración. El Moro de Joachim Frowin nos pareció, en cambio, demasiado personal, y debilitado respecto del intérprete anterior, por un físico menos apropiado. Desde luego, Frowin extremó el eroticismo de algunos movimientos, ai punto de que a veces se hicieran manifiestos, especialmente en el "pas de deux" con la Muñeca. El aspecto erótico de los movimientos del Moro fué inteligentemente expuesto en la coreografía, ¿a qué extremarlo con toques realistas en la interpretación? Jean Cebron ha sido un titiritero irreemplazable. He aquí otro bai-

larín que actúa cien por ciento concentrado en su personaje. La iluminación fué en total bastante discreta. Francamente malo-

grada la de la escena final. La impresión de soledad, de frío, de inmen-sa tristeza con que debe caer el telón, alcanzó sólo a una nevada de papel que la luz demasiado abierta destacó lo suficiente como para que se notara que era justamente papel picado.

"LA FUENTE DE BAJCHISARAY", ballet en 4 actos y un epilogo, coreografía, dirección y escenografía de Vadim Sulima, música de B. V. Asafiev orquestada por Roberto Puelma, basado en un poema de Pushkin. Estrenado por el Ballet Sulima, el 5 de julio en el Teatro Municipal.— Un conjunto de más o menos reciente formación como el de Sullma no puede ser juzgado con la medida de los que cuentan con prolongada experiencia. Considerado desde este ángulo, el Ballet de Sulima que, como se sabe, practica la danza académica, nos permite esperar después de "La fuente de Bajchisaray", mucho más de lo que acabamos de verie. La pareja directiva de este Ballet, Nina y Vadim Sulima, demuestra poseer una sólida técnica académica y verdadera prestancia de Lailarines, en tanto que del Grupo por ellos formado sobresalen nitidamente Csenia Zarcova en el papel de la Esclava Negra, Jeanette Durrels en el de Zarema y Paco Mairena en el rol de Ayudante del Khan Girey (Sulima).

La música de Asafiev es tan pobre como la orquestación que aqui se hizo de ella. Las mujeres del harem bailan al son de un vals. A pesar de su prolongada duración, y de lo poco parejo de la trouppe, "La fuente de Bajchisaray", logró entretener. Con la excepción absoluta del primer acto, contra el cual conspiró el mal gusto de los trajes y la natural nerviosidad del grupo ante una responsabilidad muy superior a sus fuerzas, los actos siguientes mejoraron no-tablemente en todos los aspectos. El ambiente oriental que vemos desde el 2.º acto adelante, logrado particularmente por la riqueza del de-corado y por un más apropiado vestuario, capta completamente la atención del espectador. El trabajo dramático es siempre relativo en el tratamiento coreográfico que busca Sulima, pues está supeditado al efecto plástico. Así, por ejemplo, el éxito que él logra con la danza interpretada por Csenia Zarcova (la Esclava Negra), o su propio solo del 4.º acto, y más débilmente en el "pas de deux", con Nina Sulima en el 3 er acto, es debido a una más seria atención del coreógrafo en el 3.er acto, es debido a una más seria atención del coreógrafo nacia la concreción de movimientos dentro del asunto interpretado En cambio, para quienes estamos acostumbrados a la funcionalidad de movimientos de la danza expresionista, nos resulta anacrónico el afan virtuosistico en si, que vemos, por ejemplo, en el l.er acto. (Nina Sulima) y en el 2.o cuando Jeanette Durrels (Zarema), para expresar sus celos y la tentativa de reconquista del Khan, se lanza en una interminable secuencia de pasos ("enchainements") a lo largo y a lo ancho del harem, con lo cual danza sin expresar nada de lo que pre-

No deseamos desconocer la posibilidad de que prospere en nues-tro ambiente un Ballet con la escuela de Sulima. Por el contrario, dan pruebas Vadim Sulima y su compañera y esforzada colaboradora Nina Sulima, de poseer una base técnica excelente como es la rusa sin las modificaciones europeas. Es más; estimamos que los resultados que ellos han obtenido con su grupo son bastante satisfactorios, si se considera que no cuentan con ayuda oficial, aparte de que su grupo tiene todavía escaso entrenamiento. Sin embargo, el hecho de que en nuestro pais se practique una escuela moderna de ballet, debería llevarlos a una mayor depuración formal, más a tono con las necesarias modificaciones a la escuela rusa tradicional que va se han executar

modificaciones a la escuela rusa tradicional, que ya se han operado en todo el mundo, y no por mero capricho.

Esa necesidad de síntesis, de la que alguna vez hemos hablado, es la que se requiere, si se desea un mayor vuelo creador. Nache pretende negar la elegancia de los battements o de las tour-en-láir o la gracia de un arabegua. Todas los variaciones derivades de de un arabegua. Todas los variaciones derivades de desea de la contrata de un arabesque. Todas las variaciones derivadas de las cinco posicio-nes fundamentales pueden tener aplicación creemos, en cualesquiera escuela, siempre que ellas entren a formar parte armónica de un asunto. Si así no ocurre, la contradicción entre expresión y movimiencarlo en un genero que, aunque distinto, nos resuelve la cuestión: el genero lírico. En efecto, la ópera, principal género dramático del siglo pasado y de comienzo de éste se muere (por suerte) cada día más definitivamente. La razón es la ya dicha: su absoluta desarmonía (música por un lado, ridícula acción dramática por otro).

Esperamos nuevos ballets de los Sulima. "La fuente de Bajchisaravi, a pessar de ser hasta abora su malor avariencia, la dela rallo

ray", a pesar de ser hasta ahora su mejor experiencia, les deja valio-sas lecciones que, estamos seguros, aprovecharán. Ellos no deben olvidar que viven ahora en América, en donde no acostumbramos a aferrarnos a tradiciones. En nuestro país tienen un vasto campo para aplicar libremente los valiosos conocimientos que ellos poseen de la

El esfuerzo que los Sulima acaban de demostrar, es merecedor de todo estimulo, sea cual fuere la opinión que nos merezca la coreografía de obra estrenada.

Después de constituirse en nues tro local el nuevo directorio, el Club Pro Arte ha iniciado una interesante actividad, destinada a proporcionar a sus asociados y a los artistas, actos de verdadera jerarquía artística, en el dominio de la música, la literatura, las artes plásticas y la escena. La primera de estas reuniones tuvo lugar hace dos semanas, con la presen tación, en un concierto que ocupó totalmente la Sala Pro Arte, del notable flautista austriaco Este-ban Eitler, quien presentó un programa de sonatas para flauta y piano, de las antiguas escuelas musicales italiana, francesa, anglosajona y alemana, con el destacado pianista y compositor holandés Free Focke.

El directorio del Club Pro Arte, quedó integrado por las siguientes personas: Presidente, Jorge Quinteros; Vicepresidenta, María Flora Yáñez; Tesorero, Héctor Behm Rosas; Secretarios, Ólga Ve-ra y Gonzalo Orrego, y directores Enrique Bello, Guillermo Muñoz Cristi, José Manuel Sánchez, Julio Salcedo, Manuel Vittini, Fernando Barros Fabres y Sergio Carvajal. Se designaron, asimismo, comisiones de iniciativas, que serán presididas, en sus diversas especialidades, por las siguientes per-

Camilo Mori (Artes Plásticas), María Flora Yáñez (Literatura), Guillermo Muñoz Cristi (Música), Santiago del Campo (Teatro), Fer-nando Barros (Cine) e Ignacio Hochhausler (Fotografía).

Temporada de conciertos de Primavera.— El Club Pro Arte inició, como hemos dicho, una Temporada de Conciertos de Primavera, con la presentación del flautista Esteban Eitler, artista que obtuvo un éxito extraordinario en este primer concierto. Los programas siguientes empezaron el viernes, con el debut de la notable arpista belga Arlette Bezdechi. El programa con obras para arpa sola que interpretó Arlette Bezdechi incluyó "Tic-Toc-Choc" de Couperin, Passepied de Bach, Cha-conne de Haendel y "Féerie" de Tournier. En la segunda parte de este programa volvió a presentarse el flautista Esteban Eitler, interpretando obras para flauta sola de Debussy, Honegger, Flothius, Luis A. Clavero (chileno), Goldman,, Edina Krueger (brasileño) y Cyril Scott. Arlette Bezdechi mostró una poderosa técnica y notoias cualidades interpretativas; el público la ovacionó.

En fechas que oportunamente anunciaremos, conjuntos de instrumentos de cuerda y vientos integrados por Esteban Eitler (flauta saxo tenori, Rodrigo Martínez (clarinete y saxo alto), Orlanda Gutiérrez (clarén), Fritz Bergmenn (tagot), Hans Loewe (corno inglés y óboe), Tito Ledermann y Agus-tín Cullell (violines), Eduardo Maturana (viola), y otros intérpretes que se agregarán, ofrecerán dos conciertos, el primero de los cuales tendrá lugar a fines de Sep-tiembre, con obras de Walter Pis-ton, Zebré Demetrij, George Perle, Ernst Krenek, Karl Wiener, Halsey Stevens, Lorenzo Barboza, Wallinfor Rieger, Werner Josten y Esteban Eitler. El segundo de estos conciertos para conjuntos se efectuará en Octubre con un programa de obras escritas en el siste-ma de los doce tonos, y constituirá un homenaje al creador de esta corriente musical, Arnold Schoenberg, fallecido hace un año. Dicho programa incluye obras de Schoenberg Minita Fried, (Italia), Erich Schueler y Raúl Puig (Argentina), Rodrigo Martínez (Es paña), Gustavo Becerra y Eduar-do Maturana (Chile), Wallinfor Rieger (EE. UU.), Ninhina Gregory y Guerra-Peixé (Brasil) y Este-

Creación del "Cuarteto Pro Arte".— Pro Arte, continuando en sus iniciativas para desarrollar un vasto plan de extensión artística entre los asociados y simpo tizantes del Club Pro Arte, constituído a iniciativa de la revista, acaba de conseguir la formación del Cuarteto Pro Arte, conjunto estable, que debutará en el mes de Octubre. Forman el Cuarteto de Cuerdas Pro Arte, cuatro músicos de primera línea: Tito Ledermann Medard Kunert (violines), Raúl Martínez (viola) y Eduardo Sienkiewicz (cello).

Ledermann es ya un artista conocido en nuestro medio, como un músico excepcionalmente dotado; Kunert, polaco hijo de madre chilena, fué alumno de Jac ques Thibaud en París y ha reaizado una brillante carrera. Nuestro compatriota Raúl Martínez, fué viola del afamado Cuarteto Chile, hoy desaparecido, y es uno de los músicos más completos de nuestra organización sinfónica. Por último, Eduardo Sienkiewicz, ex Primer violoncello concertista de la Orquesta Sinfónica de Varsovia, es considerado en nuestro medio como el ejecutante más sobresaliente en este instrumento, que existe actualmente en Chile, ha llegado hasta nosotros, después de una brillante carrera como concertista en los grandes centros musicales europeos.

Es esta, pues, una noticia de alta significación para los amigos de Pro Arte, como quiera que el Club pasa a constituirse en un factor de cultura artística de primera importancia en nuestro país

Próximamente daremos a conocer otras realizaciones en el order de las artes plásticas, la literatura y el teatro.

Diálogo sobre "La Rosa y o la Estrella''

El Ballet en Gran Bretaña y la U.R.S.S.

POR P. W. MANCHESTER e IRIS MORLEY

Miss Manchester .- Tal es todavía lo que ocurre en el Continente, y cada amante del Ballet que ha visto el Ballet de la Opera de Paris, agradece al cielo que el Ballet Inglés no sea así. Pues aquéllo tiene que verse para creerse, y resulta inconcebible cómo los bailarines realmente talentosos pueden soportarlo un momento. Ese "corps de ballet", com-puesto por hombres gordos y maduros que apenas pueden pararse sobre las puntas de los pies; aquellas mujeres sin formas que han pasado de la fila de atrás a la primera sólo por los años que llevan trabajando, todo eso es algo que no podría suceder aquí, y que naturalmente no existe en la Unión Soviética, aunque tal vez ocurrió en el Teatro Marinsky. El hecho de que continúe pasando en la Opera de París, se debe quizá a que el Ballet no es cosa que interese profundamente a los parisienses. Diaghilef descubrió algo que todavía es cierto; ellos piden lo nuevo y primoroso; no desean el éxito duradero. Los parisienses prestan atención a cualquiera Compañía nueva por corto tiempo, pero pienden el interés una vez pasada la novedad. Muchos de ellos ni si quiera notarían que el Ballet cesara de funcionar; es algo que hay, los mitireoles en la noche y nada más miércoles, en la noche, y nada más.

Por cierto que se ha tratado de cambiar las cosas, y esa es una

de las razones por la cual muchos bailarines franceses permanecen tan leales a Lifar. Ellos creen que si no fuera por este coreógrafo, el Ba llet hubiera dejado de existir en Paris. La temporada de Balanchine, en 1947, fué otro conato revolucionario para escapar a la asfixia producida por esa particular modalidad de control del Estado, pero las condiciones continúan fundamentalmente las mismas, y si ha de ha

ber un Ballet Francés, no saldrá ciertamente de la Opera. El Ballet del tiempo de los Zares debió parecerse bastante al de Paris, aunque con la ventaja de tener coreógrafos como Petipá e Iva-nof y algunos bailarines magnificos. Me temo que en Inglaterra creamos que el Ballet de la Unión Soviética tenga mucha semejanza con el de hace 50 años; probablemente porque, oimos tanto de los grandes ballarines, y porque sabemos que los rusos todavia son aficionados a los ballets que curan toda la noche, como "El Lago de los Cisnes" o "La Bella Durmiente". No hace mucho que vi una película hecha en "La Bella Durmiente". No hace mucho que ví una película hecha en 1918 por Catalina Gelzer y su compañero Tikumirof. Como en ese año las películas eran una novedad en cierto sentido, —especialmente en Rusia, parece lógico que el "pas de deux", que allí se veía, fuera considerado digno de perpetuarse en el celuloide, y un número selecto del Teatro Marynsky. Esto confirma las razones por las cuales emigraron Diaghilef y Fokine, pues las peores trivialidades de los ballets de nuestro Teatro Imperio no pueden compararse con esas cosas. Yo siempre eché de menos la falta de gusto de la Pavlova, en cuanto a la selección de la música y el decorado. Pero el que ella se haya formado en ese ambiente y que haya rechazado la dirección de Diaghilef y Fokine, demuestra el poco gusto que le quedaba. Después de ver esa cinta yo quedé lista para creer que la Revolución arrasaría con todas las tradiciones del Teatro Marynsky, y que el Ballet ruso habria de renacer.

nos enorgullecemos de la inmensa concurrencia que tiene el Ballet inglés, tenemos sin embargo, que recordar su carácter circunscrito, y, tal como Ud. lo sugiere, esa falta de conocimiento colectivo que proviene del ancestro dedicado a la danza. Por lo tanto, la actitud de muchos aficionados es, en cierto sentido, autoconsciente. Sienten muchos aficionados es, en cierto sentido, autoconsciente. Sienten que son "diferentes", y me temo que se consideran "superiores", compa-rados con las gentes que no van al Ballet, quienes a su vez tienen a los aficionados por personas un poco trastornadas. Además profesan una exagerada veneración por los bailarines, debido al carácter tocavía exótico que tiene la danza aquí. Debemos recordar que e Ballet inglés tiene apenas 20 años, y que

la experiencia de muchos de los que asisten a él data de menos tiempo. No creo equivocarme si digo que, a no ser por la guerra, el Ballet inglés no habría alcanzado la popularidad que hoy tiene Antes de la guerra, estaban bien establecidos, tanto el Ballet Sadler's Wells, co, mo el Ballet Rambert, Ambas Compañías satisfacian la demanda del model de la guerra de sacialmente el Sadler's Wells, co, considerado de carrieros de Sadler's Wells, co considerado de carrieros. público, y especialmente el Sadler's Wells, era considerado de carác-ter "nacional", aun cuando nunca tuvo semejante reconocimiento

No obstante, hacia 1939, el principal acontecimiento del año era siempre la visita de la Compania rusa, o más bien de las Companias, puesto que a la de De Basil, se agregaba la de Blum, y más tarde la del Ballet Russe Blum-Massine, de Monte Carlo.

Es notable que el Ballet floreciera en Inglaterra ante tal competen

cia, pero también eso era lo que justamente necesitaba. La concurrencia era aproximadamente la misma para cada Ballet, y esto permi

tia la comparación y el refinamiento del espíritu crítico.

La situación cambió apenas iniciada la guerra, Desde 1940 hasta
1940, no hubo en este país sino Ballet inglés. Además las condiciones
anormales en que viviamos fueron dando gradualmente al Ballet una importancia en la vida de la gente común y corriente, como no s hubiera logrado ni en cincuenta años de situación normal. El Ballet se convirtió en la distracción más indicada, y por primera vez apareció en todo el país, incluso en las poblaciones más insignificantes, en las fábricas y en los campamentos militares. El interés que se des pertó fué enorme, aunque, por supuesto, sin discriminación alguna. El público no sabía si lo que veía era bueno o malo, pues era el primer Ballet que conocía.

Debido a este extraordinario auge, nuestras dos Compañías, la del Sacler's Wells y la del Rambert, no pudieron satisfacer la creciente demanda y así surgieron nuevas Compañías, casi de la noche a la mañana. Entonces llegó la oportunidad para los mediocres, los fracasados, los egoístas y esto significó un cúmulo de dificultades para los

La fanática lealtad de muchos admiradores del Sadler's Wells, se debe a la gratitud que todos sentimos por cuanto hizo en bien nues tro, durante la guerra. A veces era la única diversión teatral que había en Londres durante los más violentos raids aereos.

la guerra última, en Moscú, foyer del Teatro Bolshoi, fué tomada esta foto, en la que figuran, junto a va-rias celebridades del Ballet del Bolshoi, nuestros co-

AÑOS antes de

Chile- Vadim Sulima y Nina Griv-sova. Sentadas, al centro la famosa Semyonova y a su lado derecho Kapustina y Nina Grivsova de Sull-ma. Entre los de pie, se reconoce a Vadim Sulima (centro) junto a Golubin, Maumkin Romanovsky, célebre coreógrafo ruso. Se encuentra también el pianis-ta Borisov, artista URSS. (La feto nos ha sido tilmente facilitada por los Sulima)

Miss Morley.— Yo no pienso que cauello fuera tan drástico, como dirían los marxistas, fué una evolución dialéctica. Después de la Revolución, todos los teatros de Rusia, pasaron a ser propiedad del Estado, y se fundaron otros teatros de Opera y Ballet en las capitales de la varias repúblicas, así como en las más grandes ciudades surgidas de la industrialización. Me parece que no es bastante sabido que los teatros rusos se asemejan a lo que nosotros llamamos teatros de repertorio, es decir, que cada uno tiene su cuerpo permanente de actores y técnicos, y que por muy populares que sean ciertas producciones, ro se pueden dar sin interrupción, pues tienen su lugar correspondentes de la companya de la compa pondiente en el repertorio general. Cuando pensamos en el Ballet, de bemos verlo dentro de es emarco, porque forma parte de su desarrollo. Otro factor igualmente importante es la posición privilegiada de la danza en Rusia. La mayoría de las naciones poseen, o han poseído, alguna forma de arte en que el temperamento y las capacicades nacio nales se han manifestado de tal manera, que se consideren como la forma de entretenimiento más popular. Por ejemplo en los Países Ba jos del Siglo XVII, la pintura tenía esa forma. Las obras maestras se enconraban por todas partes, y ser un buen artista era considerado como ser un buen artesano. La danza tiene esa forma en Rusia. Estoy segura de que Ud. estará de acuerdo conmigo en que el Ballet Inglés goza hoy día de una popularidad que nunca tuvo antes, pero que al mismo tiempo nos parece algo exótico en su desarrollo, más tien fuera de nuestra experiencia personal, así como no lo es el cine o el fútbol. Lo cierto es que no somos considerados un pueblo que baile. Pocos de nosotros lo pueden hacer discretamente, y en las Islas Británicas no hay danzas folklóricas en práctica actual, con excep-ción del "reel" escocés. En consecuencia, los públicos no tienen con qué comparar el ballet o los bailarines.

En la Unión Soviética la situación es otra. La danza es original en la mayoría de los pueblos que la forman, y por razones históricas y geográficas, las danzas folklóricas nunca han perdido su vitalidad. Estas varian desde las ucranianas, graciosas y humorísticas, con el én fasis en los movimientos de los brazos y la cabeza, hasta las danzas de los georgianos y los cosacos, salvajes y animadas con enormes sal-tos, o las de las repúblicas del Extremo Oriente, con sus ritmos semejantes a los de la India. Gran parte de las organizaciones poderosas, como fábricas, granjas colectivas, el Ejército y la Armada, tienen su propio conjunto de danza, en forma similar a los pueblos de Gales, que tienen sus coros, o las ciudades que mantienen sus equipos de fútbol. Del mismo modo que el término medio de los ingleses podría dar una opinión más o menos aguda de las habilidades de un campeón de tenis, así es posible encontrar al público ruso que tiene su concep-to sobre el mérito de un bailarín, aunque nunca asista al Ballet. Un to sobre el merito de un ballarin, aunque nunca asista al Ballet. Un conocimiento como éste es conocimiento colectivo en el verdadero sentido: es más intuitivo que consciente. Todo el mundo conoce en Rusia las posibilidades de la Semyonova, la Ulanova, la Lepeschinskaya, o las características de Chabukiani y Yersnolayef.

Miss Manchester.— Estoy segura de que Ud. tiene razón. Casi cada ruso es un aficionado del Ballet, ya sea de hecho o en potencia. Sólo un pequeño porcentaje de la población inglesa se interesa por el Ballet, y el resto no se preocupa por él en absoluto. Así es que, mientras

PRO ARTE SAN ANTONIO N.o 15 Teléfono 88118

Dirección Postal:

Casilla 1012.

Dirección Telegráfica: 'PROARTE' Suscripción anual: \$ 400 Suscripción anual en Papel fino, \$ 500 Suscripción anual para Europa y los EE. UU.: US\$ 5.50

TALLERES GRAFICOS "LA NACION" S. A.

Miss Morley.— Permitame interrumpirla para decir que si el Ballet tenía ese significado para nosotros, ¡qué no sería para los habitan_ tes de Leningrado durante las terribles condiciones del sitio!

Miss Manchester.— Bien, ya que hemos tocado algunos puntos re-lativos a la diferencia entre los aficionados al Ballet en Rusia y en Inglaterra ¿qué le parece cambiar ideas acerca de las Compañías de Ba

Miss Morley.— Los más famosos teatros de Opera y Ballet están en Leningrado y Moscú, luego en Tiflis, y antes de la guerra, en Minsk y Kief. El más grande y rico es el Bolshoi de Moscú. Este tlene su propia escuela y taller, y emplea cerca de tres mil personas en una u otra cosa. También posee un teatro filial, donde sus ballarines y cantantes interpretan ballets y óperas propias, para un escenario más pequeño, y donde los miembros más jóvenes de la Compañía tienen la oportunidad de desempeñar papeles principales. Además, existe el Teatro Stanislavsky, con un conjunto de intérpretes y producciones totalmente diferentes. Así pues, hay tres teatros permanentes en que se puede ver Ballet durante diez meses, en Moscú, y tres en Leningrado. Aparte de éstos, no hay otras Compañías de Ballet profesional, aunque, tal como lo dije antes, algunas instituciones de mayor envergadura tienen Compañías de aficionados, cuyas producciones alcanzan un alto nivel. Las Compañías formadas por ballarines irresponsables y merce

narios, simplemente no existen.

Cuando sucede que algún teatro anuncia una semana de Ballet, y con tal fin toma prestados los bailarines del Stanislavsky o el Bolshoi, la función tiene el carácter de un concierto formado por varios "pas de deux", comúnmente con coreografía original.
¿Qué podría decirse de las condiciones físicas en que trabaja el

Ballet? Yo no se si el Bolshoi es realmente el más grande de los antiguos Teatros de Opera de Europa, pero en todo caso es enorme. El escenario tiene el doble de tamaño que el del Covent Garden y la orquesta consta de unos 120 miembros, siendo la capacidad del Teatro, superior a 3,000 personas. Los espectáculos que uno presencia en el Bolshoi son de lo más espléndido y fino que pueda imaginarse. Miss Manchester.— En Inglaterra, el Ballet puede verse ya sea a

todo lujo —como en el Royal Opera House—, o en diversos lugares donde se presentan las Compañías formadas por todo el que tiene ambiciones y suficiente dinero, pues en este país el Ballet es una actividad más libre que cualquiera otra. Así se realiza el arte en con diciones no siempre satisfactorias ni con la caliciad que fuera de de sear, lo cual es causa de la desilusión de muchos posibles entusiastas del Ballet, cuando no les impide apreciar el Ballet realmente valioso. To do el mundo sape el perjuicio que han hecho estas precarias Compañías en Inglaterra, con excepción de Londres, donde se ven muy rara vez. Afortunadamente están en vias de desaparecer.

Aquí puede notarse la abrumadora diferencia que hay entre el Ballet de este país y el de Rusia. Ella se reduce a que la manifesta-ción artística que nos ocupa se ha desarrollado en Inglaterra sin nin gún apoyo de parte del Estado, quedando su futuro en constante ame-naza, pues no hay modo de protegerlo de los charlatanes.

No obstante, no puede negarse el carácter nacional alcanzado por el Sadler's Wells. No sería una exageración decir que el país entero lo considera en esa forma. Ha sido enviado al extranjero, en misiones oficiales, tiene su residencia permanente en el Royal Opera House, e incluye el mayor porcentaje de nuestros mejores bailarines, nuestra mejor bailarina, contando además con la colaboración de nuestros más grandes coreógrafos. Como confirmación de su indole nacional, la Compañía recibe ahora una subvención anual otorgada por el Consejo de

Fin de la Introducción.— (Tradujo Bdo, González) (Continuará en el próximo número)

PROARTE

AÑO V — EDICION N.o 159. Santiago, jueves 2 de Octubre de 1952. PRECIO: \$ 12.-

BALANCHINE HABLA PARA PRO ARTE

PARIS, Setbre. de 1952.— El público de esta ciudad, asiduo concurrente de la Opera de París y admirador más que entusiasta de su cuerpo de baile -cuyo nivel artístico se mantiene en un lamentable estancamiento a pesar de éxitos aislados—, que alen-tara al joven y revolucionario Roland Petit y lamentara luego la disolución de su compañía, después de innumerables idas y venidas que aún lo mantiene en Hollywood; este público heterogéneo que vive en función de la Danza y asiste a cuanto recital aquí se organiza, recibió un fuerte golpe con la actuación del "New York City Ballet" o "Ballet Balanchine" en el pasado mes de

Su presentación de tres semanas puede considerarse un éxito y ese éxito radica en su mayor parte en su Director Artístico, Georgi Melitonovitch Balanchivadze, conocido más comunmente como George Balanchine.

Balanchine nació en San Pas tersburgo, hoy Leningrado, en 1904, hijo de un compositor geor-giano. En 1921 egresó de la Escuela Imperial de Ballet y siguió oursos de piano y composición. En 1924 salió de Rusia, formando porte de un pequeño grupo de bailarines que también comprendía a Alexandra Danilova y a Tamara Geva, y que luego de una jira por Alemania actuó brevemente en París. Allí los "descubrió" y contrató inmediatamente el gran Diaghileff y desde ese momento puede decirse que se inició seriamente la carrera de uno de los más grandes coreógrafos de la actualidad.

actualidad.

De esa época son sus primeros ballets: "The Triumph of Neptune" (1926), "La Chatte" (1927), "Apollon Musagete" (1928), "The Gods Go A-Begging" (1928), "Le Fils Prodigue" y "Le Bal", (1929). Muerto Diaghileff, organizó con René Blum y con el Coronel de Basil el Ballet de Montecarlo y montó para ese conjunto: "Concurrence", "Cotillon" y "Le Bourgeois Gentilhomme", (1932). Buscando nuevas figuras para la comcando nuevas figuras para la compañía, Balanchine contrató en escuelas de Danza de París a tres jóvenes alumnas que luego fueron bautizadas como "baby-balleri-



GEORGE BALANCHINE nos envia esta foto dedicada a Pro Arte, por intermedio de nuestro Corresponsal en París.

nas": Tamara Toumanova, Irina Baronova y Tatiana Riabouchins-

A principios de 1934, Balan-chine fué invitado por Lincoln Kirstein para organizar en Esta-

dos Unidos el American Ballet, Aquí comienza su carrera norteame-uricana. De esta época son sus Ballets "Serena le", "La baiser de la fée", "Concento Barocco", "Ballet Imperial".

En 1946, siempre con Kirstein, Balanchine organiza el Ballet Society y crea "Four Temperaments". En 1947 es contratado por la Opera de París —Lifar estaba al margen de la Opera acusado de colaboracionismo con los alemanes— y monta algunas de sus obras más famosas: "Palais de Cristal" (o "Symphonie en C"), "Theme et Voriations", "Eyphonie Concertante".

La actual compañía, el New York City Ballet, que originariamente se illamó American Ballet, Ballet Caravan, Ballet Society, ha realizado en compañía, el New York City Ballet, que originariamente se illamó American Ballet, Ballet Caravan, Ballet Society, ha realizado en compañía.

lizado su segunda jira europea y la primera en Francia. Está com-puesto de 49 bailarines y su repertorio cuenta con 28 obras de 6 coreógrafos: Balanchine, Jerome Robbins, Frederick Ashton, Antony Tudor, William Dollar y Ruthanna Boris.

Balanchine es una persona más bien reservada, algo fría, de fisonomía seria. Lo encontré por primera vez en el almuerzo que le ofreciera la Asociación de Escritores y Críticos de Danza, en el cual también departí con sus dos principales figuras masculinas, Nicolás Magallanes (México) y Francisco Monción (Rep. Dominicana). Me dió olta en el Théatre des Champs-Elysées y allí estuve con el en un en-treacto, mientras pasaabn corriendo frente a la puerta entreabierta los bailarines que debían intervenir en el ballet "Le Joueur de Flute"

Sus ideas son claras y precisas. Su voz no se altera cuando le muestro el recorte de una revista en la que Serge Lifar ataca sus puntos de vista: "Primera vez que lo veo", me dice, sin agregar otro comentario.

De nuestro Corresponsal en París,

OSCAR PINOCHET

—Como Ud. recordará, Bakst, Benois y otros pintores, siguien-do directivas de Diaghileff, dieron al Ballet un vigor de impresión y un poder de evocación que no había conocido jamás entonces. Des-pués, se ha pretendido dar al pintor con sus decorados y vestuario una situación en desmedro del propio coreógrafo. Conste que yo no rechazo en forma total ni decorados ni vestuario. Hay obras que los exigen. Sin embargo, el ballet más puro y el más expresivo es el que señala antes que nada el trabajo del coreógrafo.

¿Y el papel de la música? -La Danza debe estar siempre ligada a la música. La principal preocupación que tengo al arear un ballet es que la coreografía esté intimamente ligada al pensamiento del compositor. Tal unidad es in-

- Posee Ud. un solo estilo coreográfico?

-No. desarrollo mis coreografías en dos clases de obras, paralelamente: el ballet sin orgumento o, si Ud. prefiere, musical, y el ballet con argumento. Un ballet puede contener una historia y como la Danza no representa sino lo que puede mostrarse en el escenario mediante las entradas y las salidas, los "Pas de Deux", los movimientos de grupos, hay ciertos ballets que necesitan ser explicados y los espectadores consultan para ello sus programas. Era lo que antes se confiaba a la pantomina.

-¿Qué es lo esencial de un ballet? —El Movimiento. Es por los ojos que bailarines y coreógrafos

llegan al público. El público debe ser capaz de apreciar el movimiento, como lo música, sin preocuparse del argumento. El movimiento coreográfico tiene importancia por si mismo pero no es exactamente (PASA A LA PAG. 6)

Vida de perros!

Charles Chaplin, el artista más re-presentativo del siglo XX, que desde hace cua-renta años viene personificando al aporreado hombre de nuestra época, ha sido noepoca, ha sido no-tificado legalmen-te de que no po-drá volver a los Estados Unidos. El llegó a ese país cuando era aúm un muchacho, y sin perder su na-cionalidad inglesa cionalidad inglesa, levantó, más que nadie, la próspera industria cinematográfica norte-lamericana. La prensa de todo el mundo ha protestado de esta decisión brutal del Fiscal General de los Estados Uni-das, de apellido McGranery. Pero todo el mundo sabe que el nom-bre de ese señor no tiene impor-tancia; que se trata de una de-cisión que se cumcisión que se cumple por la omnipotente voluntad
del Departamento de Estado de
Washington, y de
sea siniestra comisión que desde hace años opea en el Senado norteamericano para suprimir, no para suprimir, hasta donde le sea posible, la li-bretad individual, con la careta de investigar "activi-dades antinorte-

americanas". Las leyes de inmigración norte-americanas, es decir aquellas que se aplican desde la sensible desaparite Roosevelt, es-tablecen que no podrán entrar al país personas "de filiación política indeseable" o "depravados morales". Chaplin, el artista que con mayor honra y genio ha extendido por el orbe el conocimiento so-

do por el orbe el conocimiento sobre los Estados
Unidos, y cuya vida ha sido, asimismo, un ejemplo de laboriosidad y de alta sensibilidad social, ha caído en esta horrible clasificación, dentro de la cual, según propios órganos de prensa norteamericanos deberían caber altes dirigentes del régimen actual de aquel país, a pesar de que son muy "republicanos" y muy "demócratas".

—"Soy un individuo y creo en la libertad. Esa es toda la política que tengo", ha declarado Chaplin, al ser entrevistado en Europa. Pero todos sabemos que, justamente por eso, por demostrar Chaplin que cree en la libertad individual, es que lo separan del paraíso norteamericano de las leyes de excepción, que dicen ser leyes anticomunistas, pero que son, en realidad, anticomunistas, antiliberales, y que se parecen como dos perlas negras a aquéllas que practicó el nazismo en su época de florecimiento europeo.

El "Daily Mirror", de Londres, escribió: "Si en realidad Estados Unidos rechaza a Chapln, habrá un hedor peculiar alrededor de la estatua de la libertad".

La verdad es que ese hedor se ha extendido des-

La verdad es que ese hedor se ha extendido des-de hace tiempo por el orbe. Se le siente aún en Chile, tan lejos del lugar en que se levanta aquella estatua. Conocemos a varias personalidades, que aunque jamás se mezclaron en actividades políti-ces se quedero con las valtias listas para viales. cas, se quedaron con las valijas listas para viajar a Nueva York: milagrosamente se les descubrió en el último momento, una conexión política "indedeabe". Actualmente es mucho más difícil entrar

Reciente foto de Chaplin, con Josephine, su hijita menor, nacida en un país cuyas autoridades têmen a la libertad de su padre. a Estados Unidos que a la morada de San Pedro. Creemos que la medida contra Chaplin es am-pliamente consecuente con la política seguida por Estados Unidos en los últimos años. Los más no-tables artistas de Hollywood han sido ya procetables artictas de Hellywood han sido ya procesados por la misma causa que él, a pesar de ser norteamericanos. Por su sostenida lucha humanista, Charles Chaplin se ha ganado esta expulsión de hecho. Su genio ha estado al servicio de los oprimidos, de los desplazados por el odio secular de las minorías nunca stisfechas de poder. No es nada extraño que la gran prensa de todos los países, incluso la de nuestro país, haya guardado el más estricto silencio ante esta ignominia. Sin una sola excepción, todos los films de Chaplin han denunciado el odio antisocial, el abandono por parte de los odiadores de los más inocentes preceptos cristianos tan proclamados por ellos.

Sentimos orgulio al adherir a la protesta inter-nacional contra la exclusión de Charles Chaplin, a sabiendas de que se nos acusara de rojos y diso-ciadores, por el hecho de decir, modestamente, unas cuantas verdades sencillas.

Angel con la espada de fuego, obligará a Charlot a medir con sus enormes zapatos, el bombardeado suelo de Europa, tras el refugio que hasta ahora no ha podido encontrar en su dolorido peregrinaje. Se hará realidad su "Vida de perros".
¡Benditos sean los indeseables de todos los países!

En el Museo de Picasso en Antibes.—

del camino, de súbito, una altura con un pueblo que se apliña en la cima; gris, caliginoso, de arqui-

que se apliña en la cima; gris, caliginoso, de arquitectura simple y ruda haciendo contraste con el
paisaje gayo, el autobus nos deja en el mercado.
Largas mesas caritativas, mujeres financieras, nifios matinales. Pueblo en pequeñas olas. Atravesamos las calles como patios, damos vuelta por los
callejones intrincados. Si extendiéramos los brazos tocaríamos las murallas de cada lado. E inmediatamente preguntamos porque el tiempo y el

diatamente preguntamos porque el tiempo y el ansia apremian, ¿Dónde está el museo de Picasso? Todo el mundo por supuesto lo sabe. Me ex-

en Europa **HUMBERTO**

DIAZ - CASANUEVA

-¿Cuál es el papel de la pintura en la Danza? EL BUHO DE LAS PROFUNDIDADES PROA HACIA LA NUEVA MUSICA: DISCUTEN De nuestro Redactor MUSICOS DE 7 PAISES

En Barsbüttel (Hamburg), desde el 24-31 de enero 1952. Bajo los auspicios del Bundes-Innministerium (Ministerio de lo Interior), de las autoridades culturales de la ciudad hanscatica de Hamburg y del Nord West Deutsche Rundfunk (NWDR: estación transmisora). Organizado por Die Musikantegilde (gremio musical)

Director: Jens Rohwer. Organizador: Herbert Sass

Desde siete países vinieron delegados para asistir a esta jornada: Suecia—Suiza—Noruega—Alemania—España—Austria y aun Chile. Anotamos algunas personalidades:

Hanss Jelinek—Viena.
Herman Heiss—Darmstadt.
Prof. Konrad Lechner—Friburgo.
Prof. Dr. Mario Schneider—Barcelona.
Fritz Büchteger—München.
Prof. Günter Bialas—Detmold.
Prof. César Bresgen—Salzburg, Mozarteum.
Wilhelm Keller—Detmold.

Destacamos las notables conferencias de:

Hanns Jelinek sobre dodecafonía vertical, con ilustraciones de su
Zwölftonwerk op. 15, interpretado con maestría por Otto Franze

Hermann Heiss: Metro y ritmo, y pensamiento peritonal en la nueva música. Como demostración práctica de sus ideas renovadoras cimos sus Capricei ritmici para piano, ejecutados por Jean Sébastien Benda (Suiza) con gran belleza de sonido y una asombrosa

Sus Tres Canciones Domésticas (Häusliche Lieder, recién hace una semana publicados por Breitkopf) fueron cantados con humorística finura, gracia incomparable y magnífica calidad vocal por Sussane Herz (Detmold), acompañada por el autor. Sorprendente rítmica, empleo de las posibilidades colorísticas del piano, chispa, llena de simpatía que vivifica la relación entre palabra y música, constituen las características extraordinarias de estas canciones (dico tituyen las características extraordinarias de estas canciones (digo canciones que no Lieder, por estar su forma más cercana a la chanson).

_ Audiciones _

Espontánea y llena de frescura es la Sonata para flauta y piano de Ginter Bialas, escrita en 1945. Kurt Redel reafirmó su reputación de ser el mejor flautista de Alemania.

De los Shakespeare-Song de Wolfgang Fortner hizo Hans Olaf Hudemann una creación portentosa. Estos Songs—que en su nueva versión son en parte hablados— demuestran las condiciones dramáticas y la soltura de expresión de su autor, aunque no lleguen a grandes alturas

Punto aparte para hablar del Tercer Cuarteto de Schonberg y los Cinq Réchants de Olivier Messiaen. El cuarteto Hamman dijo con musicalidad perfecta el discurso de esta difficil obra de Arnold Schönberg, que aqui, día a día, gana

La revolución inaudita de su lenguaje marca y define una nueva

De nuestro Corresponsal en Alemania JUAN A. ALLENDE-BLIN

época, una uneva posición musical. (na posición cartesiana diría

Juan Carlos Paz).

La bella libertad en la conducción de las voces, su estructura dodecafónica, de la que derivan su melódica y su armonía, los hallazgos sonoros..., las sorpresas esperan en cada compás.

¿Por qué tantos jóvenes se tapan los oídos con aspavientos de vieja de aldea, y prefieren la comodidad tan confortable de la tonalidad las formes en conserva (hien conservadas en frigorifficos tra-

lidad, las formas en conserva (bien conservadas en frigorificos tradicionales).
¡Por Dios!, hay quiénes son abuelos de sus abuelos, decía Vicente Huidobro

Y ahora hablemos de Messiaen. Los Cinq Réchant nos fueron dados a conocer en uma graba-ción en cinta magnética, cantados por la Chorale Couraud de París.

Reportaje a Neruda

Anunciamos a nuestros lectores, que en la próxima edilción de Pro Arte, publicaremos una extensa entrevista a Pablo Neruda. En las dos últimas ediciones, después del número especial que publicamos en su honor con motivo de su llegada, no se ha hecho mención del posta, debido a los múltiples quehaceres que lo han mantenido literalm'nte "fuera de nuestro alcance".

Neruda ha expresado a Pro Arte su interés en acceder a un re-portaje exclusivo, en el que se concrete su visión g°neral del mundo que acaba de abandonar: Europa y el Oriente. Incluirá, asimismo, y como lógica consecuencia de lo anterior su apreciación sobre el panorama cultural y social americano y sobre el presente de Chile, en cuyo centro le vemos erguirse como un símbolo de días más lumi-

nosos para la patria.

Ha manifestado especial interés en los asuntos del periódico y en el Club Pro Arte, que surge como manifestación concreta de las iniciativas puestas en marcha por Pro Arte, desde sus comienzos. Nos encarga para nuestros lectores un caluroso saludo, que ahora transmitimos desde estas lineas.

Mientras permaneció en el exilio, a la distancia, sin que existiera siquiera un nexo epistolar con Neruda, Pro Arte se mantavo sin embargo, en permanente comunicación con él, mediante la información sobre su firme deambular por entre las fronteras de Europa y de Asia, transformado en peregrino de la causa de los pueblos.

Ofrecer, pues, ahora, la palabra viva del poeta, nacida de la convivencia en el terruño de las afinidades que su portentosa personalidad establece apenas entra en contacto con la gente, ha de ser, estamos seguros, la mejor entrega que podamos hacer a nuestros lectores.



PICASSO .- El buho de los erizos.

plican cuidadosamente. Es una sesión del Museo Grimaldi y está al lado del Municipio, Llegamos a un castillo frente al mar. Es un museo situado en un promontorio desafiante. Es un bastión. Desen un promontorio desafiante. Es un bastión. Des-de aquí se otea en tal forma la extensión marina que en otros tiempos los piratas ligures segura-mente eran avistados antes de que ellos nada vie-ran. En las terrazas quedan cureñas y balas. Es un museo de la ciudad dedicado a las antirue-dades galo-romanas y a los recuerdos napoleóni-cos. Hay también salas para los primitivos pro-venzales. Pero todo se desvanece y lo que siempre

(PASA A LA PAG. 4)

Frente a la cuestión crítica.—

El problema del impresionismo

Venturi establece una separación tajante entre el Impresionismo Venturi establece una separación tajante entre el Impresionismo y el Cubismo. Si el primer movimiento se basa fundamentalmente en la sensación, el segudo la elimina, introduciendo procesos intelectivos en la pintura. Las ultimas palabras adquieren en su texto un matiz harto despectivo. Aunque Venturi deja de subrayar con insistencia que no existe el arte sin la sensación, las polémicas del momento no le permitían afirmar con la misma tenacidad el reverso de la perogrullada, o sea, que no existe arte sin inteligencia. Posiblemente, Venturi llegó luego a conclusiones distintas; de todos modos, su actual interés por el arte abstracto supone un cambio de mostaras.

de posturas. En el capítulo de cargos, instruido al Impresionismo por algunos En el capítulo de cargos, instruído al Impresionismo por algunos inquisidores contemporáneos, sus siete pecados capitales parecen ser la visualidad, la falta de método, especialmente en el uso de los colores (cargo de Signac), la disolución de las formas, la gratitud (cargo de Tolstoi), la unilaterilidad, la elegancia (cargo de Nolde), y, sobre todo, la sensación. Los defensores alegan la tendencia a la pintura plana y el juego limpio de los tintas. Según su versación filosófica, contribuyen sagazmente a la discusión, señalando, a su vez, la conquista de la sensación. Así, a medida que el tiempo pasa y se publican manuales sobre pintura moderna, la percepción sensorial sur le motif se convierte en sinónimo del Impresionismo, tanto para los defensores como para los fiscales. Sin embargo, el problema es otro. Cuando se habla de la sensación en pintura, es preciso establecer a qué sensación nos referimos, la del pintor frente al motivo, o la del espectador frente al cuadro. La última es la más frecuente, y, en términos generales, la única habitual en un sector del público, que simpatiza espontáneamente con el Impresionismo. En cambio, dudo de que la sensación frente al motivo puede ser determinante para un pintor. Tal vez, en un momento de contemplación, puede haber un contacto basado en los sentidos, pero este momento, en crea del minter es mero a expectador reculta effuero y desenvere en para un pintor. Tal vez, en un momento de contemplación, puede haber un contacto basado en los sentidos, pero este momento, en que el pintor es mero espectador, resulta efímero y desaparece en el otro instante, en que comienza a analizar su motivo con miras a transportar su interpretación a la tela. Y dicho proceso de traslado, que significa una labor de ordenación, sopesamiento, relación y eliminación, parte constantemente de los elementos pictóricos, de la caja de pintura, o, cuando menos, es allí donde radica el regulador, por más sensorial que sean los comienzos. Como el resultado de todo trabajo artístico tiende a condensar el fenómeno natural, el espectador propende a tomar este resultado por una actitud de recoger sensaciones o fragmentos visuales. Frecuentemente, según su versación burocrática, deplora, además, la decadencia de las soberbias construcciones del Renacimiento.

El problema del Impresionismo requiere un urgente traslado de El problema del Impresionismo requiere un urgente traslado de los acentos. Su interés actual sólo es pictórico, y los argumentos acerca de la sensación pueden valer únicamente cuando entran orgánicamente en el proceso de pintar. En este sentido, el Impresionismo es mucho menos sensorial, por ejemplo, que su sucesor Cézanne. En cambio, contiene un núcleo pictórico, cuya atracción cobra hoy día una especial importancia. Cuando Delacroix descubrió que Constable pintó una pradera, no con una tinta verde uniforme, como todos los paisajistas del momento, sino con una multitud de verdes, indicó la independencia del elemento plástico. Es cierto, Delacroix vió el hallazgo de Constable en función de una mayor intensidad sensorial, pero, lateralmente, señaló la autonomía de esta multitud de verdes frente al objeto. Los impresionistas trasladaron tal posibilidad a un grado más nitidamente pictórico, y ladaron tal posibilidad a un grado más nitidamente pictórico, y si tien, toda actividad del elemento sirvió al espectáculo de la naturaleza, contenía, simultáneamente, y en forma mucho más directa que en sus antecesores, la dinámica de la materia pictórica. Existen telas impresionistas tan dominadas por esta vibración que el resto de los componentes retrocede hasta desaparecer. Kandisky cuenta que en una exposición impresionista en Moscú tuvo que consultar el catálogo, para darse cuenta del significado de los cuaconsultar el catálogo, para darse cuenta del significado de los cuadros, y que por primera vez vió pintura. Idéntico impacto lo hemos
sentido todos frente a alguna que otra tela impresionista (en mi
caso, La Manne Porte, de Monet). Si una visión efímera, cogida al
vuelo, viene a establecerse sobre la tela, mantiene, de todos modos,
el dinamismo de su origen. Así, por ejemplo, los dibujos de Rodin.
Más aún, cuando esta elaboración, desde la percepción más primitiva hasta la calidad definitiva de la superficie, responde al propósito de condensar la dinámica de la atmósfera. Propósito éste,
que, necesariamente, tuvo que llegar a la disolución de la materia
estable en sí.

No quiero rebatir, en modo alguno, la importancia de la sensa-

estable en sí.

No quiero rebatir, en modo alguno, la importancia de la sensación dentro del Impresionismo. Pero cumple atribuirla una valorización distinta y de menor importancia para un juicio actual. Es per lo mismo que me ha parecido necesario destacar el aporte del dinamismo de la materia pictórica. Una buena parte de la pintura, surgida después del movimiento, volvió decididamente a la superficie plana y lisa, y, por lo tanto, también a la composición estática, eje de toda idea cubista. Se adujo que el juego reciproco de la mancha fué, en muchos casos, incluso en los cuadros últimos de los mismos maestros, una enganita para sustraer el dibujo, y que paulatinamente llegó a la disgregación de las formas. No obstante, la disolución nunca llegó a destruir el marco ortogonal del cuadro, va que la reciprocidad cromática tendía a compensarse siempre en ya que la reciprocidad cromática tendía a compensarse siempre en la superficie. El problema del Impresionismo, fué, por eso, el de una pintura de caballete por antonomasia, revisada y re-juzgada en un momento en que la pintura se iba a tornar funcional y abandonar los límites del cuadro. Pero deslindadas algunas intenciones y encauzadas hacia la pintura mural, otros pintores volvieron a emplear la materia movida e intercentada sun cuando va no con emplear la materia movida e interceptada, aún cuando ya no se iba hacia el contraste complementario, al valor atmosférico ni a la sensación sobre el motivo, sino a la abstracción,

Picasso y el Sr. Papini Homenaje a

ECIENTEMENTE el cable nos ha traído —vía

ECIENTEMENTE el cable nos ha traído—vía
Madrid—, la noticia, aún no confirmada, de
unas supuestas declaraciones que el gran pintor español Pablo Picasso le hizo al escritor italiano Giovanni Papini, para el periódico francés
"La Croix". En esa entrevista Papini pone en boca del pintor, entre otras, las siguientes frases: "Desde
que el arte no es el alimento que nutre a los mejores, el artista puede ejercer su talento, intentando
todas las fórmulas y todos los caprichos de su fantasía y todos los caminos de su charlatanería intelectual. He contentado desde el cubismo y mucho antes, a todos los críticos, con todas las bromas que
se me han ocurrido, y que ellos más admiraban cuando menos las comprendían. A fuerza de ejercer
esos juegos, esos rompecabezas, yo me he hecho célebre rápidamente. Y la celebridad significa, para
un pintor, ventas, fortuna, riqueza. ¿Yo soy solamente un bromista, que ha comprendido y ha sacado
lo que ha podido de la imbecilidad y la vanidad de sus contemporáneos!".

Esto ha dado lugar a que en Cuba, varias personas no muy entendidas en materia pictórica,
hayan publicado en distintos periódicos capitalinos, absurdas opiniones sobre la pintura moderna, tratando de aumentar así la confusión existente en nuestro país respecto a este arte, y presentando al
pintor Picasso como el inventor de esta nueva estética, cuyas supuestas declaraciones pudieran terminar con la moderna expresión pictórica, como un niño que da un manotazo a su juguete favorito.

Sin duda, es Pablo Picasso—quien cuenta anos ocupa la actualidad artística mundial. Es el
pintor que más influencia ha ejercido en sus con temporáneos; su obra, sus opiniones, han sido seguidas por el público con extrema curiosidad.

más discutida de nuestra época. Durante cincuenta años ocupa la actualidad artistica mundial. Es el pintor que más influencia ha ejercido en sus contemporáneos; su obra, sus opiniones, han sido seguidas por el público con extrema curiosidad.

¿Quién no conoce a Picasso? ¿Quién no habla de él? Se le han aplicado todos los denominativos conocidos para definir a un artista, así como también se le ha calificado con los más absurdos adjetivos. Lo mismo se ha dicho o se dice que Picasso es un farsante y un cinico, como que Picasso es genial y magnifico; que es "modernista",; primitivo, cubista o ceramista; que es un sofisticado, un torero, un artista universal. ¡En fin, se le ha dicho de todo! Pero esto no quiere decir que Picasso sea la encarnación de toda la pintura moderna, ni que ésta constituya —como algunos malintencionados pretenden hacer ver— el producto de sus deseos de "tomarle el pelo" a la gente, pues recordemos que, al lado del maestro malagueño están las obras de figuras tan encumbradas en el mundo del arte, como Henri Matisse, Juan Gris, Georges Braque, Modigliani, Juan Miró, Georges Rouault, Paul Klee, Fernand Leger, Kandinsky, Chagall, Piet Mondrian y otros muchos, sin olvidar a los tres titanes de la pintura moderna: Cézanne, Gauguin y Van Gogh, quienes han creado, al igual que Picasso, nuevas maneras de pintar, un nuevo concepto plástico.

La pintura moderna no es el capricho de uno o de varios señores que se hubieran propuesto burlarse del público. Esta expresión pictórica, que se define como abstracta, por su mayor o menor grado de distorsión formal al ser transpuesto el objeto al plano pictórico, es, ante todo, el producto de una necesidad espiritual y material, que confronta el artistas de hoy, consciente de su época. Es una voluntad de forma impuesta por el medio ambiente y la evolución histórica, que marcha siempre adelante. Así como el estilo gótico, fué una voluntad de forma, una expresión artísica diferente al estilo clásico griego, no significaba este hecho que las figuras exageradamente

angustiado espíritu.

secuencias de las necesidades espirituales del hombre medioeval, que buscaba una salida para su angustiado espiritu.

Además, lo que llamamos Arte Moderno no se concreta solamente a la pintura. Todas las actividades del hombre actual se vinculan estrechamente con esta voluntad de forma abstracta o funcional, que caracteriza al arte de nuestra época. La arquitectura, la literatura, la escultura, la música, etc., están regidas por esta necesidad de expresión abstracta de la forma, por las necesidades vitales del hombre ante el Universo, las cuales se transforman constantemente, de ahí los distintos estilos artísticos surgidos a través de toda la historia del arte, desde las cuevas de Altamira a nuestros días. Por eso las obras de Picasso, Matisse, Le Corbusier, Hindemith, Stravinsky, Henry Moore, Albert Einstein y James Joyce, son realidades que reflejan nuestra época tan fielmente, tan concretamente, como el avión, el cinematógrafo, la explosión atómica y la televisión.

Si el estilo llamado abstracto cultivado por la mayoría de los artistas actuales no es comprendido por el público en general, no es ésto culpa de los artistas, pues en todas las épocas, los innovadores han tenido que sufrir la incomprensión y la critica despiadada de los profanos; prueba de ello fueron Greco, David Delacroix, los impresionistas Cézame, Van Gogh y Gauguin, de los cuales se conservan las más crueles criticas de sus contemporâneos. El mensaje de los artistas modernos, como el de los innovadores científicos, a véces se hace ininteligible como inevitable resultado de sus búsquedas hacia nuevas fronteras artísticas o científicas. La creación de un nuevo lenguaje o de un nuevo procedimiento dificulta su inmediata interpretación por los profanos en la materia, por lo que se convierten en blanco de los ataques reaccionarios.

Para comprender mejor la idea que anima al pintor moderno, hay que tener en cuenta, ante todo, su deseo de liberar a la pintura de los hábitos imitativos, ya que la invención de la fotografía ha librado al pitor de

(PASA A LA PAG. 6)

Desde Montevideo, exclusivo para Pro Arte, por HANS PLATSCHEK

El colorido impresionista peca, desde luego, de simpleza, y sus acordes nos llegan a parecer hasta insoportables. El famoso cargo acordes nos llegan a parecer hasta insoportables. El famoso cargo de Signac, que el impresionista, peso de su "sensación", no analizaba dos colores con precision, y qejaba de entonar ciertas tintas, según correspondía, es absolutamente cierto, pero deja de pesar en el momento en que la gama en sí se ha vuelto convencional. Monet y sus camaradas pintaron el cielo azul, la pradera verde y los techos rojos. Lo importante es, sin embargo, la deformación cromatica, que se produce desde el momento en que el plano ya no es liso, y en que existe una vibración no sólo en el conjunto, sino también en las partículas. De ahí que esta vibración de la superficie llegara a nuestros días en otros elementos, volviendo a integrar a la pintura de caballete con un recurso desechado durante algunas décadas.

Pongamos por caso que Monet, Sissey, Pissarro y, en cierto

momento, Manet, partieron de la reacción contra una pintura ende-ble, representada por Vernet, Robert o Scheffer, de quien aujo hieme que pintaba con "rapé y jabón verde", dentro de un efectismo imi-tador de Rembrandt. El uso del color puro y la necesidad de introducir valores atmosféricos tuvo que desembocar en la completa anulación de todo lo que podría llegar a una forma cerrada. Aún en casos de otros puntos de partida purificación de la paleta de Delacroix, encuentro del "pleno aire", etc.), los resultados debieron ser los mismos, no por una decisión de los pintores en apoyarse en la sensación, sino por las mismas imposiciones pictóricas. Existen cuadras de Monet, especialmente algunas marinas en cue se notar atira dros de Monet, especialmente algunas marinas, en que se notan aún deseos de establecer el cuadro, mediante ritmos otorgonales dibujados, aprovechando un mastil o una vela, con efectos de pesadez y de agujeros en la tela. Cuando luego, el mismo Monet pinta la serie de las catedrales, deforma y diluye un posible ritmo recto, armando el cuadro con un constante juego recíproco de zonas integradas por manchas, y respetando la dinámica de la superficie, dada como hecho fundamental. Si Renoir y Cézanne iban de nuevo a la estabilidad de esta materia de por sí movediza, lograron formas absorbidas por el colorido o construcciones, que mitigan la coloración. Lo cual no significan juicios de valor, sino la ubicación de otra pintura, sólo nominalmente ligada al Impresionismo aunque recurra algunos elementos comunes. Lo curioso es que la intención de Cezanne frente al Impresionis-

mo fué analizada con la misma superficialidad. El Impresionismo sostuvo una actitud empirica frente a la naturaleza, contraria a las estructuras preconcebidas del Alto Renacimiento. Puede sospecharse, empero, que en sus días de cafard el pintor impresionista, hombre de transiciones, añorara solapadamente la visión concreta y táctil del arte antiguo. El mismo Cézannne, ingenuo y absurdo en sus del arte antiguo. El mismo Cezanne, ingenuo y absurdo en sus anotaciones lapidarias, se propuso hacer del Impresionismo un arte estable como el de los museos. Afortunadamente, no cumplió su programa. Si dió estabilidad al Impresionismo, nunca lo hizo en un sentido clasicista o renacentista. Pero la nueva construcción espacial de Cézanne quitó la dinámica del Impresionismo, creando choques, anulando el color. La pintura de Monet, Pissarro, Sisley, es, según vimos, esencialmente dinámica. Por primera vez, se produce en la pintura un intento de representar el movimiento, no mediantes gestos de pantomina (cuo oltimo representante habrá mediantes gestos de pantomima (cuyo qltimo representante habra sido Delacroix), sino por la actividad de ciertos elementos sobre el sido Delacroix), sino por la actividad de ciertos elementos sobre el lienzo. Quiere esto decir que la contraposición de dos manchas de colores complementarias produce una vibración pendular. Diluye, al mismo tiempo, la forma perfilada, y este procedimiento, reiterado a lo largo y a lo ancho de la tela, llega a la unidad atmosférica y luminosa, unidades dinámicas en sí que no admiten, por naturaleza, formas angulares ni construcciones, tajantes. Cuando más tarde los Futuristas vuelven a expresar una dinámica, esta vez sobre objetos mecánicos, acuden a elementos distintos, sin dejar de reconcer un instante su deuda espiritaral con el Impresionismo. Boccionocer un instante su deuda espiritual con el Impresionismo. Boccioni, retando indirectamente las huestes de Cézanne, exige el mérito
de la consolidación del Impresionismo. Para llegar a valores certeros,
a la vez que dinámicos —afirma—, hay que continuar la teoría impresionistas, que intenta convertir el objeto en un núcleo ae vibraciones, con otra teoría que tratará de hacer del objeto un núcleo de
formas irradiantes Con eso Boccioni señala de paso la contradicción formas irradiantes. Con eso, Boccioni señala, de paso, la contradicción de Cézanne, o sea, la introducción de formas estáticas en la materia de Cezanne, o sea, la introducción de formas estaticas en la materia impresionista, la tendencia al ritmo ortogonal, donde urge el ritmo diagonal, la exaltación de actividades lineales, donde domina la actividad cromática. Lo último corrobora la censura de Severini, exagerada tal vez, pero justa cuando indica las incertidumbres de Cézanne, durante la ejecución de sus cuadros: mientras corría tras el contorno, le atraía el color, tanto que de medio se volvía fin, lo que le obligó a recomenzar el cuadro varias veces de cabo a cabo Desde el punto de vista de la unidad pictórica, no cabe duda de que el Impresionismo alcanzó resultados notables. Seguramente, porque sus elementos eran limitados. Cézanne, que se torturaba toda

porque sus elementos eran limitados. Cézanne, que se torturaba toda su vida en alzar conceptos heterogéneos, peca mucho más de antagonismos en un solo cuadro, pero cuando llega a cumplir su propósito, especialmente en la última etapa, donde elimina el color interrumpido y el pasaje atmosférico, alcanza una riqueza incompa-rablemente mayor. Pero es un hecho que algunos ejemplos de pintura impresionista tienen aun hoy un atractivo particular, que se ha sobrepuesto a las polémicas. Su lugar en la historia parece mucho más eminente que hace veinte años, aunque las razones de su per-manencia los estimamos de modo distinto que Geoffroy o Duet.

Juana Müller

El 4 de marzo, el cable tras-mitió una trágica noticia: "Escultora chilena suicidose en París" Ha pasado un largo paréntesis de injusto olvido para esta escultora, que valiéndose de sus propios medios hizo obra artística y de valor en un ambiente como París, saturado de grandes valores. Creo que para nadie es un misterio cierta actitud, que solamente se nutre de la propaganda casera, y que oficia y consume al mejor postor. Y es por este hecho, y valiéndome del conocimiento de las grandes cualidades que adornaban la perso-nalidad de Juanita Müller, que creo un deber liberarla del anonimato nacional, Para los que fuímos sus amigos y compane-ros, estarán siempre presentes sus virtudes, su característica mo-destia y su simpatía proverbia-les. Tuve el honor de ser su maestro en la Escuela de Bellas Artes, entre los años 1922 al 27 Artes, entre los años 1933 al 37, Juanita Müller había ingresado a la Escuela en 1930, a la edad de 19 años. En sus estudios de escultura, muy pronto se distin-guió como una de mis más aven-tajadas discípulas, participando, además, en diferentes concursos de los Salones de Bellas Artes, y obteniendo meritarias recomde los Salones de Bellas Artes, y obteniendo meritorias recompensas. Con estos antecedentes viajó a Europa el año 38, y se radicó definitivamente en Paris. Estudia allí con los grandes maestros de la plástica moderna, y viaja por toda Europa investigando en sus viejas ciudades y museos, que le habían de dar un conocimiento que sería más tarde hondamente reflejado en su producción artística.

mas tarde hondamente reliejado en su producción artística.
Su debut en los Salones de
importancia de París y los comentarios de prensa y revistas
de arte dan testimonio de esta
significativa habor, que representaba su profunda vocación
artística. artística.

No era necesario que sobre-viniera su tragedia para hablar alguna vez de ella. Bastaba solamente reparar en el valor de su obra y de su personalidad artística para que se le hubiera destacado en comentarios críticos e informaciones oportunas. Pero el donde el fervor público se embelesa, a través de la prensa por las crónicas de la delinpor las crónicas de la delin-cuencia o del profesionalismo deportista, no ha habido margen para los valores de la cultural que son nuestro mas puro patri-

Julio Antonio Vásquez

de Pro Arte

Veinte artistas plásticos exminiran este ano, entre junio y diciembre, en las Saias de Fro Arte (Sala Uno y Sala Negra). De este destacado grupo de artistas, han exhi. pido ya, en el orden en que realizaron sus exposiciones, les siguientes pintores:

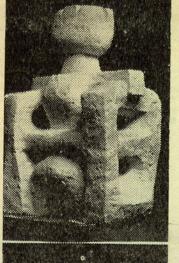
Jan Bartelsman (holan-dés), Jacques Lanzman (francés), los chilenos Alfredo Tennyson, Ivan Lamberg, Emilio Hermansen, Rosa Eugenia Vicuna (esculturas), Sergio Montecino, Sonia Babarovic, Rómulo Vera, y Margarita Bahn y Hans Soy. ka (alemanes).

Actualmente se exhibe una colección de paisajes de Europa, captados en su reciente viaje por el Viejo Conti-nente, por la pintora chile. na Dora Puelma, artista que en esta muestra revela un nuevo progreso en su trabajo, del paisaje al óleo.

A continuación de Dora Puelma, exhibirán en Pro Arte los pintores Carlos So-tomayor, Hartwig Marha-ren, Uwe Gruman, Silvia Moreno y Margot Guerra. En diciembre, expondrá sus tra-bajos de figuras en rafía, madera, papel, alambre y di-versidad de materiales, la celebrada artista Milagros Argelia Veloso, que desde hace tres años viene presen. tando estas atrayentes mues. tras de Navidad en nuestras Salas.

Como hemos informado a nuestros lectores, el retraso con que aparecieron este año las anteriores ediciones de Pro Arte, impidio el comentario oportuno de nues-tro critico de artes plásticas a cada exposición, pues, si bien dichos comentarios fue. ron entregados por Enrique Saavedra, nuestras ediciones no se mostraron al dia, por las causas más de una vez explicadas.

Rogamos a los pintores perdonarnos esta omisión, que será reparada con el co. mentario general, de este año, de exposiciones que nuestro crítico de arte incluirá en el balance plástico del





Dos esculturas de Juanita Müller

La temporada de otoño en París

PARIS. (SFI).- Los Museos Nacionales preparan sus exposi-ciones de otoño y han sido re-velados ya algunos proyectos interesantes.

He aquí la lista de las exposiciones proyectadas en la Oran-gerie: del 15 de octubre próximo al mes de enero, "El Retrato Flamenco", manifestación orga-nizada por la Asociación de Expansión Artística; del 1.0 de fe-brero al 1.0 de abril, "El Paisaje Inglés", bajo los auspicios del British Council; del 1.0 de abril a fines de septiembre, "El Ba-rroco Provenzal", y, finalmente, en octubre de 1953, las riquezas artísticas del Museo de Sao

El Museo de Arte Moderno de esta capital, prepara, por su parte. diversas exposiciones, consagradas, la primera, al pintor in-glés Graham Sutherland; la segunda, a Raoul Dufy; la terce-ra, al Cubismo, y la cuarta, al arquitecto Le Corbusier.

Exposiciones Pellan, o la tensión en las salas eléctrica del color

Por GEOFFREY DRAYTON

Alfred Pellan en-Beaux - Arts de Quebec a la edad de catorce años. Seis años más tarde, ganó una beca a París. Allí estudió tajo Lucien Simón de L'Ecole Superieure, 1926-30. Ter-minada la beca, continuó vivierdo en París. Entre los años 1933 y 1940 (a su regreso al Canadá) tomó parte en las exnibiciones de gru-po de los Fran-ceses Modernos, en Paris, Londres, Praga, Washing-ton y La Haya, y ganó numerosas distinciones Aho-ra vive en Montreal y enseña en L'Ecole des Beaux-Arts de esa ciudad. Aunque todavía

es considerado co-mo un rebelde, de acuerdo con la mayoría de las mormas del arte canadiense, la influencia de Pe-llan ha sido particularmente sa ludable en su vi-gorisa oposición al exhibicienismo y

a la hipocresia. El podría soste-ner que la esti-

mación misma del artista hacia la rebelión debe brotar en forma sincera de la originalidad de sus concepciones, y no de su conducta social; también que el artista que hace caso omiso del "corps fémenin" de las heredadas tradiciones de dibujo y composición, malgasta sus dones naturales. Aunque interesante, desde el punto de vista psicológico, tal práctica es decadente. En el hecho, es el narcisismo del crite por el crite por el crite per el cri arte por el arte, contra el cual Pellan se pronuncia, concepto representado en el Canadá francés por los Automatistas, escuela actual y aceptada en forma general. El Automatismo es una doctrina, que en forma peligrosa, despierta simpatías que atraen al estudiante, ya que parece hacer caso omiso de una gran parte de la teoría y de la lenta sintesis que conduce a la expresión individual.

ALFRED PELLAN.—"A la minute".

lenta sintesis que conduce a la expresión individual.

Tal vez debido a los catorce años transcurridos en París, Pellan da mucha importancia a la colaboración entre pintores, escritores, músicos, arquitectos: —la atmósfera artística, que ha hecho de Francia el hogar de los vanguardistas—. "Necesitamos un Diaghilev, un Le Corbusier en el Canadá", ha dicho. Este intercambio es difícil que se materialice en ese país, donde las distancias entre las ciudades son grandes, y donde existen dos idiomas. Pellan lee en forma intensa, para sobreponerse a estos inconvenientes. El fruto de tal lectura muede ser visto como ciemplo, en las series de dibujos lectura puede ser visto, como ejemplo, en las series de dibujos para los poemas de Paul Eluard, notables tanto por su propia cualidad lírica como también por la habilidad interpretativa y de composición. Uno de éstos, "A la Minute", que ha sido llevado a la tela, es

lidad lirica como tambien por la habilidad interpretativa y de composición. Uno de éstos, "A la Minute", que ha sido llevado a la tela, es el que reproducimos aquí.

El acceso literario hacia la pintura tiene sus peligros, y Pellan no siempre los evade. En literatura; las partes de una composición se construyen para crear un todo, y es, generalmente imposible tener la visión de ese todo como una dimensión inclusive. Estructuralmente, Pellan parece intentar lo mismo —construir un concepto total de una serie de partes, en lugar de ser viceversa. À menudo es necesario estudiar su surrealismo y pinturas abstractas en forma fragmentaria, trozo a trozo. Las partes podrían descomponerse en telas de menor tamaño, Sus estados de separación no importarian en una pintura mural —un punto que Pellan, ciertamente, haría en justificación—. "Yo creo —ha dicho— que el mejor arte tiene cualidades murales". Sin embargo, estas telas "a medio camino" no sugieran razón de por qué la generación sucesiva de imagen tras imagen debería terminar donde lo hace. En una fertilidad de asociación simbólica la ingenuidad puede reemplazar a la inspiración, y el resultado pictórico ser una suculenta lozanía de la esencia, aunque las partes individuales gusten por su limitación.

Esta crítica no se aplica en las telas de gran dimensión, donde los elementos representativos procuran la unidad. En el surrealismo y en las piezas abstractas el color también a veces logra la unidad. Eloi de Grandmont, en su prólogo a los "Cincuenta Dibujos de Alfred Pellan", dice: "Este artista procura fundir los elementos poéticos feéricos y surreales con el elemento abstracto, sin abandonar por ello las construcciones sólidas. Su trabajo será lo que yo llamaría la tensión eléctrica del color".

las construcciones sólidas. Su trabajo será lo que yo llamaría la tensión eléctrica del color".

La tensión del color también es resultado de una técnica, que

trata un espacio ambiguo, y que es, a mi entender, creación de Pellan. Para mejor apreciación de esta técnica, tenemos una "Naturaleza muerta con guante". Cuando muy bien logrado. Está concebido, principalmente, de sombras rojas y azules, con amarillos para el vaso central y verde en el guante. Las líneas se entrecruzan en un marco bordede guante el conceptado en la colore el conceptado en la colore de colore y ángulos cambian para sugerir plasticidad. bordado, cuyos colores y ángulos cambian para sugerir plasticidad. Donde las líneas se cruzan brotan puntos de color vivo, con el efecto encandilante de la luz solar, quebrad aen el agua. Es una pieza sólida

encandilante de la luz solar, quebrad aen el agua. Es una pieza sólida de encaje, aunque con un achatamiento ilusorio, debido a que los colores giran alrededor y detrás de los objetos. Este carácter plano es una característica del trabajo de Pellan. "Colores, formas, líneas y modeos", ha dicho, "deben ser dibujados paralelamente al plano de la tela". Deben cruzarla más que atravesarla hacia adentro o hacia afuera. Pellan parece no usar ya esta técnica del punto y la línea. Como Picasso —y admirándolo mucho— es guíado por lo que De Grandmont, acertadamente, define como "una constante inquietud", lo que, sin embargo, nunca lo ha inducido a desviarse de "su sésamo, el dibujo riguroso". Al asimilar "talento", tal como él ha asimilado, en etapas, tales elementos de los viejos maestros y de los primitivos, que son compatibles con su propio genio, él ha agregado una valiosa y necesaria riqueza al arte de Canadá.

(Traducción de Constantino Kúsulas).

PROA HACIA... (De la 1.ra Pág.)

Tal vez el número de sus ensayos: 45 (*), nos comunique las dificultades de la obra. (Claro está que es preciso advertir, que la Chorale Couraud es una de las mejores preparada, técnica y musicalmente que existen en Europa).

Las novedades nos asaltan por los cuatro costados. De repente las voces masculinas con las consonantes T y K nos hacen creer en efectos de percusión.

En otra formidable ocasión las voces se subdividen para explotar en un cañón, muy estrecho, con entradas en semitonos, precipitándose desde las alturas de las sopranos hasta lo profundo de

El texto, a veces, está compuesto por palabras (con maravi-llosa eufonía), inventadas por el propio Messiaen.

...—...—9!...—¡6...—...-

Una batahola colosal se produjo en la sala al hacerse oir la fonisation de Edgar Varése.

Hubo susto entre los poltrones y en los otros se manifestó nitida la idea, que si bien no es una obra perfecta, es sin duda un camino que abre inmensas posibilidades en cuanto a sonorida y estructura.

— Discusiones —
Con apasionamiento amistoso, con braveza caballeresca se plan-(PASA A LA PAG. 6)

Publicidad

FERNANDO IBARRA

Amunátegui 672 Fono 63555

Pro Arte; programa de dos conciertos

El sábado a las 21.30 horas tendra lugar en Pro Arte, San Antonio 15, una comida para celebrar la reanudación de las actividades del Club Pro Arte, institución a la que se han sumado las más destacadas personalidades de nuestros círculos intelectuales y que, como se sambol lleva por finalidad recliera una vecta la bor de difusión entíctico. be, lleva por finalidad realizar una vasta labor de difusión artística.

A la comida del sábado han adherido numerosas personalidades y amigos de Pro Arte y del Club que lleva su nombre. (Por estas líneas se invita a adherir a nuestros lectores y colaboradores que aun no lo hayan hecho. Las tarjetas deben retirarse en San Antonio 15, hasta el sábado a mediodía y su valor es de 3 180.

En el transcurso de la manifestación ha orá algunos números artísticos

de la Temporada de Primavera organizada por el Club, en el que toman parte distinguidos instrumentistas chilenos y extranjeros. El programa, dedicado exclusivamente a música contemporánea, es el siguiente:

Walter Piston: Tres Piezas para flauta, clarinete y fagot; Zebré Demetrij: Trío para flauta, clarinete y fagot; George Perle: Pieza lenta, para violin y viola; Ernest Krenek: Sonatina para flauta y viola; Kari Wiener: Tres Piezas, para flauta, corno inglés y clarinete. En la segunda parte de este programa se ejecutará: Halsey Stevens: Tres Piezas 1951, para flauta sola; Lorenzo Barboza: Dos Piezas 1951, para flauta sola; Wallinfor Riegger: Dúo para flauta y óboe; Werner Josten: Trío, para flauta, clarinete y fagot, y, Esteban Eitler: Trio 1945, para flauta, óboe y saxo alto.

Interpretan este concierto los destacados instrumentistas, Esteban Eitler (flauta), Rodrigo Martínez (saxo tenor), Hans Karpisek (fagot), Hans Loewe (corno inglés y óboe), Agustín Cullel (violín), Manuel Fuentes y Eduardo Maturana (violas).

SIRI GARSON SE PRESENTA EL LUNES 13.— El lunes siguiente —13 de octubre—, se presentará en un único concierto, la notable mezzosoprano noruega Siri Garson, en un programa de lieder, que acompañará al piano su esposo, el celebrado pianista Alfonso Montecino. Este concierto es asimismo auspiciado por el Club Pro Arte y tendrá lugar en el Teatro Cervantes, a las 7 de la tarde del lunes 13. Próximamente daremos mayores detalles de este entreordinario concierto de Siri Garson. extraordinario concierto de Siri Garson.

Las entradas para el concierto de conjuntos de cámara del lunes se encuentran en venta en San Antonio 15, al precio de \$ 60. Las localidades para el concierto de Siri Garson se pondrán en venta en la próxima semana.

LAS OPERAS DE BENJAMIN BRITTEN VISTAS POR DENTRO Desde Londres, por ERIC WALTER WHITE

Aunque en el siglo XVIII se representaron en el continente europeo unas pocas baladas y óperas có-micas inglesas, no puede decirse, realmente, que la ópera inglesa comenzase a abrirse camino en el extranjero antes de las obras escritas por Balfe a principlos del siglo XIX. Aparte de las ocho que éste compuso expresamente para teatros franceses e italianos, algunas de sus óperas románticas, particularlianos, algunas de sus óperas románticas, particular-mente The Bohemian Girl, fueron muy representa-das en traducciones al francés, alemán e italiano, obteniendo grandes éxitos. Bien conocida es la alta opinión que Rossini tenía de Balfe; y cuando éste visitó Viena, en 1851, fué acogido con gran júbilo por Johann Strauss, quien lo llamó "rey de la melo-día".

Hacia fines del siglo XIX, las operetas de Sullivan continuaron la tradición de la música ligera inglesa, y algunas de ellas adquirieron gran nombradía en la Europa Central. Pero ninguno de los composien la Europa Central. Però ninguno de los compositores, como Stanford, Cowen, de Lara, Ethel Smyth
y Delius — que experimentaron dificultades para
ver puestas en escena sus obras, en su propio país,
y lograron representarlas en Francia, Italia y Alemania — consiguieron en el extranjero una fama duradera. En el siglo actual, la ópera inglesa ha sido circulo nacional, hasta la llegada de Benjamin Brit-

Cuando, al finalizar la segunda contienda mundial, cuando, al finalizar la segunda contienda munaca, se reanudaron las relaciones artísticas entre las naciones, hubo una natural curiosidad por saber si en algún país había aparecido un nuevo compositor de ópera de talla internacional. La respuesta vino con sorprendente prontitud. El 7 de junio de 1945. la compañía de ópera Sadler's Wells presentó en Londres una nueva producción inglesa, e inmediatamente el título de Peter Grimes y el nombre de Ben-jamín Britten eran repetidos por todos. Aunque Britten tenía solamente 31 años y aquélla era su prime-ra ópera, se vió en seguida que poseía ciertas cualira opera, se vio en seguida que poseia ciertas cuali-dades que son esenciales para todo compositor, par-ticularmente la capacidad de descubrir y explotar oportunidades para esos efectos especiales que son exclusivos de la ópera, como forma de arte, y una comprensión instintiva de lo que es efectivo desde el punto de vista escénico. Pero, al mismo tlempo, no se contentaba con trabajar dentro de las restricciones de la ópera contemporánea. Creía en la ópera, no sólo por su glorioso pasado, sino por la profunda convicción de que merecía un futuro todavía más

La frontera natural de la Gran Bretaña es el mar. Ofrece éste un medio de seguridad, y ayuda los procesos de asentamiento y asimilación que son característicos de la raza británica; al mismo tiempo, la vista del lejano horizonte marítimo estimula el descubrimiento y la expansión. La importancia que tie-ne el mar para la Gran Bretaña se ha reflejado en la música de varios compositores nacionales; pero hasta llegar a Britten no había desempeñado un pa-pel realmente importante en la ópera. En Peter Grimes y Billy Budd (estrenada ésta en Londres, el 1.0 de diciembre de 1951), escritas para solistas, coros y orquesta, eligió temas estrechamente relacionados con el mar

En Peter Grimes, la acción se desarrolla en una pequeña localidad del este de Inglaterra, muchos de cuyos habitantes se ganan la vida en el mar. Britten se esmera en describir las diversas facetas de la co-munidad aldeana, tanto en las escenas de la ópera como en los interludios orquestales. La música está impregnada de la salobridad del agua de mar; su movimiento refleja el movimiento e impetu de las olas. El primer acto está dominado por una tormen-ta; el segundo tiene lugar en un día tranquilo y soleado; y la catástrofe del tercero se ve demorada por una niebla marítima que repentinamente se eleva a la medianoche. En Billy Budd, el mar desempeña un papel diferente. La totalidad de la acción se desarrolla en un barco de guerra, el "Indomable". El mar actúa aquí como un elemento que, no sólo aisla al barco del resto de la flota inglesa (y también de la enemiga), sino que separa a la tripulación del resto de la humanidad, dando así mayor relieve a la soledad y las limitaciones de tal microcosmos masculino. Es dudoso que antes de Britten haya habido un compositor de ópera que haya mostrado tanta comprensión del mar, como elemento y como símbolo.

Al elegir los temas de sus óperas, Britten muestra

originalidad y decisión. No le atraen los argumentos corrientes, de complicaciones amorosas; pero se siente fascinado por ciertos problemas psicológicos. Del propio Peter Grimes puede decirse que tiene una personalidad psicopátiva agresiva, inadaptable al medio en que se desenvuelve. La ópera de cámara Albert Herring (1947), muestra cómo un hombre joven, totalmente inhibido, sujeto aun a la inf.uencia de su madre, da los primeros pasos hacla la independencia y la espontaneidad. Como se trata de una ópera cómica, el tema se presenta con aparente igereza, pero sin enmascarar por completo la subyacente seriedad del asunto. En el argumento de Billy te seriedad del asunto. En el argumento de Billy Budd, hay corrientes psicológicas sumamente complejas, jugando el odio un poderoso papel. Por accidente del destino, el capitán Vere se ve en situación de tener que permitir que la férrea disciplina del deber se sobreponga a los impulsos de su corazón; así es como condena a muerte a Billy Budd, un homore de cuya inocencia fundamental se halla convencido. Ese es el trágico dilema que palpita en el fondo de la ópera.

En diversas ocasiones se ha atraído la atención hacia el hecho de que algunas de las óperas de Britten contienen penosos episodios de violencia o casi violencia. Hay una parte de la doble personalidad de Grimes que lo conduce a comportarse como un ja-que y a ser innecesariamente cruel con sus aprendices. En Billy Budd, la notoria brutalidad de las condiciones imperantes en la Marina de Guerra a fines del siglo XVIII, encuentra reflejo en el episo-dio en que el nuevo recluta es azotado (fuera del escenario) por una falta trivial. Incluso la ópera infantil The Little Sweep, tiene su momento desagra-dable cuando el aprendiz, medio desnudo, se some-te a la violencia de su maestro, que lo obliga a su-bir por la chimenea. Pero, en la forma de tratar musicalmente esas escenas, se ve con claridad que Brit-ten se interesa en ellas, no por su contenido de violencia, sino por la rica y cálida corriente de com-pasión y sentimiento que liberan. En ninguna parte se ve esto mejor que en el trío del recluta, su am go y el semicoro del primer acto de Billy Budd, en que el lamento de los marinos asume un sentido universal: "¡Estamos perdidos para siempre en el mar in-

Britten tiene un instinto infalible para elegir la mejor manera de presentar los medios que utiliza en el desarrollo y desenlace del argumento. Emplea los tradicionales procedimientos de la época — pasajes recitativos, arias, concertantes, coros, interludios orquestales, etc. — pero el resultado no es una "ópera de diversos números", porque en ningún momen-to permite el compositor que la forma musical que-de completa; la unidad musical es el acto, y las distintas partes que lo integran no pasan de ser frag-mentos de esa unidad. Procura Britten que cada pasaje lleve la acción más adelante, y el paso de un ni-vel de intensidad a otro se efectúa con suma pericia. No vacila el compositor en hacer uso de la experiencia adquirida escribiendo ilustraciones musicales para películas y programas radiofónicos, e introduce en las óperas ideas tomadas de la técnica del cine y la radio, tales como la transposición de diversos motivos musicales.

En las óperas de Britten, la música depende primordialmente de la disposición de las palabras, quedando todo subordinado a tal propósito. A gunos compositores se sienten intranquilos ante los vocablos de los libretos y temen dirigir la mirada más allá de las sílabas del texto que tienen ante si; pero Britten ve las palabras que están más al.á de las silabas, las ideas que hay más allá de las palabras, y las implicaciones existentes detrás de las ideas. Está siempre afanoso de presentar la parte verbal en la forma más ventajosa, y esto lo ha conducido a ex-perimentar con una orquesta de cámara, de doce instrumentistas, en The Rape of Lucretia y Albert Herring, y con la amplia orquesta utilizada principalmente en los concertantes de Billy Budd. Su lenguaje armónico es sencillo y puede ser lácilmente com-prendido; pero el compositor combina con frecuen-cia diferentes elementos musicales que, en princi-pio, pudiera creerse que no han de mezclarse bien, y ese procedimiento demanda en el oyente unas facultades de análisis y síntesis muy desarrolladas. De la tensión y fricción resultantes, se desprenden algunos de los más vigorosos y originales efectos logrados por el compositor.

E. W. W.



Con una comida celebrará el sábado DIALOGO SOBRE LA ROSA Y LA ESTRELLA reanudación de actividades el Club O EL BALLET EN INGLATERRA Y LA URSS

MISS MANCHESTER.— Cuando pensamos en la preparación de una panarina, nadie pretende negar la superioridad de los métodos rusos. En Inglaterra estamos de acuerdo en que la escuela ideal por excelencia es aquella que combina la educación artistica y general con el estudio de la danza. Aqui hay una o dos escuelas que siguen ese metodo, y ultimamente lo esta naciendo el Sadier's Wells; pero para pouer apreciar ios resultados, tendiemos que espeiar aigunos anos, y mientras tanto, no cape duda de que esa es la unica manera de opie-ner un adiestramiento lento pero compieto, que no deje nada al azar,

ni fuerce ai aiumno, perinitiendole nacerse artista consumado a través de un graduai desarrono lisico y mentai.

Mios montaix.— me parece correcto decir que no hay otro modo de llegar a ser panarina si no es perteneciendo a la escuela anexa al teatro de opera y panet de cada ciudad. En Eusia no nay academias privadas de danza, aunque no fattan aigunas ballarinas ya entradas en anos, que son obligadas a dar, ocasionalmente, una o dos fecciones, si los alumnos encuentran donde. O usted toma la cosa profesional-mente y nace el curso entero de danza ciasica, o de otro modo debe ir perdiendo la esperanza de ser una banarina de carrera. Los artistas de la comedia nius cai que se da en moscu nan recipido entrenamiento. casi todos enos, en la escuela de bane, que tiene cuatrocientos alumnos, de los cuales solo una minima parte son lo sunicientemente com-petentes como para entrar al Teamo Dolbino o al Stams. avsky.

naturamente, hay argunas raras excepciones: Asar Messerer no fué aceptado por la escuera de danza hasta cumplir los 15 anos, siendo

titulado "premier danseuer" apenas 2 anos despues.
Los rusos consueran que, en el desarrono de un arte, las condiciones pajo las cuales trapaja el artista son casi tan importantes como su talento. Los danzarmes son obligados a empezar su entrena-miento a la edad de 8 anos, y su salud mene que mantenerse en un elevado nivel a traves de toda la vida. Se les allenue constantemente en cuanto se renere a eniermedades y admentación. Incluso tienen que gozar de cierto equinibrio psicológico, no sintiendose con recalgo de tradajo o con obligaciones que sopiepasen sus Iuerzas. Así como el teauro tiene taneres propios y una chacra, también dispone de un hotel campestre donge los arustas y los estudiantes pasan sus vacaciones. Supongamos que Ud. es una madre rusa y tiene una hija con ta-

lento. Cuando cumpia 6 o 7 anos de edad (no muy grande) busca una ballarina conocida por Ud. para que le comurme el juicio suyo sobre las posibilidades artísticas de la pequeña. Así es como a eso de los 8 años



Una foto histórica que en Chile cobró actualidad este año, al estre-narse, por el Ballet del Instituto, "Petruschka". Vemos a Nijinska, Kobilew y a una bailarina no mencionada, durante el estreno de "Petruschka", por los Ballets de Diaghiley, hace 40 años.

de edad, su hija puede ir a la Escuela del Teatro Bolshoi al examen de admisión. Bueno es recordar que son pocos los alumnos aceptados, y que la selección aparentaria arbitrariedad de no mediar largos años de experiencia por parte del examinador. Lo que cuenta más para el efecto es si acaso el niño puede dar vueltas con facilidad, si salta bastante y si tiene buen oído, buena vista y estatura regular, siempre que la salud general sean excelente. Quizás haya alguna preferencia por los hijos de los ballarines, yo no sé si a causa de la influencia de la herencia, tan señalada por los marxistas, o tal vez porque se trate de la descendencia de algún famoso artista

En fin, suponiendo que la hija suya tenga suerte y sea aceptada en la Escuela, los primeros dos o tres años no son muy duros: ella recibe su instrucción general junto con las lecciones de balle y de música, y es alimentada abundantemente, fuera de tener largas vacaciones. Pero, a la edad de 11 o 12 años, todo esto cambia, pues la niña debe aprender otras cosas, como matemáticas superiores y física. Las clases de arte son entonces más difíciles, y empiezan a exigirse las clases de arte son en el ballet y en la ópera, una o dos veces a la semana. Eso resultará muy entretenido, pero implica muchos ensayos, hasta altas horas de la noche, junto con la primera prueba del dominio de los nervios. Yo le aseguro a Ud. que sólo las niñas con más talento y vigor logran resistir este período agotador, y pasan a la escuela su-

A los 14 y 15 años la vida es algo más fácil: las tareas resultan menos pesadas, y la niña ya es demasiado grande para tomar los pa-peles infantiles en el Ballet. Imaginemos que a los 16 años su hija está lista para graduarse, y es una de las alumnas más aventajadas del curso. Esta graduación significa el término de 8 años de entrenamiento, que, por lo demás, determinan en gran parte el futuro de la joven artista. El Teatro Bolshoi recibe unas 8 niñas y 5 muchachos; otros son contratados por el Teatro Stanislavsky o por los teatros de provincia. La mayoría abandona la danza como profesión y se dedican a la representación dramática. Si su supuesta hija sale bien en los exámenes, ingresa al Teatro Bolshoi, probablemente no como miembro del cuerpo de baile, sino como una de la docena de bailarinas que ejecutan las variaciones menores. Si la muchacha resulta excep-cional es posible que le den un pequeño papel de solista. La situación cionar es posible que le den un pequeno paper de solista. La situación suele durar 3 o 4 años, y mientras tanto estará practicando día y noche. Si su progreso es satisfactorio, hará su debut al cabo de ese período, haciendo la figura principal —solo por una vez— en alguna ocasión no muy importante. Después de obtenido el éxito la nueva bailarina podrá ser encargada de ejecutar variaciones más difíciles, como



BLANCA HAUSER

Blanca Hauser, nuestra gran cantante se encuentra en Bue-nos Aires estudiando la escenos Afres estudranto la escena na tradicional de las óperas de Wagner, especialmente de Tris-tán e Isolda, con el Maestro de Escena del Teatro Colón, Pro-fesor Otto Erhardt, quien figu-ra entre los grandes "metteurs"

También perfeccionará musi-calmente las obras con el di-rector de la Orquesta del Estado, maestro Roberto Kinsky. Es-te maestro ha dirigido en los últimos años todo el repertorio wagneriano que se na dado en el Teatro Colón. Con la gran cantante Kirsten Flagstadt, pu-so en escena, últimamente, "Tristán e Isolda".

Blanca Hauser va muy bien preparada a perfeccionar estas obras, pues en Chile ha estudiado el Tristán con Free Focke y, musicalmente, con el Director Armando Carvajal y la profesora Marta de la Quin-

Además, aprovechará la oportunidad, para perfeccionar algunas óperas italianas, (Otello, Aida, etc.), que son de su excepcional registro dramático.

Subcribase

Por P. W. Manchester e Iris Morley, en Londres



Los bailarines del Sadler's Wells dan nueva fisonomía al ballet europeo,



KALLINA ULANOVA, la más alta expresión de la danza en la nueva generación de ballarines rusos.

por ejemplo el "Pas de trois" de "El Lago de los Cisnes", lo cual da señas de futuro triunfo. En el curso de laño se le permitirá volver a bailar como primera figura, y luego lo hará más frecuentemente, hasta que llegue a ser con el tiempo, a los 26 o 27 años, una "ballerina" consumada. Generalmente el Teatro Bolshoi mantiene cuatro bailarinas de primera clase y otras cuatro o cinco de menor categoría. Claro está que muchas danzarinas bastante jóvenes y talentosas nunca esperan alcanzar el triunfo supremo y se resignan con alegría a ser buenas solistas, o quizás inician la carrera de artistas de carácter. Una de las ventajas que ofrecen los ballets de largas dimensiones es el tener varias partes importantes a las cuales el productor del espec-táculo les concede la misma atención que a los papeles principales. Por lo demás es sabido, que aigunas bailarinas se demoran cierto tiempo en madurar, o tienen dificultades de orden físico que retardan su desarrollo. Por consiguiente siempre hay la posibilidad de llegar a ser "ballerina" hasta la edad de 30 años. El primer contrato con el Teatro es por un período de 20 años, durante los cuales la futura artista bailará tres o cuatro veces al mes, con una interrupción de dos me-ses en el Verano. Las danzarinas que actúan menos, y no se cansan tanto físicamente, lo hacen más a menudo, por supuesto. Al cabo de 20 años, una bailarina puede retirarse, si lo desea, y recibe su pensión correspondiente, pero con frecuencia continúa danzando en la compa-fía, pasados los cuarenta años.

MISS MANCHESTER.— En comparación con todo eso, qué aza-

rosos son en este país el entrenamiento y las posibilidades de una carrera! Hay dos razones para que así sea: la situación económica y el problema de la educación. Hablando en general, no existe la enseñanza gratuita, si bien cualquier maestro tomaría a su cargo una niña dotada en forma excepcional y faita de recursos, pero son remotas las probabilidades de buen éxito. Ello se debe a lo siguiente: las vacan-tes que ofrecen las escuelas de danza de las principales compañías son para jóvenes con cierta preparación previa; además hay no cientos sino miles de aspirantes, hasta el punto de que se necesitaria al menos un aacademia en cada ciudad de segundo y tercer orden. Pero no me interprete Ud, mal. Hay muchos maestros excelentes no sólo en Londres sino en provincia; sin embargo las condiciones existentes ni siquiera se asemejan a las de Rusia, aunque sólo sea por la imposibilidad de iniciar cualquier estudio serio antes de terminar los estudios estu de humanidades. Apenas después de los 15 años de edad, el joven está en situación de comenzar el adiestramiento que debió hacer desde esta en situación de comenzar el adrestramiento que debio nacer desde los 8 o 9 años. Incluso se da el caso de que muchas de las escuelas de danza son dirigidas por personas que nunca han sido ballarines, teniendo una preparación de maestros, exclusivamente, ¿Cómo pueden saber ellas que una muchacha necesita aprender al estilo de quien baila con verdadero arte, y que no es un simple ejecutante de pasos de ballet? También existe la creciente inclinación a conceder demasiada importancia a los examenes y a la técnica considerada en si misma y no en su función estética. Las habilidades computadas por puntos, no han formado a ninguna artista que yo conozca, así como tampoco la alumna más brillante no es necesariamente una bailarina sobresaliente cuando actúa en público.

> (Continuará en el próximo número). Traducción de BERNARDO GONZALEZ.

Estrenan su obra después de 3 siglos

De nuestro Corresponsal en Zurich, AUGUSTO ROTHSCHILD

Zurich, Septiembre.— Es, probablemente, un caso único que una comedia se estrene casi exactamente 300 años después de la muerte de su autor. El Teatro Municipal (Schauspielhaus) de Zurich estrenó, en estos días, la comedia "Lealtad, Amor y Amistad" del poeta español Sebastián Francisco de Medrano. Medrano, amigo de Lope de Vega y en su tiempo presidente de la Academia matritense, murió en 1653. En Europa no es conocido fuera de su país natal, y sus obras han sido editadas por don Alonso de Castillo Solorzano en dos tomos. Uno de éstos se perdió definitivamente. El traductor de la chra. Hans Schlegel, quien vive Uno de éstos se perdió definitivamente. El traductor de la obra, Hans Schlegel, quien vive en Barcelona, afirma que esta comedia nunca ha sido estrenada. No conociendo el texto original, no podría decir cuánto de Schlegel y cuánto de Medrano existe en el texto actual, pero los versos son espléndidos, llenos de encanto, melodía y gracia. La obra padece de los defectos que son comunes a las piezas teatrales de ese siglo: comedias de errores, disfraces y situaciones imposibles. Sin embargo, el "régisseur" Heinrich Koch, con ayuda del dibujante de decoraciones Hannes Meyer nos presentó una versión sumamente interesante.

Toda la comedia se desarrolla sobre un disco grande, color gris y ligeramente inclinado en medio de un escenario completamente vacío; es decir, sin agregados de ninguna índole. Alrededor del disco se encuentran trozos de cartón gris rectangulares, que dan un cuadro adecuado al disco sin molestar o perturbar la fantasía del espectador. El cielo es proyectado, de noche con estrellas y de día con ramas de árboles; una estatua del dios Amor o dos flo-



Escena de la obra de Sebastián Francisco de Medrano durante su reciente estreno en Sulza,

res se colocan durante el desarrollo de la comedia, por lacayos en trajes de época. Queda subrayado, de esta manera, el estilo primitivo de la comedia y, sin embargo, tiene la "mise en scéne" un sello moderno auténtico. Por ejemplo, el rey debe esconderse para escuchar la conversación entre su amigo y una dama de la corte. En este momento hace un gesto y aparece un lacayo con un arbolito, detrás del cual se esconde el rey. Una vez terminada la

conversación, y cuando el rey va a retirarse, el sirviente retira también el árbol.

Esta presentación es un eslabón más en la cadena de piezas clásicas y modernas que desde hace muchos años ofrece el Schauspielhaus de Zurich, casi todas presentaciones impecables e interesantes que han hecho del Teatro de Zurich uno de los mejores de Europa.

En Hamburgo tuvimos la suerte de ver la obra del inglés Ustinov "El amor de los cuatro coroneles". Esta obra de chispeante gracia y "esprif" es esencialmente europea, y probablemente no tendría un efecto tan grande ante un público sudamericano. Sin embargo, la pieza muestra tan bien los rasgos principales de la idiosincrasia inglesa, americana, francesa y rusa, y hace un análisis tan gracioso y a veces profundo de lo que tienen los hombres en común y de lo que les separa, que valdría la pena que algún teatro de Santiago la presentara. Se trata de una de las obras de mayor resonancia que circula actualmente por los escapacios en visados en común y de lo que las obras de mayor resonancia que circula actualmente por los escapacios en visados en común y de la constante en común y de las obras de mayor resonancia que circula actualmente por los escapacios en común y de las constantes en común y de las obras de mayor resonancia que circula actualmente por los escapacios en común y de la constante de las obras de mayor resonancia que circula actualmente por los escapaciones en común y de la constante de la c



EURYDICE por el Teatro de Cámara - Dirección de Georges Ri-viere). El mito de Orfeo y Eurídice es sin duda uno de los más hermosos y misteriosos que nos legara la antiguedad, y se comprende que los autores modernos se hayan sentido tentados a tratarlo de nue-

vo, interpretándolo a su manera. Nada más diferente, a este respecto, que los arabescos bordados por Cocteau y por Anouilh alrededor de la pareja legendaria. Mientras que Cocteau, en su pieza y en su película, se entretiene en comunicarse con el más allá, Jean Anouilh intenta con mayor profundidad ligar la historia de Orfeo y Eurídice con la de otros héroes de su teatro como esos jóvenes exigentes que buscan en vano la verdad, la felicidad y la imposible pureza. ¿Cuál es el significada de este pacto extraño que, desde la mitología hasta la Biblia pasando por las religiones orientales, prohibe a ciertos personajes mirar hacia atrás? ¿Por qué no tiene Orfeo el derecho de mirar a Eurídice que acaba de resucitar en forma milagrosa? y ¿por qué no puede el respetar la consigna, pese a que sabe que va a perder a su amada por segunda vez? Para entenderlo, es preciso recordar las ideas expresadas por el autor de "Antígono" y "El viajero sin equipaje": Orfeo quiere saber la verdad sobre Eurídice; quiere conocer todo el pasado de la muchacha, y poco le importa una felicidad hecha de silencios y mentiros... Si Eurídice le celebra de silencios y mentiros... Si Eurídice le celebra de silencios y mentiros... Si Eurídice le celebra de silencios y mentiros... oculta algo, él lo sabrá mirándola en los ojos, y después de perderla no aceptará tampoco vivir en un universo de cosas a medias donde la vida está basada en convenciones, expedientes y cobardias. El quiere todo o nada, y puesto que la vida lo corrompe todo, él prefiere la muerte que le permitirá encontrar a una Eurídice ideal, sin mancha, sin pasado, definitivamente pura.

Anoilh ha ideado en torno a la pareja central una ronda de marionetas vulgares, personajes irrisorios que simbolizan el "guignol" de la vida, como el padre de Orfeo o la madre de Eurídice y su amante. El destino está representado por el misterioso Señor Enrique que persigue sin cesar a Orfeo y Eurídice, aguardando su hora. Este personaje está encargado de hacerles comprender que la muerte es una amiga benévola y dulce, que reconcilia a los amantes, uniéndolos para siempre. Como se ve, esta pieza curiosa constituye un verda-

dero requisitorio contra la vida y un elogio de la muerte. Es una de las obras de Anouilh mejor construídas, y profundamente conmovedora, con su doble y típica mezcla de lo real y de lo irreal, de la farsa y de la tragedia.

Se comprende la dificultad de poner en escena semejante obra. En términos generales, se puede deoir que la dirección de Georges Riviere estuvo acertado. Desde luego, supo destacar la fatalidad del amor de Orfeo y Eurídice, así como el contrapunto entre la existen-cia cotidiana y el sueño. El día del estreno, hubo que lamentar unas

Ha comenzado la temporada de teatro en París

PARIS, Octubre (SFI). - Se ha dado comienzo a la temporada teatral parisiense.

El Teatro Montparnasse-Gaston Baty ha repuesto en escena el es-pectáculo de Georges Vitaly: "La

Petite Femme de Loth", de Tristán Bernard, con música de Claude Terrasse y "Les Tarreaux" de Alexandre Arnoux, música de Jean Wiener.

El Teatro Renaissance da de nuevo, "Medecine malgré... elle", de Marie-Louise Villiers, y el "Bel Indifférent" de Jean Cocteau.

El Teatro Gramont anuncia "Jesus la Caille", según Francis Carco y, finalmente, la Opera ha dado seis nuevas representaciones de "Les Indes Galantes".

fallas en la iluminación y en la grabación de los sonidos y ruídos del primer acto. Algunos errores también en la colocación de los actores, demasiados besos quizás entre Orfeo y Eurídice, y sobre todo el beso

final —tipo Metro Goldwyn— me pareció inconveniente.

En cambio, otros efectos fueron muy bien logrados, como ser la llegada del tren mediante el reflejo de sus carros iluminados contra la ventana del café, y la música del violín que acompaña en el tercer acto la discusión final entre los dos amantes.

El único reparo de importancia que se puede hacer a la presentación del Teatro de Cámara reside en el decorado del café de la estación. Faltaba desde luego el ambiente, ese ambiente de encrucijada de destinos, tan bien realizado en la película "Lo que no fu". Además este decorado reduce todavía más el espacio tan estrecho donde tienen que moverse los actores del Teatro "Maru". Era dificil en estas condiciones lograr plenamente escenas tales como el encuentro de Orfeo y Eurídice, o la aparición simultánea de todos los personajes en el tercer acto. Estoy convencido que, con un decorado distinto, la acción hubiese sido más nítida y la atmósfera más poética. En cambio el decorado del segundo y del cuarto actos subrayó perfectamente al realismo sórdido que contrasta con la fantasía delicada de los otros dos actos.

Del reparto conviene destacar a Alma Montiel, Eurídice conmovedora y sensible; Raúl Montenegro, excelente en el papel del padre, Gabriela Montes, muy sgura y cómica.

Manuel Poblete, que ha progresado mucho, tiene una actua-ción inteligente y matizada. Yo habría imaginado tal vez un perso-naje menos sarcástico para encarnar al Señor Enrique. Satisfactoria la actuación de Alberto Rodríguez, Mario Montilles, Luis Cornejo, Chila González, Calvín Lira, Germán Silva, María Teresa Taulis, Rolando Cortés y Adriana Saavedra.

En cuanto a Georges Riviere, estaba, como se comprende, un tanto nervioso y preocupado del día del estreno, pero, cuando vi la obra por segunda vez, su personaje de Orfeo me pareció mucho más convincente, y Riviere — además de sus condiciones de director— tuvo momentos muy felices, como por ejemplo la escena del tercer acto, cuando después de un terrible silencio se da vuelta para mirar a Eurídice,

Etienne Frois

Los derechos de autor en común

PARIS (SFI).— Firmando en Ginebra, en nombre de Fran-cia, el protocolo final de la Concia, el protocolo final de la Convención Universal de los Derechos de Autor, el delegado francés Marcel Plaisant, declaró que Francia adopta la Convencion, a pesar de sus imperfecciones, debido a que, desde ahora, debido a que, desde ahora EE. UU. y las Repúblicas de la América Latina estarán unidos a los Esta-Latina estarán unidos a los Esta-dos europeos en un régimen que respeta el derecho de los creadores en el orden literario, científico y artístico.





En estas escenas de "Rashomon" vemos, de arriba a abajo: 1) Machiko Kyo, la desventurada amante del film. 2) La pareja tragica que inter-pretan Masayuki Mori y Machiko Kyo. 3) Toshiro Mifune, en el papel del bandido, y la bella Machiko, durante una violenta escena del film.

Concha y Toro

"CLOS DE PIRQUE"

"Rashomon" mostrará por primera vez en Chile la imagen humana del Japón

EL CLUB PRO ARTE OFRECERA, POR CUENTA DE LA RKO, UNA EXHIBICION PRIVADA DE ESTA OBRA MAESTRA DE LA CINEMATOGRAFIA ORIENTAL.

El Club Pro Arte, por una gentileza de la Compa-ñía RKO Radio Pictures Chilena S. A., ofrecerá el domingo a las 11 de la mañana, una exhibición privada del gran film japonés "Rashomon", primera película del Extremo Oriente que se estrenará en Chile en todo el desarrollo del cine

Se trata de una obra maestra de la cinematografía, que ha ganado todos los Premios importantes los festivales cinematográficos, durante 1951. Obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood, la "Gran Medalla de Oro" del National Board of Review, como el mejor film extranjero de 1951; el Premio Extraordinario de la Bienal de Venecia (León de San Marcos) y el Premio Extraordinario del Círcu-lo de Críticos de Prensa Extranjera de Nueva York.

La película "Rashomon" está basada en la novela de Kyunosuke Akutawa "En el bosque", adaptada cine por Akira Kurosawa v Shinobu Hashimoto El director del film es Akira Kurosawa; el productor, Jingo Minoura y el director de fotografía, Kazuo Miyagama. Takashi Makspyama es el autor de la música. Intérpretes principales son: Toshiro Mifune (El bandido), Machiko Kyo (La Mujer), Masayuki Mori (El Hombre), Tasaki Shimura (El leñador), Minouro Chiaki (El sacerdote), Kichijiro Ueda (El la-drón), Fumiko Homma (La Medium) y Daisuke Kato

"Rashamon" es distribuída en Chile por la RKO. Como hemos informado, esta presentación privada se hace mediante un arreglo del Club Pro Arte con la RKO, empresa esta última que, atendiendo a la significación alcanzada por el Club Pro Arte en los medios intelectuales chilenos, solicitó a nuestro Directo: la lista de invitaciones.

La privada del domingo a las 11 A. M. en el Teatro Central será por estricta invitación, y no se permitirá la entrada a personas que no presenten la tarjeta respectiva.

Sintesis del argumento de "Rashomon". - Damos en seguida una breve síntesis del argumento del film (Rashomon es el nombre de una vieja puerta que había en la ciudad de Kycto hacia el año 1500).

La verdad a la mentira tienen muchas interpreciones. Ni los mismos protagonistas de un suceso se

EL BUHO ...

ha sido el Museo por su profunda finalidad queda apenas como un fondo, como si ahora su función no fuera sino que destacar a Picasso. No se trata de una yuxtaposición y esto es lo extraño. Entre los contenidos milenarios del Museo y lo que ahora contiene de Picasso, hay secretas correspondencias, continuidades sutiles como si Picasso no hubiera hecho otra cosa que ampliar y libertar todo lo reprimido durante tantos siglos. Picasso redime, arroja un potente foco de luz sobre esta mezcla de restos confusos, huellas de piedra, fan-tasmas prohijados de la sombra, que antes él llegara eran exhibidos a los niños de las escue-las o a los visitantes domingueros que seguramente acudían porque no sabían otra cosa que hacer. Pero no miramos las piedras romanas, las ánforas, las inscripciones, los relieves, los yelmos, las mitras. Todos nos dirgimos directamente a las sa las de Picasso. Sólo después, por respeto al pro-prio Museo visitamos las vestustas colecciones. Y entonces sucede el milagro. Entonces comprende-mos mejor un patrimonio que cobra lengua y di-ce sus títulos inmemoriales sin verguenza alguna. Todo vive entonces más intensamente, lo primor-Todo vive entonces más intensamente, lo primordial que estaba ciego, que guardaba silencio como si asistiera a su propio funeral, avanza hacia nosotros como una imagen eterna, brilla, mueve las alas. Es curioso que un museo histórico sea al mismo tiempo un museo Picasso. Su director, Dor de la Souchére, así lo explica: "El museo de Antibes es un museo de historia, es un testimonio del pasado. Contiene recuerdos de la protohistoria luguria, del castrum romano, del castillo de los principes medioevales, de los obispos. Fué fundado para dar al pueblo, con el sentido de su perennidad, una dignidad. Acogiendo al hombre que llena ahora con su presencia estos muros no ha cambiado de sentido: por el contrario, ha al canzado una afirmación". Picasso regaló al Mu-

pueden poner de acuerdo en su interpretación. Van ustedes a ver cuatro versiones distintas de un crimen: la del bandido, la de la mujer, la del marido, y la del leñador. ¿Cuál es la verdadera?

Ustedes mismos juzguen, sobre la verdad o sobre

Por el año 1.500 el Japón estaba pasando una de sus más terribles crisis. El hambre y la miseria asolaban a los pueblos. Legiones de bandidos invadían comarcas enteras. Las continuas lluvias hacían intransitables los caminos.

En las ruinas de una vieja pagoda se han refugiado de la lluvia torrencial, un sacerdote y un leñador; ambos han sido testigos de un crimen. Fueron interrogados por la policía. Tienen conciencia de que no han relatado el hecho dentro de toda la yerdad. Un ladrón viene a encontrar refugio cerca de ellos. El leñador relata el crimen.

En el bosque cercano se ha encontrado a un rico comerciante asesinado. Este marchaba acompañando a su bella esposa, quien cabalgaba en un brioso caballo. El comerciante, bien amado, se lanza a cruzar el bosque. Al pie de un árbol, uno de los peores bandidos parece dormitar y sin embargo observa a los que se acercan. Una ráfaga de viento descubre tapado rostro de la mujer; los instintos bestiales del bandido se despiertan ante su belleza. Con engaños, hace que el comerciante le acompañe para entregarle una valiosa espada de Samurai que él tiene escondida. Empieza la narración del drama, cuyas diversas y contradictorias interpretaciones, de cada uno de los principales testigos, son el tema de la película, poniendo de manifiesto los más dispares sentimientos de cada persona e incluso la intervención de una medium, que habla por el espíritu del asesi-

La obra culmina con la inesperada presencia, en las ruinas del viejo templo, de un niño abandonado, como el mensaje de una nueva era que abre los ojos a un porvenir más risueño en la historia de aquel

(De la 1.ra Pág.)

(De la 1.ra Pág.)

sea y a la ciudad de Antibes, sus pinturas, dibujos y cerámicas, todo lo que hizo durante su afiebrada temporada en este pueblo, Ahora vive en
Vallauris donde pasa la mayor parte del tiempo.
Llegó a esta región en 1947. Temerario, retrocediendo de París para alzarse de nuevo en contacto con la tierra y las artesanías. Aquí los viejos
hornos de los ceramistas se apagaban. Las casas
ennegrecidas por el humo de los siglos iban quedando solitarias. Llegó como de costumbre con
tremendos problemas. Tuvo que luchar varios meses contra el fuego, experimentar colores, grados
de cocción, formas. Y venció. Ahora estos pueblos
snrgen nuevamente. Otros jóvenes artistas vinieron también de París a encender hornos: Juliette
Derel, Guerin (No recuerdo el nombre de aquellos que han abierto su taller en el "chemin du
fournas" bajo el nombre de "los arcángeles"
Esparcidos en el suelo había grandes vasijas con
formas inocentes y sabias a la vez. Una hermosa
mujer muda levantaba del suelo las criaturas poniéndolas a plena luz). Siempre quedan naturalmente las tiendas de mal gusto con montones de
cacharros pintarrajeados, barnizados imitando "lo
perfecto". Pero Picasso al aprender, enseña, revela a los artesanos lo que constituye realmente
su energía y su sentido. Hay que convencer al
público. Dicen que fué emocionante la inauguración de la estátua de Picasso en la plaza de Vallauris. Allí está el "hombre del cordero", bajo los
añosos árboles, frente a las tabernas donde descansan los lugareños mezclados con los turistas. cansan los lugareños mezclados con los turistas.

Pregunto a la mujer que me vende las entra-das ¿Conoce usted a Picasso? Naturalmente, que lo conoce. Es muy trabajador, me dice. Se levanta-con el sol y en la noche todavia se le oye. Trepa-

(PASA A LA PAG. 5)



Arriba, Minoru Chiaki, Kichijiro Ueda y Takashi Shimura, representantes de las tres tendencias de pensamiento japonés que se exponen a través de esta historia: la vacilante esperanza espiritual, el cínico descreido y la reforma práctica de los tres distintos tipos, respectivamente. Al centro, el bandido y el samurai (Toshiro Mifune y Masayuki Mori).

Abajo, el bandido y el policía,

SOBRE LA POESIA CONTEMPORANEA

JORGE ELLIOTT

CHILENA

Esta nueva formulación llegó a América de París con Esteban Echeverría en 1830. Lo que trajo de ella este escritor fué lo que hizo con ella Víctor Hugo, un gigante difícil de aquilatar, cuyas obras soportan con frecuencia una pesada carga de palabras sonoras, pero que de súbito levanta versos de elevada belleza. Prendieron entre nosotros su fervor, su elocuencia y su sentimentalismo. No nos fué dado vivir toda la evolución del romanticismo, ni pudo esta escuela constituir aquí una reacción contra un clasicismo anterior. En cierto sentido su retórica se identificó con la del barroquismo colonial. En ese tlempo nuestra cultura poseía una delicada elegan-cia, un rito decorativo que bruñía la superficie de la vida y muy especialmente en las ciudades. El arte llevaba una existencia vigorosa que afectaba a toda la población. Henriquez-Úreña, en sus "Corrientes Literarias de Latino-América", se refiere a ella en estos términos: "Toda la población participaba en la vida artistica, desde los virreyes —el príncipe de Esquilache y el conde de Santisteban eran poetas y el virrey Amat un arquitecto aficionado de talento hasta los prelados, imagineros y payadores popula-res. Nuestra música, especialmente la folklórica, afectó a Europa a donde llegaba, según Leonardo de Argensola, "de las indeas con su oro para afeminarnos". Incluso Lully y Purcell transformaron a la "chaconne" brasileña en forma musical culta". De modo que no nos iba a faltar entusiasmo para los aspectos más conmovedores y decorativos de la nue-va formulación. Nos correspondía también por un complejo sistema de equivalencias. Vivíamos un momento de altas aspiraciones, semejantes a los que producen irrupciones de tipo romântico y existia cierta semejanza entre los anhelos criollos y las ambiciones de las burguesías europeas. Además, la iglesia aquí como allá identificó sus intereses con los de las clases gobernantes, lo que causó un anticlericadismo equivalente al de alla. En momentos exaltados, como el que comentamos, el hombre desnuda su corazón y tiende a caer en sentimentalismos su-perficiales. Entre nosotros el peligro de caer en esta trampa fue grande, en cuanto para crear un espi-ritu de nacionalidad hubo que recurrir al "chanta-ge" emotivo de las arengas patrióticas en un ambiente en el cual la religión se había sentimentalizado al popularizarse.

Al sugerir algunas de las razones que pueden ser responsables por el meloso espíritu de mucha de la poesía romántica y post-romántica de nuestros con-tinentes, no hemos querido negar la utilidad de la retórica y del sentimentalismo como recursos expresivos impuros para el poeta. Bien sabemos que Dante, Shakespeare, Garcilago y Goethe recurrieron a ellos cuando lo desearon. Lo importante es que desempeñan los decorativos pétalos de la flor en torno a la vital función biológica del pistilo o los elegantes movimientos del esgrima ante el terrible propósito de su ejercicio. El sentimentalismo es negativo cuando reemplaza a una experiencia emotiva, pues-to que no es una experiencia, es un estado que predispone a juzgar equivocamente la intensidad real de los valores.

Sería fácil interpretar estas últimas observaciones como una condena total de la poesía chilena, lo que está muy lejos de nuestra intención. Al señalar las debilidades en que tiende a caer el romántico y al observar cómo las circunstancias locales predisponen al poeta para esas caídas, sólo deseamos crear con-ciencia de este hecho. La propia naturaleza del romanticismo lo inclina hacia el sentimentalismo y las extravagancias individualistas, así como la del clasicismo lo conduce a un estancamiento en rigidas formas poéticas y convencionalismos verbales. Pa-rece que el arte está condenado a oscilar perpetuamente entre estos dos extremos. Es cierto que en cuanto brotó una poesía vigorosa en Chile surgio también una grafomania peligrosa, pero ella no ha podido evitar el desarrollo de lo valioso. Años antes de la formulación del período entre ambas guerras ya era posible notar un enriquecimiento de lo esencialmente poético en el verso. Aludimos a una ma-yor verdad poética en la metáfora y a una precisión más eficaz en la imagen, como también a una cohesión emotiva fuerte entre los diversos elementos del poema. Para esclarecer lo que intentamos expresar arriba analizaremos dos versos cualesquiera, es decir no necesariamente tomados de la poesía

Duermes en un silencio de noches invernales (Francisco Contreras) Pensar en ti es como amanecer. (Ricardo Molinari).

En la primera línea existe una contradicción en cuanto las noches invernales no son necesariamente silenciosas — está el ruido de la lluvia y los estam-pidos del trueno. No la rechazamos con la emotividad porque evocan cierta desolación, pero la eficacia del verso se ve disminuida por el hecho de que nuestra lógica rechaza lo que establece. La línea del poeta argentino Molinari, sin embargo, es lógica y emotivamente aceptable. La palabra "amanecer" crea en nosotros una sensación luminosa, fresca y germinal. Aparece en un poema dedicado a Lavalle y Pensar en ti me produce una sensación in tensa, de plentiud y goce como la que he experi-mentado al contemplar una amanecida. Lo importante aquí es que las dos experiencias relacionadas por el poeta han sido vividas y, aunque diversas, asociadas, vierten luz sobre la naturaleza de la emoción revelada. Ahora bien, en la poesía de Prado, Ga-Mistral, Rokha y Neruda, encontramos, aún antes de que se dedicaran a explorar nuevos campos expresivos, una eficacia semejante. En los versos signientes:

No por la gracia de tu mano en vuelo. (Prado) El viento hace a mi casa su ronda de sollozos Fuí solo, como un túnel. De mí huían los pájaros.

(Neruda). hay unidad artística. Ellos expresan experiencias sensoriales cargadas de significación emocional.

Un análisis del vocabulario de los poetas menores de comienzos de siglo nos revela que su mayor limitación consiste en el hecho de que adoptan una actitud convencional ante la vida en su poesía. Sus

EL BUHO . . .

mos ansiosos la escalera. Y de pronto, en una vitrina, vemos las tres primeras cerámicas de Picasso. Quiero escapar a la sugestión, ponerme frío. No soy un turista que cuelga del catálogo. Temo sentir esa extraña decepción que a veces me producen algunas pinturas de Picasso, y ante las cuales debo realizar enlaces intelectuales para penetrarlas. Lo que se comprende por esa vía no hechiza. Convence, pero no produce el levísimo temblor involuntario. Recuerdo la polémica que hay actualmente en torno a Picasso. La sospecha de que muchas de sus obras las hubiera querido hacer apenas como juegos experimentales o caprichos cer apenas como juegos experimentales o caprichos. Pero no puedo menos que hacer caso a mi propia sensibilidad. Mi salvaguarda me abandona y obras me impresionan profundamente. Veo formas animales, humanas, abstractas. Tierra solar rendida a los dedos de un extraordinario creador mágico. Y he de confesar que todo lo siento intensamente, au-téntico, evidente, irrefutable. Tengo aún muy fresco el recuerdo de las cerámicas del Museo Chiclín, mi última visión del Perú. Viajo con algunos "huacos" inseparables, estatuillas siempre encendidas en el fondo de mi espíritu. Y siento aquí los vínculos arcaicos de Picasso, la nueva dignidad de los mitos. Pudiera superficialmente decir que por fin me he convencido que es un bárbaro moderno. Pero aquí ciertamente no hay apropiación de motivos milenarios, sino resurrección a través de un refina-miento intenso. Llego a una gran sala, y entre las piedras romanas se destacan algunos cuadros de Picasso. Los muros blanqueados a la cal conceden a estas obras cierta resonancia rústica, fresca. Centauros, ninfas, sátiros. Luego más cerámica: ca. Centauros, nintas, satiros. Luego mas ceramica: platos, vasijas, vasos, jarros. Hay una sala entera llena de maravillosos, luminosos platos: soles, lunas, buhos; toros, pájaros, rostros. Y en los muros, cuadros. De repente la tierna oveja. Más allá los monstruos. Ahora que escribo me es difícil diferenciar conscientemente las diversas obras

obras se condensan en torno a las siguientes pala bras que repiten con asombrosa frecuencia: amor, corazón, ensueño, lluvia, cansancio, desolación, tristeza, herida, mustio, leve, grácil, hondo, luna, horizonte, tenue, blanco, llanto, clima, noche, invier-no, milagro y angustia. El poeta, entonces, no entraba libremente al campo de la poesía, se vestía de un modo especial y acudía a una ceremonia. Esta situación era el resultado de la influencia del romanticismo francés y del español. Produjeron un estancamiento tan peligroso como el que propicia a la larga el clasicismo. La mayor riqueza de la poesía que comienza a aparecer durante el período entre ambas guerras no es consecuencia de un rompimiento absoluto con lo anterior sencillamente traspasa sus bordes y se enriquece con el producto ima-ginado de experiencias genuinas. En más de una ocasión hemos insistido en que el poeta debe poseer una gran capacidad de experiencia y la fuerza para transmutar esas experiencias en equivalentes universales de la emoción. Los versos de Shakespeare que van a continuación servirán para ilustrar lo que acabamos de afirmar:

Love's feeling is more soft and sensible Than are the tender horns of cockled snalls. (La suceptibilidad del amor es más blanda y sensible que los tiernos cachos de los caracoles).

Shakespeare ha mirado a los caracoles con esa intensa curiosidad con que los observa el niño. Su examen ha constituído una experiencia que luego ha podido evocar para esclarecer su manera de apreciar sensibilidad del amor. Este ejemplo es importante también porque nos permite señalar el uso tra-dicional que se le daba a la metáfora. Su objeto era esclarecer una experiencia emocional o intelectual. Ahora, como veremos en el transcurso de este ensao, el poeta desea que la veamos como una cosa en

Con dos de los poetas cuyos versos hemos colocado más arriba culmina la primera fase del movi-miento de este siglo. Pensamos en Pedro Prado y Gabriela Mistral. No es posible seguir adelante sin aludir a su poesía brevemente.

Pedro Prado surgió a la vida literaria en contacto con los modernistas de ascendencia parnasiana y simbolista. En su obra, entonces, refleja en parte el afán formalista de los parnasianos y, también, el impacto de los conflictos estético-intelectuales debatidos por los simbolistas. No es, sin embargo, ni simbolista ni parnasiano, es más bien un romántico cuya sensibilidad ha sido modificada por las ideas de ambas escuelas. Como consecuencia se parece más poetas "Georgian" ingleses como Flecker y Walter de la Mare, que a Mallarmé o a Valery. Como Flec-ker siente una atracción semi-exótica por el mediooriente y se expresa con verdadero talento a través de oblicuidades alegóricas, usando una metáfora viwida y sensorial. Como Walter de la Mare deja que penen en sus poemas vaporosas sugerencias, pero sin lograr mantenerse, como por un hábito mental, en un estado de deslumbramiento ante los mágicos aspectos de la existencia, hecho que coloca a de la Mare cerca de Blake y que llena su obra de invi-sibles presencias y de sensaciones fugaces.

Las ideas de su tiempo le inducen a un agnós-ticismo nostálgico e impregnan sus poemas de cierta dulce melancolía, pero su ensueño romántico no permite que esta tendencia culmine en una visión intensa y trágica de la vida. Su actitud agnóstica se encuentra expuesta con máxima claridad en sus sonetos. Ahí nos dice que se siente desolado ante el misterio de la existencia ("¿De qué mundo ignorado habré venido?") y que como artista sufre la incomprensión y observa su aislamiento ("Me sé distinto de mortal nacido", "No hay cosa mía que a alguien satisfaga"), pero se complace en su angustia porque ella nutre su arte ("Tejí mi estrofa cual si tuare un atdo" "incubé mi delor le di alimento" fuera un nido" "incubé mi dolor, le di alimento". "Y es el rosal una ascensión de espina en tránsito a la rosa que termina"). Parece buscar en una fe artística compensación por su falta de firmes creencias religiosas y su retorno a las formas clásicas nos idica un secreto deseo de frenar el vértigo de la vida dentro de la noble quietud helénica del estilo. No nos es posible, sin embargo, salir de estos poemas con la impresión de haber enfrentado a un ser para quien la vida es profundamente dolorosa. Sus prosas oblicuas explican lo anterior en parte,

puesto que de ellas emana una suave e idealista filosofía. Aunque sus alegorías breves nos parecen más acertadas y logradas que las más extensas. "Alsino" es la obra suya más preciada. Esta novela poética es verdaderamente interesante. En ella un defecto físico se ensueña y, si fuéramos a mirar desde el punto de vista freudiano (peligroso para el crítico), diríamos, también, se sueña. Hace ahora una fusión interesante de recursos simbolistas y naturalistas, con-trastando un desarrollo simbólico en la narración con fuertes exposiciones de tipo naturalista. Aquí nos recuerda a los simbolistas irlandeses Yeats Joyce. Recurre a lo popular y vemos como pudo baber llegado a una técnica cercana a la de Yeats, quien nacionalizó la escuela de Mallarmé, extrayendo sus símbolos del folklore de su patria. Mientras que Joyce mezcló, en "Ulises", los recursos naturalistas y simbolistas para presentar a su personaje en todas sus dimensiones. Muy interesante es para el crítico constatar los caminos que intuyó Prado y que no logró seguir hasta su culminación, pero que no dejó de explorar parcialmente para establecer una expresión interesante. Lo admira el hecho de que los escritores y poetas no hayan sabido extraer provecho de algunas de las sendas insinuadas. Si Prado no alcanza una intensidad expresiva mayor es porque su imaginación no es lo suficientemente robusta por lo cual no logra traspasar las barreras de la fantasia. Tiende hacia la tragedia en secciones de su trabajo pero se volatiliza en encanto apenas llega a sus márgenes. No deja por eso su obra de ser una contribución valiosa y honrada a la literatura de nuestro país y de América.

(Continuará en la próxima edición).

(De la Pág. 4)

Mejor dicho, no quiero. Estoy sumido en plena vorágine, dependiendo ciegamente de grandes curvas orgiásticas. Una verdadera cita dionisíaca. Un mundo alucinante, en que alternan lo grotesco y lo patético, lo sarcástico y lo frenético. Hay inocencia y también crueldad, ternura y angustia, soledad y esperanza. Y a través de todo, y en última instancia, el sentido heroico de una vida construida contratión de lo vida terrestrue en todo. exaltada, aceptación de la vida terrestre en toda su profundidad y misterio. Quedo largo rato contemplando a Ulises y las sirenas. Dicen que este cuadro lo hizo en dos días, absorto, identificado completamente con sus imágenes, como encabri-tado. En realidad, Picasso se sumió con estas obras en la corriente inmemorial de todos los mitos, de todos los símbolos, alcanzando una unidad primaria, un arraigo en fondos mágicos; allí donde el espírtiu se rejuvenece para asir en un grado más íntimo la interrogante del ser humano. Pero no es un retorno. Aquí está el hombre, en sus estratos más profundos y, a la vez, en su actual moda-lidad, conjurando todas sus fuerzas, para lograr una posibilidad favorable que lo lleve fuera del caos. Y luego hay una ciencia plástica subordinada a una concepción de la vida y del hombre. Con emoción veo los cuadernos llenos de croquis. también Picasso regaló al Museo. No. Esto ninguna forma es un capricho o un juego. Estas terribles descomposiciones analíticas, estas transposiciones y destrucciones de formas obedecen a posiciones y destrucciones de formas obedecen a una búsqueda implacable, han sido realizadas en función de exigencias estéticas rigurosas, Cada línea extremadamente simple, guíada a la mayor precisión y al más claro equilibrio expresivo, es el residuo de una larga trayectoria, lo que se salva de una voluntad ascética, lo que funda lo real para el artista. En realidad, castiga bárbaramente la realidad aparente hasta llegar a la primente la realidad aparente, hasta llegar a la pri-

(PASA A LA PAG. 6)



CON MOTIVO DE LA 2.a EDI-CION DE JEMMY BUTTON. — Es difícil para todos y más para el que no es crítico profesional, explicar la magia de la obra de arte; plicar la magia de la obra de arte; por otra parte, la comunicación emccional que ella trae como obligada consecuencia crea, dentro de los limites y fines a que lleva el autor, un inconfundible estado de transportes hacia la obra misma y tal estado, si bien puede producirse en el silencio, en los más

tiende a expresarse en una u otra forma. Lo tardio del alborozo, en relación con la aparición de la obra, no basta para acallarlo, como en este caso. Es tal vez el resultado de esa "fortificación" que opone Herbert Read a la relajación inherente a la sentimentalidad. Además, si en Chile hay gente con medianos elementos de juicio literario, en Chile hay gente con medianos elementos de Jacoba "Jemmy Button", pues a ella me refiero, se hablará durante mucho

Cuando terminamos la lectura de esta obra de Benjamín Subercaseaux, hemos hecho largos viajes en la "Beagle" dando vueltas y más vueltas por los canales de la Tierra del Fuego; hemos conocido seres extraordinarios y llegado hasta Londres y entrado en palaclos y finalmente aún en la Corte de Saint-James. Al pasar nos han sido presentados personajes tan variados como el sabio Darwin, una lady histérica, gentlemen, marinos y marineros, indios, sacerdotes, gobernadores, niñas criollas, los reyes de Inglaterra y un grupo digno de figurar en "El Retrato de Eorian Gray". Hemos cido además por ahi, observaciones tan ingeniosas como las de esa escena que se describe al anclar el barco en Falmouth. Los indios de nuestra historia ven un barco de vapor por la primera vez; pasado el inicial instante de un barco de vapor por la primera vez; pasado el inicial instante de terror preguntan cómo se mueve. Alguien, no encuentra nada mejor gara explicarles la función de la máquina que describirla como una

gran tetera.

—¿Y en esa tetera preparan su té — pregunta cándidamente una chica indígena que ha sido iniciada en el consumo de esa bebida du-

Test en esa tetera preparan su te — preguna candidamente dia chica indígena que ha sido iniciada en el consumo de esa bebida durante el trayecto.

Nos ha maravillado, finalmente, la destreza del autor para cambiarnos los telones de la naturaleza y de las actividades de la vida diaria en los medios más variados, pero no llegamos por cierto al final del viaje con el solo contento y admiración de habernos recreado, sin sentir el tiempo, a través de 900 y tantas páginas. Es decir, no nos hemos dispersado. De la cantidad fantástica de elementos orquestados que el autor pone sabiamente en movimiento, han surgido desde el principio temas que van creciendo, como motivos repetidos, hasta concluir en tempestad desencadenada. Estos temas los veo fundirse en uno mayor, del cual, en diversas formas y, naturalmente, en muy desiguales proporciones están a cargo casi todos los personajes. Es el muy dramático de la soledad, de la imposibilidad que tienen los humanos de compenetrarse. Las diferencias raciales y de civilización, ahí tan destacadas, o sea lo que podriamos llamar el tema social y que en muchos instantes es central, irrumpen caudalosas para acentuar esta impermeabilidad. Cada ser es una isla tan desolada como las cue va descubriendo el capitán Fitz-Roy, Comandante de la "Basagle". El amor amalgama y enreda por aquí o por allá ficticiamente y cuando alguien supone que el suyo puede hacer lo extraordinario concluye con el corazón deshecho o la cabeza hundida: es la derrota de los héroes que van despendo lanza en ristre

razón deshecho o la cabeza hundida: es la derrota de los héroes que van amando lanza en ristre.

La empresa, o sea la historia de aventuras que constituye lo anec-La empresa, o sea la historia de aventuras que constituye lo anecdótico del libro, parece de una parte destinada al éxito pues va patrocinada por las banderas de la Real Marina Británica y de aquella época en que el león rugía. Todo es sensato y científico. El capitán Fitz-Roy es hombre capaz de sortear en el mar todos los escollos, de navegar por sitios desconocidos y sacar su barco ileso de cualquier sitio y de cualquiera tempestad, pero es hombre a su vez destinado a ser vencido por la ineficacia de la civilización puritana —ya sea en su aspecto cristiano o arrogante— frente a los indios de América del Sur y porque "el anor pocura tan poca gloria". Mientras él se limita a levanter cartas hidrográficas todo va muy bien pero cuando quiere levantar cartas hidrográficas todo va muy bien pero cuando quiere registrar elementos humanos pierde la brújula. Este Quijote inglés, como el cervantino, inicia sus hazañas con discursos. Dice en las primeras páginas: "Gentlemen: Si yo pudiera expresarles todo lo que siento en este extraordinario avance hacia el sur; en este crucero por un país de pesadilla y de maravilla, donde nuestros nombres quedarán eternamente unidos a las islas, motes y canales de esta tierra descono-

un país de pesadilla y de maravilla, donde nuestros nombres quedarán eternamente unidos a las islas, motes y canales de esta tierra desconocida... "Cristo e Inglaterra mueven su brazo pero desgraciadamente para el equilibrio de su espíritu los motivos que mueven su corazón no dan tanta garantía de seguridad... Al final de la empresa sólo quiere que el olvido le aligere el alma.

La aventura, que en este caso ha sido tomar a cuatro muchachos indigenas y llevarlos a Europa para que mañana traigan a América la civilización que ahí asimilaran, se torna en una cadena de desastres. Todos los métodos fracasan porque la conducta de los hombres, de las bestias y hasta del mundo inanimado está regida por una sabia e instintiva maldad? Tal parece ser la regla empecinada que ve el autor o que mejor dicho rige el destino de la novela. "El bien es el más peligroso de los actos que puede acometer el hombre" dice uno de los personajes y el drama va derivándose de este pensamiento y subravándolo. Enfrentados a la lucha entre el bien y el mal, la resultante actitud de cada uno es aquí lo determinante de su tipo. Los personajes ingleses están todo el tiempo analizándose, escribiendo su diario, urgando su conciencia como ante un confesionario. La frase de Shakespeare: "Life is a tale told by an idiot" cae finalmente como una lápida ante el militante que se alzó para alcanzar mayor perfección y quedó colgando en el vacío.

Junto a los problemas de conciencia se analizan y desmenuzan sensaciones. En algunos momentos recordamos vivamente interrogantes y situaciones en el pensamiento de André Gide La inadavtabilidad de la naturaleza humana en relación con ciertos cánones diseña los contornos relativos de la moral. Se subrava la suma invalidez de algunos conceptos considerados básicos al pasar de uno a otro continente. El

de la naturaleza humana en relación con ciertos canones disena los contornos relativos de la moral. Se subrava la suma invalidez de algunos conceptos considerados básicos al pasar de uno a otro continente. El sentido de la propiedad frente a las personas y las cosas y en general los sentimientos todos se agitan y confunden por los acontecimientos externos de la historia y por la procesión que los actores llevan por dentro. Después, hay escenas de lágrimas y desesperación que los hechos mismos no explican ni justifican en el plavo de lo estrictamente relatado. El amor aquí, como en las más bellas páginas de Marcel Proust, es sólo la forma que reviste la angustia.

Tersura
angelical POLVO MAQUILLADOR Emma Scott



Así, cuando se produce una obra que no tiene parangón con otra alguna, no entraremos a juzgarla por lo que ella no es ni por motivos agenos a la rama del arte a que pertenece. Marta Vergara Lectura de libros últimos

cos sobre la producción gideana, amén de un nutri-do y pintoresco anecdotario del fallecido escritor francés. Entre los extranjeros anotamos a Thomas lación a las pasadas, presentes y futuras generaciones —, exaltada las más de las veces y otras, puesta

vés de cada una de sus producciones, sea cual fuere el género a que pertenecia, se esmeró en demostrar que "en el mar peligroso en el que hoy navega la humanidad, debemos aprender a vivir y a gober.

court, Interallié, Théophraste Renaudot, Fémina Quai des Orfevres), algunas obras, destinadas, po Quai des Orfevres), algunas obras, destinadas, por ello mismo, a súbito y seguro renombre. Respectivamente, "Le rivage des Syrthes", de Julien Gracq, "Bande a part", de Jacques Perret, "Le dieu nu", de Margerit, "Jabadao", de Anne de Tourville, y "Expédition Magali", de Maurice Dekobra. De todas ellas, sin asomo de duda, "Le rivage des Syrthes", posse más calidad. Gracq, discípulo predilecto de André Breton, a quien ya debiamos "Au chateau d'Argol" y la maravillosa e inquietante novela "Un beau téné. breux" maneja con destreza sin par un rico y enjundioso estilo; tras cinco lustros de accidentada y luctuosa existencia el surrealismo tiene en aquel escritor a uno de sus más serios exponentes. "Bande a part", evoca, bajo la pluma de Perret, con firmes y dramáticos relieves, las hazañas del "maquis";
La Editorial Guillermo Kraft, de Buenos Aires, acaba de editar en versión castellana una obra de Jacques Maritain, cuyo título original es "L'homme et l'état". En tal libro, el filósofo social_cristiano preconiza, a modo de salvación, una serie de medidas,

coniza, a modo de salvación, una serie de medidas, con el fin de obtener en la faz del globo el establecon el fin de obtener en la laz del globo el estable-cimiento de una comunidad internacional, que in-volucre a todas las razas y credos. Una comunidad cuyas bases, según es fácil inferir, sean exclusiva-mente democráticas. Aunque la palabra democracia, vieja y decantada, atraviese por una era de descré-dito, el pensador francés cree firmemente, al igual de otros, en la actual y futura validez de acuel conde otros, en la actual y futura validez de aquel concepto, y asimismo que su aplicación, sana e intensa, en el orden político instaurará mayor paz y armonia en el seno de los pueblos. Ningún otro régimen económico político, según él, puede igualársele o superarlo. El autor enfoca con crudeza el estado de con

steratura

Por angustia fisiológica o por la incertidumbre que trae esta relatividad de los principios van unos y otros —conscientes o no de su inestabilidad— buscando en afán de superior afirmación, lo que podríamos llamar poniendonos a tono con el libro "los caminos del alma". Mientras tanto, la "Beagle" busca la ruta de los mares. Las sacudidas que le imprime el mar se armonizan con la tempestad que viven sus tripulantes. (Sólo los indios están serenos; si sienten algún aguitón es el del robo). Subravamos aquí que nos encontramos en la aguijón es el del robo). Subrayamos aqui que nos encontramos en la obra con la más extraordinaria conjunción de fondo y forma, con esa unidad que marca la diferencia entre lo verdadero y lo postizo y determina por ende el valor de una obra de arte. El diálogo, la acción y el escenario se amarran solidamente al pensamiento trascendente. Los hombres, como el barco, van tras una empresa novedosa, incierta desafiante, pero algunos embargan ademas en ella sus fuerzas animicas y las aguas desiertas y las playas abandonadas con enemigos escondidos y ladrones que desaparecen son la decoración que se precisaba, tal como un color arrastra a otro en un cuadro que no se pintó al acaso.

Es libro hecho con sabiduría que casi nada llega a perturbar. Esta conjunción se hace maestra en las ciento y tantas páginas finales. Entre los navegantes va en el viaje que regresa a los indios de Inglaconjunción se hace maestra en las ciento y tantas paginas finales. Entre los navegantes va en el viaje que regresa a los indios de Inglaterra un Pastor protestante. Ha decidido echar las bases de una Misión en la tierra de Jemmy Button para lo cual cuenta fundamentalmentz con su amor y su entusiasmo. Es el reverendo Richard Matthews. Con la sola compañía de un marinero que se ofrece a secundarlo se instala en Wulaia, en la Tierra del Fuego, y comienza su cruzada. Los indios lo hostilizan, lo aislan y finalmente sacrifican a su compañero en un rito feroz. Jemmy Button, que ha estado viviendo en la Misión se va a su vez a otra isla; al partir se roba la lámpara, los abrigos, los muchillos y el fusil. El Pastor está ahora en la tierra como un animal acorralado. En medio de su desgracia un día se siente favorecido por Dios. Ha encontrado un niño deforme, abandonado por sus padres en un acantilado. Lo lleva a su cabaña, lo alimenta y lo mima. Pronto los padres de la criatura descubren el valor que ésta ha ahora adquirido y comienza el chantage: o se les entrega cuanto piden o ellos se llevan al niño. Concluyen por llevárselo, de todas maneras, una vez que concluyen el saqueo. En ese momento y sólo en ése, cuando el reverendo ya lo ha perdido todo, cres encontrar a Dios. Es la "Locura de la Cruz". Al volver el capitán Fitz-Roy de un recorrido por los canales sureños lo halla postrado, delirante, la cabeza rota. Unas indias lo atlenden a su manera mientras queman en el centro de la pieza restos de las que fueran sus puertas y ventanas.

De la tragedia debordada de soledad y de amor que se vive en la isla se pasa al capitulo final grávido de filosofía en el que se acepta la naturaleza humana con todas sus miserias y debilidades, El mayordomo Benett, que estuvo a cargo de los indios durante la estada en Infeleterra le dice al capitán Fitz-Roy, mientras mira, a Jemmy alejarse

domo Benett, que estuvo a cargo de los indios durante la estada en In-glaterra, le dice al capitán Fitz-Roy, mientras mira a Jemmy alejarse camino de su tierra:

camino de su tierra:

...el niño, Su Señoria, aunque no era bueno... tampoco era malo. Era tekenika, señor..."

La interpretación de sabia maldad que ha regido hasta ahora los destinos de la obra desaparece del primer plano para cederle espacio a esa madura conformidad que se da a lo largo de la vida. Siempre vale la pena emprender la conquista de esos seres humanos, por muy poderosa que sea su máscara de guerra, de la indiferencia y de la hostilidad pasiva, y por muy temible que sea su aptitud para desintegrar al prógimo. Aún el desaliento del capitán adquiere un tono de entrega, de quiebra resignada y melancólica ante su incapacidad para ver el pasado y el porvenir con distintas caras. El cansancio lo ha vencido. La muerte voluntaria es la protesta inmensa pero la sentencia que él se impone se envuelve en un tono de fatalidad ante la imposibilidad de oivido de su particular naturaleza. De la fogata que enciende Jemmy Button en su Wulaia, para enviarle su despedida a la distancia, sube el humo que es visto desde el barco. Es todo lo que queda de los

Jemmy Button en su Wulaia, para enviarle su despedida a la distancia, sube el humo que es visto desde el barco. Es todo lo que queda de los planes del ilustre marino de la Royal Navy y de sus ilusiones que ya no prenderan en otra parte. A pesar de su juventud no comenzara de nuevo la búsqueda de estas islas de la felicidad.

Todo es símbolo bello e inspirado. La poesia y la pasión no dejan nunca decaer la obra. Es decir: la sitúan en un plano de calidad excepcional. Lejos estamos de esas frases descriptivas como "brisa susurante" o "arroyuelos de oro" o de esa narrativa" se quedaron mirándose como si quisieran beberse el alma" o de aquella otra de reflexión "La buena tristeza de mi sabiduría me dice que el otoño es más hermoso que la alegre primavera" pertenecientes todas a autores consagrados como glorias nacionales.

más hermoso que la alegre primavera" pertenecientes todas a autores consagrados como glorias nacionales.

Si consideramos que esta calidad señalada se mantiene a lo largo de una obra de tan enorme dimensión y que por otra parte se trata de una novela en la que se exponen ideas y conceptos, cuya aceptación c validez podrá discutirse pero no negarse el interés o solidez que ellos aportan ni menos la fuerza de su desarrollo, o sea que los personajes hablan aquí para decir algo y no es la suya esa función de rellenar que tiene a menudo su conversación en este género de literatura en nuestra tierra; bueno si consideramos todo lo anterior, tenemos que saludar la aparición de "Jemmy Button" como un acontecimiento trascendente y nos extraña que no se hayan expresado más opiniones autorizadas y con mayor resonacia en tal sentido.

Lei un dia un juicio de Amado Alonso sobre María Luisa Bombal, que le asignaba a esta escritora un sitio de especial honor en nuestras.

Lei un dia un juicio de Amado Alonso sobre Maria Luisa Bombal, que le asignaba a esta escritora un sitio de especial honor en nuestras letras, tanto por sus méritos en si como por lo que ellos representan frente al dominante naturalismo de la literatura chilena, y me impresionó pensar que esta valorización tan autorizada no parecía responder a una realidad nacional. Es mi impresión. No es que se trate de andar midiendo estaturas sino de catalogar obras y autores a fin de que se sepa lo que ellos han querido hacer y por lo tanto lo que representan

La "Nouvelle Revue Francaise", acaba de publicar un grueso volumen dedicaldo a quien fuera, treinta y cinco años atráis, uno de sus más descollantes directores. Titúlase el libro: "Hommage a Gide". Fir mados por intelectuales y artistas del munco entero, sus capítulos contienen numerosos estudios criticas sobre la producción cidena, amén de un putri. francés. Entre los extranjeros anotamos a Thomas Mann, Ernst Robert Curtius, Archibald Macleish, Giacomo Antonini, Giuseppe Ungaretti, y John Steinbeck; y entre los franceses, a Jean Cocteau, Saint-John Perse, Jean Schlumberger, Marcel Arland, Roger Martin ciu Gard, Jean Giono y Léon Pierre Quint. Quienes hayan leido y disfrutado, una tras otra, las páginas de la abultada ópera omnia de Gide, desde "Les Cahiers d'André Walter "hasta las postreras páginas de su "Journal", se enfrentarán a algunos testimonios póstumos de innegable valía en torno a aquélla, rectificando su propio juicio o ratificándolo. La figura de Gide, polifacética, que a la par denuncia al moralizador y al humanista, como al hombre de letras, es enfocada e iluminada acá desde todos los ángulos imaginables. Su vida, cargada de aventuras espirituales, es recordada paso a paso; su obra, analizada global o parcialmente; y la trascendencia de ésta, inmensa o relativa — trascendencia en relación a las pasadas, presentes y futuras generacio.

nes —, exaltada las más de las veces y otras, puesta en tela de juicio. Libro de suma importancia, imprescindible tanto para los admiradores, que hacen legión, cuanto para los detractores, que no son pocos, del padre de "Los Moneceros Falsos".

Por último, y siempre con atingencia al mismo asunto, ha aparecido un libro de indole crítica: "L'Odyssée d'André Gide", concluido, según reza un breve preámbulo, un mes antes de la muerte del autor. R. N. Albérès prueba que el personaje con perfiles heróicos a quien analiza no fué meramente un esteta, sino sobre todo un moralista, en el amplio sentido atribuído a este término, y que, a tra, vés de cada una de sus producciones, sea cual fuere

El año pasado, fueron — según se sabe — favore-cidos con los tradicionales premios de Francia (Gon

Por Jorge ONFRAY

fusión por el que atraviesan las generaciones contemporáneas. Quienes presumen que "el Estado aniquila al hombre al sobreponerse al pueblo", vale decir, aquéllos que espiritual o materialmente se oponen a toda dictadura, sea cual fuere, popular o monocráti-ca, reforzarán sus propios argumentos con aquellos esgrimidos a granel en las páginas de "El hombre y el Estado", de Jacques Maritain.

El nombre de Jean Genet, escritor cuadragenario,

disfruta de ancho y legitimo prestigio en Francia. Pero aun sigue siendo poco o nada conocido en el extranjero. La razón nos parece muy clara: la obra de aquel vigoroso y personalisimo autor es punto menos que intraducible, por la textura misma de su prosa, muy complicada, Pasarán, pues, muchos años acaso, antes de que un Ruiz Contreras o un Salinas se decida a verterla a nuestro idioma. ¿Eu qué hecho o concurrencia de hechos se afinca la fama de Gental de la concurrencia de la concurren o concurrencia de hechos se afinca la fama de Genet?. En la audacia de la temática que éste aborda, extrema y sin cortapisas. En su impar y vigorosa personalidad que cada una de sus páginas trasunta. En el alto aliento poético que de ellas se desprende. El artista, que se ha impuesto en los círculos literarios (no diré de su patria, pues él, entre un cúmulo de cosas tradicionalmente aceptadas, niega la idea e instinto de una patria), ha escrito y firmado cada uno de sus voluminosos textos en una cárcel distinta. Por otra parte con énfasis y soberbia ha detinia. Por otra parte, con enfasis y soberbia ha de-clarado que es un lacrón, que los únicos merecedores del apelativo de hermanos son ladrones, como él, y asesinos, y que el hombre, digno de serlo, debe regir cada acto de su existencia según el blasón nietzschea no: Vivir peligrosamente. Entonces, para nuestro autor, no hay terruño ni hogar, ni por supuesto habrá Dios Trata a sus lectores de vosotros, peyorativamen. te, con un desprecio quien sabe si verdadero; al re-latarles sus experiencias de "hors la loi", no preten de convercerios un adarme ni menos que lo aprueben. Sus artes suasorias, si las hay, serían de laya me-ramente estética; su vida sería bella —y él asegura que lo es—, pues junto a la de sus congéneres, ha sido descrita con bellisima, in gualable prosa, El mundo de Genet, como un clarooscuro limbo, sórdido y luminoso a trechos, es una corte de milagros de la edad moderna, donde deambulan contrabandistas, trafimoderna, donde deambulan contrabandistas ,trafi-cantes de drogas y coridones, réprobos, conscientes de cantes de drogas y coridones, reprobos, conscientes de serlo, que no buscan ni piden commiseración. Perseguidos y condenados por la ley, seres anormales, blas femos, amantes irredentos del hurto y el estupro, se jactan de encontrar la dicha, una terrena dicha modelada en el barro de sus vicios. Después de Wilde, corifeo de alusiones y reticencias, después de Gide, que alternó el tono cinico y el confesional, Jean Genet hace ahora galas de su uranismo, narrando profusa y exaltadamente, con aconio de liricos pormefusa y exaltadamente, con acopio de liricos porme-nores, sus triunfos y fracasos eróticos. En el paisaje que él pinta, nocturno y clandestino, no caben nin fas sino sólo centauros y efebos. Es de imaginar, que el pinta, nocturno y chandestano, no caben imafas sino sólo centauros y efebos. Es de imaginar,
por tanto, la reacción oficialmente adversa que la
lectura de sus libros ha podido provocar en gran sector del público. Sin embargo, Gallimard ha impreso
bajo el rótulo de "Oeuvres Completes" sus producciones "Journal du voleur", considerada una obra senera, constituye el primer tomo; el segundo incluye
"Notre Dame des Fleurs" y "Miracle de la Rose",
que juzgamos el texto más logrado, y dos poemas:
"Le Condamné a Mort" y "Un chant d'amour"; y el
tercero, "Haute Surveillance". De Genet, epigono de
Rimbaud, puede afirmarse, con respecto a su lenguaje, que es retorcido y barroco, lo cual no significa en
el sino otra virtud relevante, que bajo su pluma
abundan frases largas y anfractuosas y una adjetivación rara y deslumbrante. Si hublésemos de formu
lar una escueta definición de la obra de Jean Genet,
nos bastaría decir: apoteosis del subjetivismo. Y ello,
porque nunca habíamos presenciado hasta hoy có,
mo un escritor, jy con tanta impudicia!, se desnuda mo un escritor, jy con tanta impudicia!, se desnuda a la vista de los lectores.

Estrenos en París: "Beau

Sang"

Desde París, por ROBERT KEMP

Poco tiempo después de la Liberación, un noveleta-aviador, Jules Roy, publico La Vallée Heureuse, testimonio patético de los bombre: Cos du Rui. La precisión de estas páginas despertó admiractor, ante los hombres aterrorizados y en el cielo, donde un alma solitaria luchaba contra su piedad para cumpir su papa justiciero y saludable, Después de este bello libro, cuyo éxito dió una base sólida a su reputación, Jules Roy ha producido, súcesivamente; Retour de l'Enfer, de igual inspiración que La Vallée Heureuse y de una sinceridad también ligual, y una pieza, Beau-Sang, crecda en un pequeño teatro que lleva el nombre de Théatre de l'Humour, muy por debajo de su nuevo destino. Beau-Sang se presenta, sibternativamente, con una adaptación de la admirable Maria Estuardo, de Schiller. El director es un hombre joven y audaz: Raymond Hermantier, actor apasionado, a veces discutible, siempre interesante y, sobre todo, "jefe" por su inteligencia y por su voluntad. La escenificación y la interpretación de Beau-Sang, hechas por de Mon-joye et Saint-Denis" en a su su en el grito de llamada de los cabales. Sen trata, efectivamente cana se desarrolla en dos noches de octubre de su producido republicado per la contra la Creden; sua arqueros persiguen por todos los situs a los supervivientes, a los fugitivos, para cortarles la cabeza o entregarios a la hexuera, [Que lejos está esto de noscoros!, podréis pensar, jerror! Los Templarios buscan asilo lo mismo que los que los aviadores aliados que no podían emprender el vuelo y que se escondian en casas y granjas, cuyos amos arriesgeban su vida por salvarios, la historia del Templario produce en el Milicia; lo mismo que los aviadores aliados que no podían emprender el vuelo y que se escondian en casas y granjas, cuyos amos arriesgeban su vida por salvarios, la historia del Templario produce en el aliadios, se por salvario, la historia del Templario produce en el aliadios, por salvarios, la historia del Templario produce en el aliadios, por casa le contra de se propiero produce en el a

Mision.

Las almas que se elevan a tal altura no pueden descender.

Este es el drama que, con un lenguaje más resonante, parecería un drama romántico. Pero no se cubre con adornos inútiles. Es directo, nervioso. ¿Drama? No. Tragedia. Es una de las más bellas noches de la temporada.

BALANCHINE . . .

(De la 1.ra Pág.)

igual al movimiento que ejecutamos diariamente en la calle o en cualquier otro sitio. Se ha concebido únicamente para producir sensaciones visuales; tiene un fin en sí mismo y su único objeto es crear una impresión de intensidad y de belleza. Ejecutados por individuos acostumbrados a los gestos de la vida corriente, los movimientos coreográficos parecerían artificiales. El objeto del entrenamiento técnico es permitir al bailarín su realización en forma natural. Regreso a la sala. Seis funciones me han permitido apreciar

con detención las bondades y defectos de la obra de Balanchine, que pasará a la historia de la Danza por sus ballets musicales —que él no desea se les llame abstractos— antes que por sus ballets "d'ac-tion" o con argumento. Entre estos últimos recuerdo: "Orfeo" (Stravinsky_Noguchi), de 1948, demasiado largo y de poco interés; "Le Fils Prodigue" (Prokofieff-Rouault), de 1929, repuesto en 1950, con un segundo cuadro de calidad, netamente expresionista; "L'Oiseau de Feu" (Stravinsky-Chagall), de 1949, en el que, a pesar de lo dicho por Balanchine, la coreografía se ve un poco apagada por el decorado y los trajes de Chagall; "A la Fracais" (música de Jean Fracais), de 1951, ballet sin interés coreográfico.

Sus ballets musicales son de extraordinaria calidad y uno se da cuenta como el espíritu más puro de la Danza ha pasado a Balanchine desde Petipa ("Lago de los Cisnes") y Fokin La mejor manera de comprobarlo es ver su versión de "El Lago de los Cisnes", prueba de fuego que dudo podría llevar adelante con éxito cualquier otro coreógrafo. Pues bien, todos los pasos de Petipa, que los balletómanos del mundo entero se conocen de memoria, han sido reemplazados por otros —a excepción del "Adagio" y del fa-moso "Pas de Quatre" — y la nueva coreografía resiste perfectamente la comparación. Los decorados y el vestuario son ahora de Cecil Beaton. La música que Tchaikovsky creara originariamente para este ballet ha sido integramente empleada por Balanchine.

Entre los otros ballets musicales de Balanchine se destacan "Serenade" (Tchaikovsky), de 1934, "Concerto Barocco" (Bach), de 1941, "Symphonie Concertante" (Mozart), de 1946, "Symphonie en Do" (Bizet), de 1948, "Les Quatre Temperaments" (Hindemith), de 1948, "Caracole" (Mozart-Bérard), de 1952, fuera de otros ballets de mismo estilo que no están actualmente en el repertorio del New York City Ballet.

En cualquiera de ellos puede apreciarse una gran simplicidad de líneas, total unidad con la música, relación permanente entre los movimientos de solistas y de grupos, creación de nuevas figuras coreográficas, sumisión de los bailarines al coreógrafo sin caprichos de solistas, características que constituyen los fundamentos de su éxito. Pero, nada es perfecto, y a esta clase de obras de Balanchine se les ha achacado: predominio de la disciplina sobre la poesía, frialdad técnica, poca importancia dada a los solistas, ausencia de decorados y de trajes que no sean los "maillots" de trabajo o el tradicional Para mí, el peligro estaría en que el camino que ahora muestra Balanchine podría convertirse pronto en un callejón sin salida. Pasada la novedad, muerto Balanchine, chabrá otro coreógrafo capaz de seguir sus huellas?- Ya en "Caracole" (1952) se comienza a sentir cierta monotonía.

De las obras de otros coreógrafos quiero recordar las del joven y promisor Jerome Robbins: "La Coge" (Stravinsky-Sobotka), 1951, de argumento original y fuerte, desarrollado con gran fuerza expresiva —se trata de la intromisión de dos hombres en una comunidad de mujeres solas—; "L'Ere d'Angoisse" (Leonard Benestein— Oliver Smith), de 1950, uno de los pocos ballets francamente malos que le conozco a Robbins; "Le Joueur de Flute" (Aaron Copland), de

En el Teatro Maru, con la dirección de Georges Riviére y la administración de Gerardo Espinoza, acaba de surgir a la vida teatral una nueva Compañía de teatro de arte. Respondiendo a las exigencias de un escenario reducido, la Compañía nace con el nombre de Teatro de Cámara de Santiago. La obra de estreno, que se mantiene en cartel desde hace dos semanas a teatro lleno, es "Eurídice", de Jean Anouilh, cuinterpretación -a la cual se refiere Etienne Frois en la sección correspondiente de esta edición- corre a cargo de Riviére, Alma Montiel, Raúl Montenegro, Manuel Po-Montes, Alberto



blete, Gabriela Georges Rivière, Raul Montenegro y Maria Teresa Taulis, en una escena del 4.0 acto de "Eurídice" de Anouilh,

Rodríguez, Mario tas del reparto. Los decorados son de Carlos Johnson y la música incidental de Tito Le-Montilles, Galvin dermann. El Teatro de Cámara anuncia como próximos estrenos "El abismo" de Silvio Lira y demás artis-

PROA HACIA LA...

(De la 1.ra Pág.)

tearon problemas fundamentales de la música actual. Hubo dos posiciones claras:

la de los neo-tonales y

la de los dodecafónicos. (¿Valdrá la pena añadir el grupo tímido de los dodecafónicos

tonales?).

La artillería trabajó duro y parejo.
Pero nadie discute que la personalidad decisiva resultó ser siempre Hanns Jelinek, de asombrosa agilidad mental y dominio absoluto de la palabra. La claridad y profundidad de sus ideas fué desarrollada con chispa de Scherzo.

Por su parte Wiihelm Keller reveló ser el más serio de los partidarios de la neo-tonalidad. Sus conocimientos, su objetividad le

granjearon el respeto general.

(*) 45 ensayos de 3 horas. La obra dura más o menos 15 minutos.

La neo-tonalidad reconoce el fallecimiento de las tonalidades mayores y menores, pero conserva el concepto de tántica (y sus relaciones y vecindades de tensión en el círculo de las quintas); adopta la triada armónica tradicional y sus derirados; admite proseguir con las formas convencionales (sonata, roadó, etc.).

Por ejemplo un ejemplo neo-tonal en La:

no está ni en La Mayor ni en la menor, pero su polo tonal es

es probable que su melódica no sea enteramente diatónica y que su armonía contenga aquí y allá algún acoide avanzado, pero las tríadas y sus parientes cercanos (acordes de 7.a, 9.a, etc.) lo atraerán al centro tonal la y quiéranlo o no al recuerdo y proxi-

midad de La Mayor o la menor.

El lenguaje dodecafónico —en cambio— representa una renovación total de los conceptos ya gastados por el 180 y el abuso.

Se pretende reflejar nuestra época, se pretende ceder el paso al movimiento vivo y constante de la música: se necesita una escoba:

hay que crear una melódica, hay que crear una armonía, hay que crear una ritmica, hay que crear formas, hay que crear, hay que crear,

Todo en consonancia con nuestro tiempo.

No más la tiranía de la tónica, no más la tiranía de las tríadas, por favor! no más la forma sonata.

(Entiéndase bien: no se trata de negar la tónica, las tríadas o la sonata; al contrario, se reconoce que ellas ilustraron una época. Pero ésa ya pasó: ahora necesitamos nuestro lenguaje propio). Estas fueron las posiciones bases a que se llegó en la discu-

sión general Se suscitó el problema de la existencia o no-existencia de la

El que esto escribe se refirió a este problema, demostrando la interdependencia de las formas musicales con su época (Ricercare, madrigal y motete representan la época modal, la sonata es la forma cumbre de la era tonal, nos toca encontrar la forma típica de nuestro tiempo).

Segundo, el desarrollo histórico de la armonia lleva como lógica dependencia al concepto de atonalidad con sus propledades: eliminación del centro tonal y armonía no constituída por triada ni acordes de ellas derivados.

De allí un paso para llegar al concepto de atematismo. Atematismo no es otra cosa que dado un material sonoro determinado, ponerlo en movimiento, desarrollarlo. Como punto de partida de estas nuevas tendencias señale a Anton Webern, en especial sus Variaciones para piano op. 27 y su segunda Cantata.

— Apéndice —

Creo de interés señalar el Concierto para violoncello y orquesta
de Pedro Humberto Allende, escrito en 1907 en Chile. Recordamos
que al principio y final de cada uno de los tres movimientos se presenta la misma serie de sonidos, rítmica y armónicamente varia-dos. Esta técnica se acerca notable y proféticamente al lenguaje de la más joven generación. Schönberg escribe su primera composición en los doce tonos casi dos decenas de años más tarde.

J. A. A. B.

1951, el ballet más aplaudido en París, que recuerda otros ballets de Robbins como "Interplay" y "Fancy Free", actualmente en el repertorio del ballet Theatre.

La calidad de los bailarines es menos notable. Entre los hombres se destacan Nicclás Magallanes y Jerome Robbins, por sobre un André Eglevsky o un Hugh Laing con demasiados años en el escenario. Entre las mujeres, María Tallchief —hermana de Marjorie, del Ballet del Marqués de Cuevas— de técnica perfecta y físico muy proporcionado; Nora Kaye —la "trágica de la Danza", que pertenecía al Ballet Theatre— de notables condiciones expresivas; Tanaquil Le Clerq, Patricia Wilde, Ivonne Mounsey, Melissa Hayden, Beatrice Tompkins, Janet Read, de excelente técnica.

Balanchine está construyendo sobre belleza pura; su obra re presenta mejor que otras ese minuto frágil pero de intensa emoción que luego se perpetúa en el recuerdo y que constituye la esencia del Ballet. El lo ha dicho.

"El Ballet es como una mariposa, no debe vivir más que una estación y luego perpetuarse en sí mismo. ¿Qué dirían Uds. si vieran una mariposa del año anterior?— Habiendo pasado más allá de su destino, nos parecería un fenómeno, algo antinatural'

El teatro de Feydeau

La presentación en la Comedia Francesa del Dindon, de Georges Feydeau, tenía necesariamente que suscitar comentarios diversos. Al-gunos de los amigos de la Comedia — y no hablemos de sus ene-migos — se han preguntado si la sala del Luxemburgo, el viejo Odeón, había sido cedido al gran teatro nacional para representar vodeviles y mostrar señores en calzoncillos, Pero, dejemos esta cues-

PICASSO Y EL ...

responder fácilmente que los tiem-pos son duros, que necesitan dinsro, que cuanto más ganen menos pedirán al Estado y que han podido presentar en estos últimos tiempos en la Sala Richelieu espectáculos clásicos, de una calidad su-perior, entre ellos, últimamente, Tartufo. Podrían alegar también, que el vodevil no es un género despreciable, que representa una de las tradiciones del teatro francés y que puede ofrecer buenas refe-rencias. ¿Acaso no está a punto de convertirse en clásico el teatro de Laviche? ¿No es un hecho que resiste mucho mejor a los asaltos del tiempo que la mayor parte de las piezas del repertorio de su época? La Cagnotte o Le Voyage de M. Perrichon tiene menos arrugas y menos artificios que muchas piezas del siglo XIX muy estimadas en su época. ¿Se apoyan en este precedente ilustre los que elogian el teatro de Feydeau, que está de moda desde hace unos años y que a pesar de una cierta pátina ha conervado una gracia casi siempre de buena ley?

El estilo de Feydeau posee ese algo de vivo y directo, sin lo cual no hay obra de teatro que dure.

Si no es siempre difícil en la elección de los medios, el autor de Dindon posee el arte de preparar situaciones imprevistas, de sacar partido de ellas y de desencadenar la risa infaliblemente. Para esto no hay recetas; es un don, y hay que reconocer que si es difícil escribir un bello drama, no tiene nada de fácil el lograr un buen vodevil. Lo demuestra la montaña de obras malas que da este género.

Un humorista decía que la gran superioridad del autor "serio" es que si el público no expresa su opinión, se puede pensar en que está emocionado o interesado; en cambio, si no se rie en un vodevil, la está inevitablemente compro-

¿Cuál es el porvenir del teatro de Feydeau? No podemos arriesgarnos hacer pronóstico sobre este punto, porque son demasiados los factores que entran en juego: el gusto del momento, la ocasión, los intérpretes, la moda, etc., sin referirnos bía la obra; tuvo pocos colabora-al estilo, y sobre todo a las interioridades que, incluso el vodevil, son

tión. Los cómicos franceses podrían un factor de primera importancia Pero sin querer menospreciar, te-nemos que señalar que, a pesar del brillo externo y de su habilidad, el teatro de Feydeau no posee las resonancias humanas que aseguran la duración del teatro de Laviche.

La historia del arte dramático

está llena de sorpresas. Cuando vi-vía Laviche, fué muchas veces considerado como un autor que só-lo pretendía divertir. En cambio Scribe tuvo una reputación que muy pocos igualaron, aún cuando este autor nos parece hoy ficticio v anticuado. Se nos dirá que quizá esto es injusto y que lo que sucede es que la moda va demasiado fácilmente de un extremo a otro. No tomaré aqui la defensa de Scribe; pero quizá existen en el repertorio dramático francés causas que sería justo volver a examinar. Toda mi infancia oi cómo Tristán Bernard defendía la causa de Félix Duvert, quien gozó de una gran reputación en su época — primera mitad del siglo XIX — y que no se represen-ta desde hace mucho tiempo. Quizá sea esto una injusticia y que el teatro de Duvert merezca volver a la moda como el de otros pequeños maestros del siglo XVIII y del siglo XIX. Este teatro fué conocido también con los nombres de Duvert y Lauzanne, pero lo que no saben muchos es que estos asociados representaban funciones muy diferentes. Duvert escribia, y su yerno Lauzanne, colocaba las obras. Hay, pues, que volverle la paternidad a Duvert, pero al mis-mo tiempo hacer justicia a Lauzanne que nunca pretendió aumentar su gloria, ejemplo que podría inspirar a muchos en nuestra época. El equipo Duvert y Lauzanne no ofrece uno de esos miste-rios que se encuentran en otras colaboraciones, como, por ejemplo, en la novela, el caso de Erckmann y de Chatrian, que después de su separación quisieron, cada uno de ellos, reservarse los honores para si.

Hay que señalar que el vodevil se presta, en general, a la colabo-ración, y encontramos numerosos ejemplos de ello: en primer lugar, Laviche, que firmó sólo muy pocas obras, aunque recibia una couna idea o un bosquejo y él escri-

(De la pág. 2)

imitación de otra cosa? Por qué entonces no concederle al pintor su derecho de crear su propio universo, ajeno a la naturaleza? La naturaleza debe ser al pintor, lo que el diccionario al escritor. Vemos con frecuencia como el público se solidariza con cualquier movimiento independentista de los pueblos, sin embargo, no quiere aceptar que el pintor luche por la libertad de expresión de la pintura, por liberarla de la imitación simiesca del objeto. Si algunos pintores de la antiguedad realizaron obras maravillosas, fué a pesar de la labor imitativa, de la esclavibud del documento a que estaban sometidos, pero seguramente si no hubieran tenido ese impedimento, hubieran realizado obras más bellas aún, más cerca de la verdad pictórica. aún, más cerca de la verdad pictórica.

Volviendo al objetivo principal de este artículo, las supuestas declaraciones de Picasso, hay que admitir que este genial andaluz, como buen español, está lleno de contradicciones, prueba de ello es la variedad de estilos contradictorios que ha desarrollado durante su carrera artística. Siempre su último periodo es la completa negación del anterior Por ejemplo, crea el cubismo, arte regido por la razón, como reacción a su época anterior llamada "período azul", cuajada de romanticismo y sentimentalidad, en suma, una exprensión del instinto. Después del cubismo—pintura plana—comienza su período clásico llamado "época pompeyana", cuyas figuras recuerdan la estatuaria griega; una pintura pletórica de volúmenes, todo lo contrario al cubismo. Luego de hacer pintura "no-objetiva" de claraba. "No hay arte figurativo o "no-figurativo". Todo se nos presenta bajo el aspecto de una "figura". Es ridículo entonces pensar en figura sin figuración".

ra". Es ridiculo entonces pensar en figura sin figuracion".

No es de extrañarse, por lo tanto, de que ahora nos declare (si es que lo ha hecho) que ha sido un "bromista" que le ha "tomado el pelo" a la gente con la pintura moderna.

Pero veamos en qué han consistido algunas de las "bromas" del maestro andaluz, las cuales dudo de que en realidad hayan sido bromas. Enplena guerra civil española Picasso pinta para el pabellón de España republicana en la Exposición Internacional de París de 1937, su famoso mural titulado "Guernica", obra gigantesca e impresionante que constituye su indignada protesta contra la masacre cometida por bombarderos alemanes bajo el dictado del general Franco. Este mural está pintado con formas absolutamente abstractas, la figura humana ha sido distorsionada al máximo, creando así una angustiosa sensación de tragedia y dramatismo. No obstante este sentido abstracto, su mensaje ha sido realista, profundo, muy concreto; ha sido la reacción del artista contra los crímenes cometidos por los franquistas durante la guerra civil como fueron la masacre del pueblo Guernica, el asesinato del gran poeta Federico García Lorca, el fusilamiento del poeta Miguel Hernández, la importación de los moros que ensangrentaron el suelo patrlo, y en fin, un sinnúmero de hechos incalificatación de los moros que ensangrentaron el suelo patrio, y en fin, un sinnúmero de hechos incalifica-

En su libro "Sueño y Mentira de Franco", Picasso nos muestra de nuevo su inquebrantable deseo de lucha contra el usurpador Francisco Franco, quién injustamente pisoteó la República, ele-gida constitucionalmente por el pueblo español. Esta obra fué vendida para beneficio de los republicanos.

Es ya legendaria la agudeza y la ironía del pintor andaluz. La siguiente anécdota ocurrida durante la ocupación alemana en París, es prueba de ello: Otto Abertz, oficial nazi encargado de asuntos "culturales" durante la ocupación, visita el taller de Picasso, y ya frente al mural "Guernica" que el pintor guardaba en su estudio, le pregunta con sorna:

—Y este cuadro especie de "masacre", ¿lo ha hecho usted, Maestro?

No respondió Picasso, la hiciarra "ca hombardaras alemanas.

—No —respondió Picasso— eso lo hicieron los bombarderos alemanes

No sería esta afilada agudeza, pregunto, lo que hizo escribir a Giovanni Papini lo que Picasso no quiso decir? ¿No será éste otro ardid franquista, ya que la noticia nos ha llegado desde Madrid, para tratar de conquistarse a los incautos artistas de América por conducto de su ridicula "Bienal Hispanoamericana"? Una ofensiva dema gógica encabezada por el bufón franquista Salvador Dalí, quien intenta convertir dicha bienal en un juego político del régimen de Franco. Los franquistas quieren "dorarnos la píldora" con la esperanza de que nos olvidemos de todos sus oprobios. Quieren sembrara la confusión —"en río revuelto ganancia de pescadores"— entre los artistas; pretenden socavar la integridad y dignidad de éstos para que acudan a su presente "mascarada artística". Quieren, en una palabra, "borrón y cuenta nueva".

Ahora nos amenaza con traer esa "Bienal" a La Habana, en los precisos momentos en que la más alta intelectualidad española se encuentra exilada luchando contra el régimen franquista. Los poetas Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe y Juan Ramón Jiménez; Pablo Casals, el mejor violoncelista del mundo; Guillermo de Torre, crítico de arte; la gran artista dramática, Margarita Xirgú; María Zambrano, tan apreciada en Cuba; el director de cine Luis Buñuel, son algunos de la interminable lista de intelectuales que permanecen fieles a la causa republicana, fieles a la libertad del pueblo español. No olvidemos los cubanos, que por esa misma causa murió heroicamente nuestro compatriota Pablo de la Torriente Brau.

Por estos hechos y otras muchas razones, es por lo que dudo de que Picasso tome a la pintura moderna como broma; no creo que con sus cua dros abstractos como el "Guernica", haya querido "tomarle el pelo" a Franco ni a nadie. Como artista de tantas contradicciones, en realidad, lo que él ha dicho sobre pintura, nunca ha tenido mucha importancia, lo que vale es su obra, grandiosa y magnifica, y ahí queda ella como muestra de la labor de un genio de nuestra agitada y turbu-Ahora nos amenaza con traer esa "Bienal" a La Habana, en los precisos momentos en que la

magnifica, y ahí queda ella como muestra de la labor de un genio de nuestra agitada y turbu-lenta época.

macía del símbolo expresivo. Confieso que gozo más con sus cerámicas que con muchos de sus cuadros. El pintor y el ceramista vibran al unisono, y lo que resulta es una verdadera poesía táctil; una creación tan inmediata, germinativa y reso-nante que no puedo resistir y toco. Paso mis dedos por este vaso, por este plato, por esta materia in-finitamente rica de fuego, tierra y espíritu. Pero el goce cesa de súbito. Acabo de ver nuevamente el buho rodeado de erizos. Es un cuadro terrible, escalofriante. Sobre una silla se ha parado el buho En la silla hay una bandeja llena de erizos marinos. El buho lentamente ha tomado la forma de una calavera humana. ¿Por qué la delectación

(De la Pág. 5)

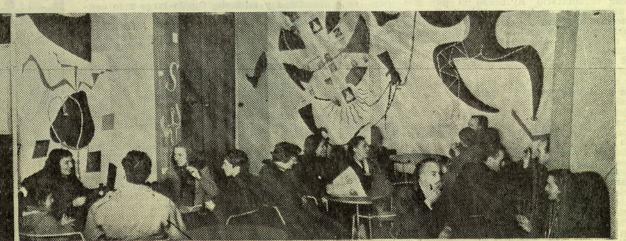
de Picasso con los erizos tan comunes en este mar? En sus cuadros y en sus croquis son apenas deformes manchas obscuras con puntas. Puntas. Buho. Calavera Silla. Erizos. El buho que siempre ha simbolizado la inteligencia lúcida y penetrante se ha transformado en muerte. La tierna silla familiar y cotidiana del hombre, en donde se reposa sueña y enveices. Los necros crizos agresivos sa, sueña y envejece. Los negros erizos agresivos. He aquí una imagen concreta de lo que somos.

Pero más allá la esperanza. Galopan los centauros y los faunos y la mujer de grandes pechos inagotables baila. Salgo a la terraza del castillo. El viejo mar mediterráneo arde. Aquí permanezco. Aquí quisiera resistir el fulgor.









LAS EXPOSICIONES DE PRO ARTE CONGREGAN A ARTISTAS Y PUBLICO.— En esta fotografía puede apreciarse el interés despertado entre los aficionados, artistas y público, por las exposiciones que vienen sucediéndose ininterrum pidamente en nuestras salas de San Antonio 15. Estas instantáneas, tomadas durante un día cualquiera de exhibición, reflejan la correspondencia entre artistas y público que Pro Arte trata de estimular, mediante reuniones de diversa índole artística en su local. O.|5863.—Talleres Gráficos "La Nación"

REPORTAJE a NERUDA PIRO ARTE

A mediados del pasado mes, concertamos este reporta je con Pablo Neruda, en su casa de Isla Negra. Se lo habíamos ofrecido a nuestros lectores, y aunque con bastante tardanza, cumplimos hoy el deseo de éstos y el nuestro al darlo, aunque muy por debajo de nuestros propósitos. No contendrá la observac ón del reporter acerca del poeta y de su ambiente, pues esta edición ha debido reducirse a las realidades materiales del momento.

En el refugio de Isla Negra, entre su escuadrafantasma de pequeños veleros traídos de todas las tiendas marinas del mundo; entre caracoles, viejos il pros náuticos, mapas medievales, cajas de música, figurillas de Oriente, y ante la mirada perenne de Muría Celeste y Medusa, los mascarones de proa que Pablo y Delia Neruda dejan de vigilantes, durante sus ausencias, allí nos hab'ó el poeta, como desprendido de ese marco mágico que le rodea, sobre las cosas terrenales, mirando el mar sin verlo, atento sólo a la comunicación de su verdad; el realismo socalista.

Es nuestro propósito aquí, no interrumpir esa comunicación. Perdónesenos pues, la parquedad del diálogo, en lo que a nosotros respecta

Es nuestro propósito aquí, no interrumpir esa comunicación. Perdónesenos pues, la parquedad del diálogo, en lo que a nosotros respecta.

Para quien conocca a Neruda sus residencias — la del mar y la de la ciudad— son el reflejo de su genio. Hemos conocido otras casas de poetas, y jují cómo les desmentían, cómo nos mostraban una materialidad mezquina, tan diferente de lo que ellos ex eriorizaban.

Su casa de Isla Negra y todo lo que ellos ex eriorizaban.

Su casa de Isla Negra y todo lo que ella contie le es como un maravilloso cofre gigante, dentro del cual se suele dormir. La de Santiago, en la Avenida Lynch, es un cofre más grande y más repleto aun de cosas y de ideas de las cosas. El escritor británico G. S. Fraser, que en su interesante libro-modestamente titu'ado "News from South America", editado en Londres— dedica un capítu'o a su pasada por Chile, lo hace casi exclusivamente para hablar del poeta y de su gente. Fraser dice allí, refiriéndose a la casa santiaguina del poeta: "Es la única casa de no ta en que yo haya estado, que es como un poema, una expresión completa y original de personalidad".

Es en este ambiente donde Neruda nos ha bablado. Y no hay contradicción posible. Un hombre que ama así la vida, no puede sino combatir de modo implacable a las ideas y hombres que viven muertos en vida. Por eso es que este mensaje suyo que hoy entregamos incluye propósitos, de él y nuestros.

Que quienes mezclan mal las cosas, se desprendan por un instante de su intolerancia para escucharlo.

-¿Cómo se podría sintetizar la idea del realis-mo socialista en la literatura y el arte?

Sobrepasando los cánones antiguos, el realismo socialista muestra la transformación del hombre en el período de nacimiento de la nueva sociedad. Es decir, no se reduce a retratar al hombre y al paisaje, sino que contribuye a la formación y a la construcción del porvenir. De esta manera, el la construcción del porvenir. De esta manera, el arte de nuestra época llega a cumplir un rol fundamental, como una materia tan necesaria como el acero o el ladrillo de las nuevas construcciones. El libro y la pintura deben señalar la proximidad y la fecundidad de la época socialista que viene, y deben mostrar los fundamentos humanos sociales y naturales de la esperanza contemporánea. De esta manera, el escritor se convierte en creador de la historia, asumiendo, por primera vez, un papel directo en la construcción de una época.

-¿En qué medida crees que tal tendencia ha existido o existe en la literatura?

—En general, tenemos una noble tradición en nuestra América, en especial en la novela. Esta novela tuvo la i. fluenca de Tolstoi y de otros protagonistas de una gran época; pero si contamos estrictamente las inclinaciones de nuestro relato americano, hallamos el naturalismo satisfecho e el realismo pesimista. El naturalismo satisfecho es, en general, la visión de los terratenientes proyectada a los ambientes populares del campo americano. Y el realismo pesimista es la incursión de la burguesía de las ciudades para deformar el alma y el contenido de la literatura. Novelas extraordinarias como "Huasipungo" o "El señor Presidente", son verdaderos agujeros cavados por la desesperación.

En mis conversaciones con los escritores soviéticos, me contaban ellos cómo en medio de la re--En general, tenemos una noble tradición en

ticos, me contaban ellos cómo en medio de la represión, después de la revolución de 1905 Gorki
escribía "La Madre", monumento a la fe en el destino humano. No podemos pensar que las terribles condiciones de nuestro pueblo justifiquen las
obras atroces. Es más bien la influencia de las capas retrogradas de la actual socialad, que pide a los artistas un mundo sombrío y sangriento, para mostrar que el hombre no tiene salida ni

solución.

Aparte de ésto tenemos la influencia de novelistas como Faulkner, llenos de perversidad, o poetas como Eliot, falso místico reaccionario, que dispone de un cielo particular para la nobleza británica. Y no es por casualidad que estos dos escritores reciben el Premio Nóbel, coronación y premio que da una sociedad agonizante a sus propios enterradores.

Si lee uno las revistas de nuestra América, del Uruguay o de Panamá, se ve la preocupación cosmopolita, el deseo de no dejar número sin mencionar al ideólogo nazi Heidegger, o al des-tructivo Sartre. Este es el reflejo del cosmopoli-ticmo y de la desmartene inscripción del cosmopolitismo y de la desnacionalización de los actuales dirigentes de nuestra sociedad criolla. La capa superintelectual se aleja de nuestros problemas y de la lucha del pueblo con sus episodios conmo-vedores y su grandeza. Vemos revistas, como

"Sur", de Buenos Aires, que consagran números enteros a espías internacionales y colonialistas, enteros a espías internacionales y colonialistas, como Lawrence de Arabia, a traidores como Drieu La Rochelle, que se envenenó antes de ser ahorcado en los momentos de la liberación de París, y que ahora abre sus páginas a un joven poeta polaco, que ha cambiado su patria —donde tanto se ha sufrido y se ha consruído— por los dólares del Departamento de Estado. La Revista "Sur" nunca se ha preocupado de Julius Fuchik, el héroe inmortal, que antes de ser asesinado por los nazis, escribió en su calabozo, en papeles de cigarrillos, su grandiosa profesión de fe "Memorias escritas bajo la horca", y que son, a la vez, que un gran libro de todas las épocas, un canto a la esperanza y una confirmación de fe en el destino.

—Sin embargo —decimos a Neruda— no es posi-ble esperar un cambio radical de posición, en es-critores y artistas que se han nutrido de un siste-ma como el que tú denuncias. ¿Qué estímulos propone este realismo?

-No podemos pensar en el cambio repentino, a través de una fórmula repetida de la expresión y del contenido de los actuales artistas y escri-tores —nos responde el poeta—. Este cambio debe desarrollarse por los propios medios personales y siguiendo el desarrollo más profundo y más sincero. No sacaríamos nada con catalogar la exterio-ridad pasajera con nombres progresistas, si no tenemos el cambio mismo de la concepción, pro-

ducido a través de una lucha personai.

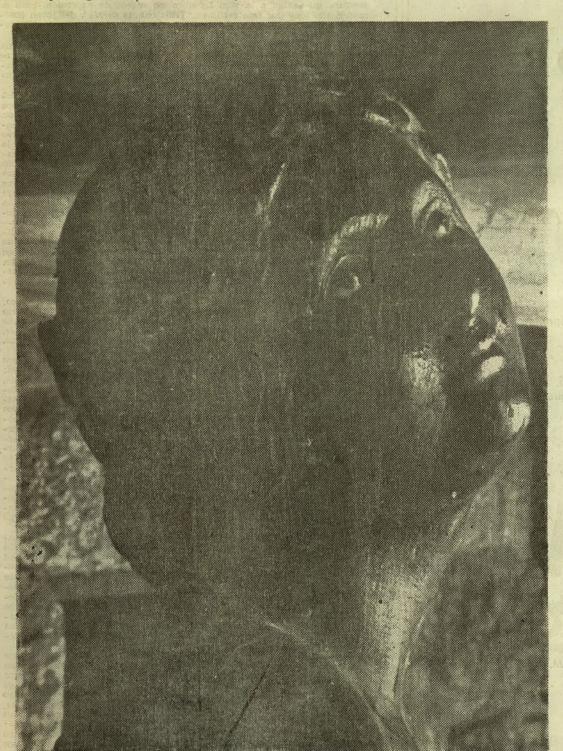
No creo que forzosamente esté ligado a una actividad política este desarrol.o; pero sí a un cambio de criterio, a un reavalúo de las distintas partes de la sociedad.

Si durante el período de agonía del feudalismo se hubieran condenado los artistas a continuar los trabajos de tapicería galante o de rondeles para las nobles damas, sin ver el despertar de la burguesía en las ciudades, y consecuentemente el progreso humano, habrían perdido estos artistas progresos humanos habrían perdido estos artistas persuas no habrían risto el progresos humanos habrían recombinadores de la contrata de la su derecho a existir, porque no habrían visto el amanecer de una nueva clase dirigente.

En el momento actual del mundo, las fuerzas avance, de progreso y de creación, se sitúan el proletariado. El despertar de estos milores hombres, la resurrección del mundo colonial, nuevos públicos incremente numerosos, tien que transformar forzosamente todos los órden nes del arte. Ante este fenómeno, es enteramente fútil discutir sobre arte dirigido o arte libre. Se trata de arte vivo o arte muerto.

bra con el director Ansermet. El me decia las conbra con el director Ansermet. El me decla las con-clusiones de su nuevo libro, que pronto aparece-rá, "La música ha muerto" —me decía—. "La he-mos sepultado". Yo le respondí que la música no ha muerto en la Unión Soviética, " ésto creo que puede ser bien claro para todos, como lo fué para Ansermet. La música atravesó por una crisis, tam-bién en la Unión Soviética, tendió a hacerse jero-glífica, atonal, disonante, hermética, difícil y anti-

(PASA A LA PAG. 6)



Fragmento de "María Celeste", otra nabitante mágica de la casa de Isla Negra. Un día, recorriendo en París el Mercado de las Pulgas, el ojo descubridor de maravillas del poeta se encontró con ella. La había presen-tido ya en uno de sus poemas ("Rosa del mar, abeja más pura que los sueños — almendrada mujer que desde las raíces de una encina poblada por los cantos...").

Edición Nº 160 — Santiago de Chile, Viernes 28 de Novimbre de 1952 — PRECIO \$ 12.-



arrollo hacia la simplicidad. En estos versos, que vienen a ser como el retrato vivo de su corazón generoso, el poeta alcanza la sencillez suma en forma y contenido, y parecis-ra abarcar desde una cumbre, libre de todo artificio literario, las horas y los días del hombre de este tiempo, sus horas y sus días.

Yo me rio. me sonrio de los viejos poetas, yo adoro toda la poesía escrita, todo el rocio, luna, diamante, gota de plata sumergida, que fué mi antiguo hermano agregando a la rosa, pero me sonrío, siempre dicen "yo", a cada paso les sucede algo es siempre "yo", por las calles sólo ellos andan o la dulce que aman, nadie más, no pasan pescadores. ni libreros, no pasan albañiles, nadie se cae de un andamio, nadie sufre, nadie ama, sólo mi pobre hermano, el poeta,

a él le pasan todas las cosas

y a su delce querida,

nadie vive sino él sólo. nadie llore de hambre o de ira, nadie sufre en sus versos porque no puede pagar el aquiler, a nadie en poesía echan a la calle con camas y con sillas y en las fábricas tampoco pasa nada, no pasa nada, armas, locomotoras, se extraen minerales rascando el infierno. hay huelga vienen solcados. disparan, disparan contra el pueblo, es decir contra la roesia, y mi hermano el poeta estaba enanorado. o sufria porque sus sentimientos son marinos. ama los piertos remotos, per sus nombres, y escribe sobre océanos que no conoce, junto a la vida, repleta como el maiz de granos, él pasa sin saber desaranarla él sube y baja sin tocar la tierra, o a veces se siente profundísimo y tenebrosc él es tan grande que no cabe en sí mismo, se enreda 7 desenreda se declara naldito, lleva con gren dificultad la cruz de las tiniellas. piensa que es diferente a todo el mindo, todos los díes come pan pero no ha visto nunca un panedere ni ha entralo a un sindicato de panificatores, y así mi pobre hermano se hace oscuro. se tuerce y se retuerce y se halla interesante, interesante, esta es la palabra, yo no soy superior

y solo yo no existo. la vida corre como todos los ríos, yo soy el único (PASA A LA PAG, 6)

a mi hermano

porque voy por las calles

pero sonrio,

invisible.



Neruda junto a "Medusa", uno de los mascarones de proa que puebla su casa marina de Isla Negra. ("En las arenas de Magallanes te recogimos cansada navegante...")

Entre los grandes europeos amigos de Neruda está Picasso. Ha convivido con él en diversas oportunidades y los nombres de los dos grandes Pablos aparecen constontemente juntos en los periódicos de toda Europa. Pero Naruda no forma en la falange interna-cional de los picassistas, aunque sea un ferviente admirador del artista, como quiera que Picasso no es, en general, un oficiante del realismo socialista que Neruda propugna. Sin embargo ambos pertenecen al Partido Comunista. Los dos han recibido el Premio Mundial de la Paz, y cuando Neruda sufría la persecución del fe-necido gobierno de Chile, Picasso, tan remiso a toda expresión oratoria, pronunció en Wroclaw, por primera vez un discurso, en diente defensa del poeta. Fué en agosto d el 948. He aquí lo que Picasso dijo en esa ocasión:

"Agradezco a la presidencia " al Congreso (Congreso Mundial de Interectuales por la Paz, por haberme permitido la palabra para presentar una resolución

que deseo proponer. "Tengo un amigo que debería " estar aquí, un amigo que es " uno de los mejores hombres que haya jamás conocido. No es solamente el más grande poeta de su país, Chile, sino " también el más grande poeta de la lengua española y uno de los más grandes poetas del

mundo: es Poblo Neruda. "Poblo Neruda, mi amigo, es " no sólo un gran poeta, sino también un hombre que, como " todos aquí, se ha dedicado a presentar el bien bajo la forma

de lo bello.



Picasso pronuncia su discurso en defensa de Neruda, (Tomada en Wroclaw por Marcos Chamudes).

"Ha tomado siempre el partido de los hombres desgraciados, de los que piden justicia y combater " por ella. Mi amigo Neruda está actualmente acorralado como un perro, y nadie sabe siquiera dónde

'Nuestro Congreso, a mi modo de ver, no debe soportar una injusticia tal, que se vuelve en contra "Si Pablo Neruda no recobrara la libertad, nuestro Congreso no sería un congreso de hombres dig-

" nos de ser libres. Yo os propongo que se vote la resolución siguiente, a sa cuas deremos la mayor di-"El Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz reunido en Wrocław, envía al gran poeta Pa-

" blo Neruda, la expresión de su apoyo, de su admiración, de su afecto, de su solidaridad "Los 500 miembros del Congreso, que representan a 46 naciones, denuncian a todos los pueblos, " la abyección de los métodos policiales de los gobiernos fascistas que se atreven a atacar a uno de los " más eminentes representantes de la cultura.

"Exigen imperiosamente para Pablo Neruda el derecho de expresarse libremente y de vivir libredonde le plazca". LOS AMIGOS

Está bien recordarlo en esta ocasión. La afectividad entre estos dos hombres tendió un lazo invisible entre el ignorado rincón de Chile en donde Ne ruda esperaba el instante de su liberación, y el corazón de Europa desde el cual Picasso le enviaba la señal fraterna.

Pro Arte fijó en sus páginas el instante en que los dos hombres se encontraron. Pero eso ya pasó. Después, Neruda convivió en estrecho contacto con el creador de "Guernica", y fué visita constante en Valauris. Durante una temporada, el poeta visitaba cada día al pintor, en su estudio, refugio absolutamente inexpugnable. Un amigo de Neruda, que se er contraba en Valauris por ese tiempo, nos cuenta que Picasso facilitó a Neruda una llave especial, a fin de que este concurriera al estudio sin necesidad de anunciarse. Y es que es imposible anunciarse en el atelier de Picasso; simplemente él no recibe a nadie.

Tal prueba de confianza ¿no es reveladora de una amistad, grande como sus cultores?

Neruda nos habla de Picasso como si habla ra de su padre o de su hermano. Recuerda escenas junto a él en Volauris. Su laboriosidad increíble. Le piden un dibujo para propaganda de su partido; él entrega algo que parecen unas simples líneas. ¿Simples? Es decir, la simplicidad obtenida a través de multitud de bocetos, que luego yacen dispersos por el suelo de su taller, que el maestro ha tenido que tra-bojar, hacer y rehacer, hasta llegar a la expresión finol, con la que queda satisfecho (Pasa a la página 6)



Los III festivales de música chilena

El viernes se iniciaron en el Teatro Municipal los III Festivales de Música Chilena, organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Más de 1.500 personas se inscribieron en este trascendental certamen nacional de la música, a fin de participar con su voto en la elección de las obras que serán premiadas en estos Fes-

El Jurado de admisión seleccionó, para llevar a los Festivales, obras de los compositores Free Focke, Jorge Urrutia Blordel, Leni Alexander, Salvador Candiani, Guillermo Compos, Abelardo Quinteros, Federico Heinlein, Ida Vivado, René Amengual, Juan Orrego-Salas, Alfonso Montacino Alfonso Idalia. fonso Montecino, Alfonso Letelier, Gustavo Becerra, Carlos Botto y Hans Helfritz.

Hasta el momento de entrar en prensa esta edición, se han efectuado solamente el primer concierto de selección de obras sinfónicas y el primero de abras de cámara. En el concierto de selección sinfónica

el primero de abras de cámara. En el concierto de selección sinfónica el puntaje alcanzado por los compositores fué el siguiente:
Salvador Candioni, 32.23 puntos, por su suite "Noche de San Juan"; Free Focke, 32.01, por la Sinfonía de su ópera "Deirdre"; Jorge Urrutia, 22.49 por su "Diálogo obsesivo" para piano y orquesta, y, Leni Alexander 22.25 por "Cinco Epigramas" para orquesta.
El primer concierto (selección de obras sinfónicas) fué asimismo el acto inaugural de los Festivales. Domingo Santa Cruz, Director del Instituto y notable compositor, que no envió obras al Festival de este año, declaró inaugurado el certámen en un breve discurso, que se destacó por el optimismo con que puso de relieve los progresos obtenidos tacó por el optimismo con que puso de relieve los progresos obtenidos por la creación musical chilena a través de estos tres Festivales (1948-1950-1952).

Hay que celebrar ese optimismo y agradecer a Santa Cruz los esfuerzos desplegados —principalmente por él— para hacer realid d estos Festivales, que aparte de que ofrecen un valioso estímulo a los compositores, producen cuantitativa y cualitativamente obras musicales en nuestro país, seguramente en una proporción desconocida en cualquier otro país de habla castellana.

Dominga Santa Cruz, que desde hace algún tiempo ha venido siendo objeto de una porfiada campaña de ataques por parte de algunas publicaciones que acogen juicios de personas interesadas en reemplazarlo, señala en estos III Festivales de Música Chilena un comino de esfuerzo perseverante, que es ejemplo, tanto para los artistas como para los jefes de reparticiones administrativas. Su obra resiste cualesquiera críticas, aun aquellas que aparecen como más dignas de crédito. Así por ejemplo, la que lo hace aparecer como gran dispensador de premios y cargos en la repartición que administra. Consideremos a este respecto que, en lo que a los certámenes de premios por obras y a los premios de los Festivales se refiere, la política del Instituto ha sido de puertas abiertas. El hecho de que algunos compositores hayan preferido no enviar obras a estos concursos, no es de responsabilidad del señor Santa Cruz. Tampoco lo es el hecho de que varios de los mejores creadores en el campo musical sean colaboradores suyos en tareas administrativas. Lo que por el contrario hubiera sido censurable, es que el Director del Instituto se hubiese rodeado de elementos negativos, a fin de vivir libre de campañas de prensa.

Sólo dos palabras diremos a propósito del primer concierto de selección de obras sinfónicas. En una próxima oportunidad nos referiremos a los Festivales con mayor detenimiento.

En nuestra modesta opinión, el resultado de la votación en el primero de los dos conciertos de selección de obras sinfónicas *uvo francos contrastes. Resulta estimulante, por ejemplo, que la obra de Free Focke obtuviera casi igual puntaje que la que encabezó los cómputos, si bien el trobajo de Focke fué a todac lusas lo mojor del concierto y debió merecer por lo tanto, el puntaje más alto. Focke se revela en esta Sinfonía de su ópera 'Deirdre' como un compositor de extraordinaria vitalidad, con un conocimiento excepcional de las po-sibilidades orquestales en el estilo que él cultiva, a la vez que dotado de una imaginación rica y variada. ¿Cómo explicarse, entonces, si no es cargando a la cuenta de la melomanía del público —no habituado aún a la música de nuestro tiempo— el resultado que dió al compositor Salvador Condiani la primera mayoría? La "Noche de San Juan" de Candiani no resiste juicio crítico alguno, si tal juicio ha de ser expresado con criterio actual. Este juven compositor como la decesar expresado con criterio actual. Este joven compositor, como lo demostrara en un Festival anterior, se encuentra en la posición de ese hom-bre del público que jamás asiste a un concierto si figura en el programa algo que a él le suene disonante, y que ni siquiera acepta todavía a los impresionistas. No es, no podría ser, nuestro propósito el de escuchar con mala voluntad al compositor que nos ocupa. Por el contrario, creemos que es necesario explicárselo con la mayor fran-queza: el favor del público es lo último que debe **buscar** un verdadero artista creador. "Noche de San Juan" de Candiani es una obra añeja comparada con cualquiera de las composiciones que creara, por ejem-plo, Pedro Humberto Allende a su misma edad, hace más de cuarenta años; esto, aparte de la frivolidad de forma y temo de éste su se-

gundo envío a los Festivales.

Infortunadamente, no escuchamos el "Diálogo obsesivo" para piano y orquesta de Urrutia Blondel, por encontrarnos en ese momento
obligadamente fuera de la sala. Oimos, en cambio "Cinco Epigramas"
para orquesta de la joven compositora Leni Alexander. Su obra no es, de ninguna manera, acreedora al cuarto lugar que obutvo en el puntaje de este primer concierto. Leni Alexander, discípula de Free Focke, y que en cierto modo revelc serlo —lo que es natural— por la forma en que reviste sus temas y la modalidad de sus planteos, acusa una sensibilidad particular. Leni Alexander nos ofrece una música en la que se entremezclan cierta temerosa ternura y una aguda instrospec-ción. Pasión contenida, se diría la suya, a lo largo de su breve obra, en la que trata de expresar, con el mínimo de medios sonoros, estados de espíritu y no descripciones "orquestantes". Su obra nos parce digna de la mayor atención.

Concierto de Música Contempo-ránea.—El 3.er de los conciertos



remos en cuenta no serán tanto los procedimientos sino más bien los resultados. En creaciones de indole novedosa, escuchadas una sola vez es casi imposible hacer otra cosa que referir senciliamente la impresión que nos causaran. No se menosprecie, por otro lado, la importancia del primer contacto. De él recibimos una idea vaga tal vez y sujeta a muchas modificaciones postariores, pero no por esco menos veledere. a muchas modificaciones posteriores, pero no por eso menos valedera

en el aspecto intuitivo. El concierto se inició con el Trío 1945 del compositor Esteban Eitler, ruísica altamente organizada que nos pareció de un gran atractivo. Ya conociamos las virtudes de los instrumentistas Esteban Eitler (flauta) y Hans Loewe (oboe), a las que en esta ocasión se sumó la excelencia del músico español Rodrigo Martinez (saxófono). E. Dúo para Flauta y Oboe de Wallingford Riegger no logró interesarnos, y aún menos razón de ser le encontramos a la Pieza Lenta para Violin y Viola de George Perle. De las 2 Piezas 1951 para figura sola del pre menos razon de ser le encontramos a la Pieza Lenta para Violin y Viola de George Perle. De las 2 Piezas 1951 para flauta sola del brasileño Lorenzo Barbosa, la primera tiene una calidad poética que fue destacada en forma extraordinaria por Esteban Eitler cuya interpretación la revistió de los matices más delicados, Las 3 Piezas 1951 para flauta sola de Halsey Stevens revelaron cierta mentalidad imaginativa, pero nada más, Muy buena opinión, en cambio, nos merecieron las 3 Piezas de Karl Wiener que fueron ejecutadas de un modo más que estisfactorio nos Estebas Eitles (flauta). Hans Loeva (corno ing és) satisfactorio por Esteban Eltler (flauta), Hans Loewe (corno ing és) y Rodrigo Martinez (clarinete).

A continuación escuchamos una Sonata de Cámara para flauta y piano del compositor holandés Marius Flothuis. Su eclecticismo de buena ley reúne diversas corrientes de la música en una estructura de muy grata sonoridad. Esteban Eitler y Free Focke realzaron los méritos de la obra con su vívida ejecución. Como número final del programa, Free Focke tocó "Le Tombeau de Van Gogh", composic ón de la que es autor. Una sola audición no hestó para culca extractor de la cue es autor. Una sola audición no hestó para culca extractor de la cue es autor. Una sola audición no hestó para culca extractor de la cue es autor. de la que es autor. Una sola audición no bastó para que alcanzáramos a captar el sentido de estas 24 plezas, demasiado diminutas según nuestro parecer, que se basan en otros tantos cuadros del célebre pin-tor holandés, pero que no los evocaron ante nuestra sensibilidad. Sin embargo, tal vez no sea éste el propósito que persiguen (convendría, en tal caso, suprimir los subtítulos), y hay que felicitar a Free Focke por el prodigioso colorido que sabe extraer del pianoforte.

Musica (

HOMENAJES A SCHOENBERG En Buenos Aires, Juan Carlos Paz.— La Agrupación Nueva Música de la capital argentina organizó recientemente un concierto de homenaje a Arnold Schoenberg. Dicho homenaje tuvo importancia americana, como quiera que en una audición extraordinaria se estrenó la Oda a Napoleón Bona-parte de Schoenberg, "Dedalus parte de Schoemerg, Detartas 1950" de Juan Carlos Paz y el Con-cierto opus 24 para 9 instrumen-tos de Anton von Webern, Diri-gió el concierto Teodoro Fuchs, y actuaron Mary Cherry como reci-tante; Orestes Castronuovo y Her-nán Pinto, pianos; Ljerko Spiller y León Spierrer, violines; Hilde Heinitz, viola; Germán Weil, cello y un excelente conjunto de instrumentos de viento. Tuvo lugar

en el Teatro Odeón.
Por otra parte, en la Sala Ricordi, Juan Carlos Paz d'ó una
conferencia sobre Introducción a
la ópera "Wozzeck" de Alban Berg.
ESTEBAN EITLER Y OTROS EN CHILE.— Aparte de las obras de autores dodecafonistas ofrecidas por el conjunto que encabeza Es-teban Eitler en los conciertos de Pro Arte, y del cual dimos ya no-ticia, se efectuará próximamente en nuestra Sala un concierto in-tegramente dedicado a la música dodecafónica, en el que se estre-narán un Trío para flauta, violín y viola del joven compositor chi-leno Gustavo Becerra; el Cuarteto 1950, para flauta, violín, viola y cello de Esteban Ettler; Cinco plezas para piano y Cuatro Canciones para voz de Schoenberg y un
Rondó para flauta y piano de
Gladys Nordenstrom (norteamericana). Tomarán parte la mezzo soprano Margarita Valdés de Lete-lier, el planista y compositor Free Focke, el flautista Esteban Eltler, el violinista Agustín Cullell, los violistas Jaime de la Jara y Eduar-do Maturana y el cellista Hans

ESTRENO DEL TRIO PRO

MUSICA
Otro concierto de la serie que
organiza el Club Pro Arte y cuya fecha ha sido fijada para los
primeros días de diciembre, es el
que ofrecerá en nuestra Sala de
Compañía 1068, departamento 104 (altos del Teatro Plaza), un nue-vo Trio de Cuerdas, constituído por instrumentistas de primera li-nea. Se trata del Trio Pro Música, que integran Magdalena Otvos (violin). Raúl Martínez (viola) y Hans Loewe (cello). El programa comprende el Trio

de Lenox Berkeley, el Trio opus 141 B de Max Reger y el Trio Opus 9 N.o 1 de Beethoven.

TOCAN LOS AFICIONADOS El retraso con que aparece es-a edición no nos permite consig-ar en detalle nuestra actividad (PASA A LA PAG. 6)

MI BALANCE DEL FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE 1952 EN SALZBURG

Hace exactamente treinta años tuvieron lugar en Salzburg, siete conciertos de música contemporánea de cámara. Muchos de los ilustres nombres que integraban esos programas como los de Strauss, Ravel, B rg. Schoenberg, Webern, de diferente manera; han pasado ya a la historia de la música. Y digo de diferente manera, pues la obra de Strauss, con todo su valor intrinseco, ya hace treinta años pertenecía al pasado; en cambio los otros siguen fluminando la senda a las nuevas generaciones. Contra cuanto quiera decirse, el contenido de la obra de un Schoenberg o de un Berg, es de tall naturaleza que su actualidad nos un Schoenberg o de un Berg, (s de tal naturaleza que su actualidad nos sorprende tanto como su belleza.

No sin emoción hemos asistido al Festival de Música Contemporânea en Salzburg, pensando que esta bellisima ciudad fué la cuna de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Además, otras razones de indole personal hacen que mi visita a Salzburg constituya una muy grande satisfacción como son el hecho de asistir al estreno de mis Variaciones para Piano en el Mozarteum y el tomar nuevamente contacto con aspectos de la cultura germana con los cuales me siento muy

Doce días en la ciudad episcopal permiten coger y saborear toda la sugerencia desprendida de la belleza de que la historia dotó a esta ciudad. Porque Salburg es una plenitud de sugerencias, de recuerdos ciudad. Porque Salburg es una plenitud de sugerencias, de recuerdos y de vida; Salzburg es un lugar a la vez de retiro y de actividad. Aun en plenos Festivales y Congreso de la SIMC, en que bullía una agitación inusitada, había el tiempo y el ambiente propicios para recorrer una y cien veces sus calles, sus plazas, visitar en calma sus iglesias, su Festung o subir al atardecer o de mañana muy temprano al Kapuzinerberg para asistir a misa y luego qu'darse mucho tiempo, no se cuanto, contemplando y meditando.

El espíritu auténticamente religioso de Salzburg se hace pres'nte con intensidad paro sin espaguentos la amabilidad simple y acoredora.

el espiritu autenticamente religioso de Salzburg se nace pres'nte con intensidad, pero sin aspavientos la amabilidad simple y acogedora de los austríacos invita a penetrar y comprender su espiritu profundo y ágil a la vez. La fisonomía barroca de la ciudad nos muestra una expresión muy particular del arte de la contrarreforma, expresión en la cual se aúnan seri dad, gracia y una no poca ingenuidad bávara. Alegría y tranquilidad se desprenden del laberinto de callejas, plazas y puentes que sobre el torrentoso Salzach, constituyen uno de los más helles edernes de la ciudad. Pero ese no certoda cún Los Alpes elle

bellos adornos de la ciudad. Pero eso no es todo aún: Los Alpes, allá, a poética lejanía, rodean con magnificencia la ciudad de Mozart.

Fuera da estas emociones de índole artística general, me esperaba en Salzburg lo que bien puede llamarse un acontecimiento en la vida de un músico. El jurado de la SIMC, reunido en Paris, había elegido mis Variaciones para piano para su ejecución en el Festival de 1952.

Al día siguiente de nuestra llegada fuimos invitados, los congresales, del gados y ejecutantes, a la recepción que ofrecia el alcalde de la ciudad en el Mirabell Schloss En esa oportunidad crei yo encontrar a Madame Granetmann, la pianista que haría mi obra. No asisticella esa noche y así-hube de contentarme con admirar la espléndida belleza del Palacio, por cierto de estilo barroco, y con tratar de conocer o a lo menos semblantear la concurrencia que era numerosima.

cer o a lo menos semblantear la concurrencia que era numerosima.

Al día siguient, de regreso a mi hotel, pasaba frente al Mozarteum y oi tocar el piano. Madame Granetmann estudiaba mis Variaciones; entré a la sala y me dí a conocer. La versión que ella hacía de la obra (ra, en verdad, excelente; de tal modo que unas pocas indicciones sobre los "templ", fueron sufficientes. Lola Granetmann es una gran pianista y excelente música; no tengo para ella sino palabras de admiración por su talento, y de agradecimiento por el cariño con que hizo la obra. Cada variación fué vertida con exactitud e inaginación, especialmente las últimas en las cuales la ejecutante desplezó un brillo y fuerza excepcionales. En estas condiciones la obra interesó vivamente al público y a la crítica.

Fuera de los seis conciertos de la SIMC, se efectuaron, el concierto de apertura incluyendo obras de Fortner, Hartmann, Zillig y Egk; el de los "clásicos modernos" Hindemith Strawinsky y Bartok, uno dedicado a Schoenberg, dos a música dodecafónica en que figuraban Jalin'k, Apostel, Klebe, Seiber; Krenek y otros; un conc.erto de órgano con Messiaen, Pisk, Elawenski y tres conciertos de música antigua.

A las preguntas, que ya se me han hecho repetidamente, sobre la significación de dicho festival o sobre la o las tendencias dominantes en este momento en Europa, no se fácil contestar sin caer nantes en este momento en Europa, no se facil contestar sin caer en generalizaciones o lo que es peor, en encasillamientos de tipo académico. Entiendo que en arte, los valores trascendentes están colocados más allá de escuelas y orientaciones. Es por ello que al fin y a la postre la calificación definitiva de una obra de arte la hacen el tiempo y el público. Los jurados, con todas las excelencias de que puedan revestirse, como su competencia técnica, su moral dad, etc., tienden en muchos casos a la limitación. Especialmente ha de ocurir esto en nuestros dias en que los discipulos o seguidores de los maestros que establecen con sus obras las dos tendencias más importantes de la música actual, enarbolan banderas de lucha, sin querer admitir que en ambas hay o puede haber auténtica música, como lo es en realidad y que toda lucha por hacer prevalecer una de ellas por medio de libros, artículos de revista y en fin por todo aquello Por ALFONSO LETELIER



LOLA GRANETMANN, la intérprete de las "Variaciones"

que no sea especificamente música, es esfuerzo perdido. ¿Qué piensan sinceramente uno y otro bando, cuando escuchan, por 'jemplo, el "Wozzeck" de Berg y la Sinfonia de los Salmos de Strawinsky?

A lo largo del festival podía advertirse el crit rio con que el jurado hizo la selección de las obras; ha habido un apreciable número de obras dodecafónicas, o que sencuentran alrededor del sistema, y aunque en ningún memento pretendo que mi juiclo sea definitivo, comparativamente dedizaco que no se eligio lo mejor, aún — data vo comparativamente deduzco qu no se eligio lo mejor, aún —d.41a yo—hubo mucha cosa insignificante. Jelinek con su Fantasía para piano. hubo mucha cosa insignificante. Jelinek con su Fantasia para piano, clarinete y orquesta y Peragallo con su Concierto para piano y orquesta, defendi ron con elocuencia y sobre todo con mus.ca sus postulados. Quizá si no poco contribuyó a apagar la representación atonal y dodecafónica al festival, el concierto dedicado a Scaoenberg, cr ador y máximo representante del sistema y de la vivencia estética que le dió origen. Cuando se escucha el ciwartung del reierido maestro, lo último que a uno le inter sa aver guar es si es o no dodecatonal; se trata de una obra lograda totalmente desde cualquier punta que se consider? El texto de este monodrana, para una voz de mujer y orquesta, fué escrito a insinuación del propio Schoenberg, por Marie Pappenheim. Hay en esta música toda la calidad, qu distingue siempre las obras maestras, aparte de acquellas características que det rminan la orientación y el lenguaje, propios de su autor y de los procedimientos: agobiadora tensión dramatica, color armónico propio del atonalismo, línea melódica amplisima en donde grandes intervalos (7 as. 9 as. y mayores aún) la aproximan a una recitación entona los (7 as. 9 as. y mayores aún) la aproximan a una recitación entonada siempre expresiva. Erwartung fué cantado por Illona St. ingrüber,

los (7 as. 9 as. y mayores aúm) la aproximan a una recitación entonada siempre expresiva. Erwartung fué cantado por Illona St. ingrüber, cantante vienesa de extraordinarias condiciones.

Una observación general que se desprende lu go de escuchar una larga serie de obras del tipo que estamos com ntando, es aquella de la elasticidad con que el sistema se aplica. De esto provien la posibilidad de que quién sea verdaderam nte músico despliegue su talento con más libertad. Confieso que esto vale para nuestros oidos habituados, a pesar de todo, al sistema diatónico imperante; puede que el porvenir nos arranque la conciencia tonal y entonces la monotonía que a la larga nos significa la música serial (dodecafonía) desaparezca. Mintras oigamos con oido diatónico, las posibilidades melódicas de una serie (inversión, retrogradación, retrogradación invertida y transposición), que no son tan abundantes y por lo tanto es el ritmo el elemento que cobra una mayor importancia.

Basándom en la apreciación anterior resultó muy interesante comprobar la inacabable capacidad del hombre para matizar diferentemente algo que, a pesar de la libertad con que se le trabaje, en si es tan frio y encasillada como el dodecafonismo.

En Jelinek, la austeridad y la abstracción priman sobre todo; el Concierto para plano y orquesta de Peragallo, nos muestra el muy especial matiz que la dodecafonía o sus aproximaciones ha tomado en los compositor s italianos; es una música flúida y en la cual los contrastes agógicos y timbristicos alivian la manotonía a que ya hemos hecho referencia; el despliegue pianistico, las repeticiones de notas e de figuraciones ritmicas o armónicas y el color orquestal, hac n de esta obra una de las más interesantes de los Festivales.

De Román Vlad, rumano de nacimiento y formado en Italia se escuchó "Tre invocazioni", para soprano y piano. Con indiscr ta elocuencia muestra en esta obra el procedimiento vocal tan típico del dodecafonismo: los enormes intervalos melódicos y los extremos de tesitura que exige a la voz. La o

El Poema para 22 instrumentos de cuerda de H. Searle, es una bella obra realizada dentro de una libre dodecafonia y en donde no se

pierde de vista la música. Sin embargo, el expr sionismo casi surrea-lista que el autor intenta y que en forma exhaustiva emplearon Schoen-berg y Berg, queda como extraño al pathos sajón. D l francés Pierre Boulez se escuchó su poema "Le soleil des D'I francès Pierre Boulez se escuchó su poema "Le soleil des eaux", para voces de soprano, tenor y bajo (solistas) y orquesta, obra sobre la cual no podría sino dar un juicio provisorio y una opinión muy desfavorable. Imagino que es justo decirlo cuando algo desconcierta y desagrada a la vez; por eso expongo la opinión y me res rvo el juicio. La pregunta que a menudo surge en nuestros días de si la obra de arte debe n cesariamente participar de la belleza encontraría una respuesta directa en la obra citada. Pero aún si admitimos que pueda no exigirse aquella participación en la obra de arte, que ella sea, falta por completo. Le soleil des eaux, de Boulez, constituye un monumento a la más trabajosa y estéril especulación sonora, en la cual quizá la participación de los ojos (lectura de la partitura) lograría «xolicar aquello que se quiso expresar—si es que algo se quiso cual quiza la participación de los ojos (lectura de la partitura) los graría explicar aquéllo que se quiso expresar—si es que algo se quiso—con sonidos. La imaginación más paradojal, los medios y procedimientos más audaces, guardan una lógica cuando todo ello resulta de una auténtica vivencia creadora; esa lógica no se escapa a quienes, armados de conocimientos y experiencias, posean una sensibilidad. En la obra com ntada parece existir una dislocación entre fines y medios que la emplazan fuera del terreno pura y y radaderamente mustral

De los compositores austríacos, desgraciadamente vimos, poco, pues en el concierto dedicado a los "modernos austríacos", ocurrió la trágica y espectacular muerte del director Herbert Hafner, mientras dirigia una obra de Hübner. El concierto se interrumpió, naturalmente,

dirigia una obra de Hübner. El concierto se interrumpió, naturalmente, en medio de la consternación del público. Así las obras de Wildgans, Bresgen y Einem quedaron sin ¿ jecutarse.

Ya fuera de la tendencia dodecafónica, obras interesantes, pero sin atractivo especial son Trois pièces pour orchestre, de M. Quinet; Canto de amor y paz, de Santoro (Brasil); Sonata para Violín solo, de Mihalovici (Francia); Dúo para Arpa y Flauta de Van D Iden (Holanda); Concierto para piano y orquesta, del japonés Viritsune Matsudaira, obra curiosa por el acoplamiento de (lementos musicales orientales (japoneses concretamente), con una avanzada y bien poseida técnica occidental, tanto en el orden formal como en la orquestación; y así, aun dejo nombres sin citar en el deseo de no alargar demasiado este comentario. Sin embargo, hago un párrafo aparte para Jean Martinón, cuyo Cuarteto para cuerdas, Op. 43, da sido para mi la obra más valiosa de todo el festival. Hay en ella un soberbio despliegu de fuerza ritmica, de novedad y riqueza armónica, noble línea melódica y una espontaneidad que la libera de todo rebuscamiento experimental. La obra hemos de darla a conocer entre nosotros, pues creo que se trata de un aporte principalisimo a la literatura universal del cuarteto de cu rdas. La interpretación, a cargo del Cuarteto Parrenin, fué sobresaliente.

del Cuarteto Parrenin, fué sobresaliente.

Los dos conciertos, el dedicado a Schoenberg y aquel que incluía los nombres de Strawinsky, Hindemith y Bartok, significaron un aporte de gran interés en el sentido de hacernos ver con claridad que, aun salvando las debidas proporciones, estos maestros no solamente han llenado con su música las cuatro últimas décadas de este siglo, sino también que su influencia, con diferentes matices, persistan en les generaciones actuales, sin que éstas digan algo muy dife-

mente han llenado con su música las cuatro últimas décadas de este siglo, sino también que su influencia, con diferentes matices, persiste en las generaciones actuales, sin que éstas digan algo muy diferente a cuanto ellos dijeron o están d'ciendo Los dos conciertos fueron además de primera categoría como interpretación; el primero bajo la dirección del maligrado Haefner con la Sinfónica de Viena y el segundo con la Sinfónica de la Radio de Colonia, bajo la dirección de Ferenc Fricsay (Berlín).

Fuera de los conciertos que cada noche nos congregaba a los músicos en el Mozarteum, teníamos las mañanas y tardes ocupadas en las reuniones del Congreso de la SIMC, reuniones que tenían lugar en un de las salas del viejo Rathaus, Allí se discutieron, se aprobaron o rechazaron mociones y proyectos que han de regir el futuro de la sociedad. El grave "impasse", que produjo la negativa de Mr. Capdevielle para aceptar la presid ncia de la SIMC, fué superado con la formación de un Consejo Directivo compuesto de cinco miembros: Inglaterra, Holanda, Noruega, Chile y Sud Africa, Así pues, nuestro país, en la persona de Carlos Risco, que permanecerá en Europa por algún tiempo más, queda formando parte del directorio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

Como delegado de la sección chilena propuse que alguno de los próximos festivales tuviera lugar en Santiago; la proposición encontró excelente acogida por parte de las demás delegacion s y así no sería extraño que los festivales de 1954 se realizaran en nuestra capital.



presenta con orgullo su primera edición de obras clásicas de compositores chilenos grabadas en

LONG



SANTA CRUZ Op. 26, para Caro, Soprano y Orquesta.

ORREGO SALAS. Sinfonia N.º 1, Op. 26. Victor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile. Coro Universitario Dir. Mario Baeza. Solista, Olinfa Parada.

Es el primer disco de una serie de obras , representativas de autores chilenos grabadas bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical.

Federico HEINLEIN

A TRAVES DE LOS TALLERES URUGUAYOS

No hay mejor manera de conocer a un pintor que ir a verlo a su taller. Alli, roceado de su atmosfera, propia y personal, con alguna sensibilidad a modo de antena receptora, se pueden captar aque las irradiaciones imponderables que caracterizan la voluntad creadora de cada cual. Detalles de indole fisica en el lugar de trabajo, las hacen aún más patentes: orden o desorden, pinceles o espátulas, olor a aguarras o a duco, local ampiro o diminuto: cada observación directa puede permitir deducciones sobre la obra.

Una exposición, cuidadosamente preparada y seleccionada para el juicio ajeno, nunca revelará tanto lo individual e intimo.

En Montevideo, después de informarme en líneas generales acerca del movimiento plástico, a través de colecciones publicas y privadas, del "Salón" y de exposiciones individuales, fui a ver a algunos de los pintores que me habían invitado cordialmente.

Un rasgo común en ellos, que me parece sumamente interesante, es el de que tanto los pintores de pronunciada vanguardia, como los de una orientación más bien postimpresionista, practican,

como los de una orientación más bien postimpresionista, practican, cual más cual menos, la pintura abstracta, aunque sea sommente de vez en cuando, para interrumpir la rutina de todos los días o como ejercicio de disciplina y ae composición formal o colorista. El primero de los artistas que me invitó y me recibió amistosamente en su estudio, fué Carmelo de Arzadun, al que había conocido ya en Francia, hombre fino y sincero, formado piásticamente en París en los fértiles días de la primera postguerra.

La corriente de su producción pictórica avanza por dos cauces, paralelos entre si y aparentemente diversos: por un lado la interpretación postimpresionista, sobria y sabiamente pintada, de la costa atlântica, con sus cammos, sus playas y arbustos. Por el otro, él se ocupa del aspecto arquitectónico de París, donde los verdes opacos y los ocres del paísaje campestre están reemplazados por grises sutiles y enérgicos contornos casi negros.

La obra de Arzadun es honrada y su personalidad recta y madura, a pesar de esa dualidad cromática y temática. Sus experimentos no representativos no son para él un desvío pasajero de su ruta, ni aspiran a ser otro medio de expresión; constituyen exclusivamente ejercicios, si se me permite, para "afilar el cuchillo".

mentos no representativos no son para él un desvio pasajero de su ruta, ni aspiran a ser otro medio de expresión; constituyen exclusivamente ejercicios, si se me permite, para "afilar el cuchillo".

Otro artista de la élite artística uruguaya, es Norberto Berdia, quien también ha actuado en México. No solamente sus motivos tomados de aquel país atestiguan esta estada, sino también la severa disciplina de los muralistas que impregna gran parte de su obra: elgunos óleos de su serie, llamada "Playas y Lanchos", están concebidos tan monumentalmente, que bien podemos imaginárnoslos, ampliados al tamaño de un muro.

Berdia ha ejecutado grandes frescos y recientemente ganó el concurso del mural de la Facultad de Arquitectura.

De apellido bastante parecido, pero muy distinto en su manera de pintar es Julic Verdie, el próximo de los pintores importantes al que tuve la feliz oportunidad de visitar.

No es difícil descubrir el punto real de salida de sus cuadros, ya sea un molino en el bosque o un partido de hockey. Pero si para los pintores que acabo de comentar, el prescindir de lo temático era una puerta de escape esporádico, para el temperamento de Verdié, la abstracción paulatina es su lenguaje favorito, su elemento propicio en el cual se mueve como el pez en el agua.

Los dibujos con tinta china, "aguados" con café, y que integran su serie llamada "Eutrapelias", corresponden a la definición



J. CUNEO .- El rancho y la luna,

de esta voz en el Diccionario de la Lengua Española, o sea: "juego o distracción inocente". Sin embargo, me parecieron algo arbitra-rios en su composición especialmente si se comparan con sus óleos, exquisitos algunos en cuanto a materia pictórica. Uno con un tema religioso, otro que figuró en el último "Salón Nacional", de Montevideo, ambos pintados sobre hule, evidencian

una gran riqueza de vibrante textura.

Las "lunas de Cúneo" son algo como los relojes blandos de
Dalí; los espantapájaros de Portinari, los rayos de sol de Pettoruti o las figuras volantes de Chagall. José Cúneo es otro de los
pintores consagrados del Uruguay. Aunque su obra incluye muchipintores consagrados del Uruguay. Aunque su obra incluye muchisimos paisajes y arquitecturas campesinas, este pintor, desde hace
20 años, vuelve, de nuevo siempre, a ocuparse del satélite de la
tierra: su luna parece, a veces, un enorme queso Gorgonzola, otras
una calabaza inmensa, brillante de color o podrida siempre rodeada de nubes dramáticas y encima de uno de sus paisajes sin
linea vertical, donde los caseríos ballan desenfrenadamente como
en los dibujos animados de Disney.

Lo que a mí, personalmente, me queda más cerca, por su finu-Lo que a mí, personalmente, me queda más cerca, por su finura sugestiva y el transparente tratamiento del color, son algunos de sus dibujos a pluma acuarelados, que recuerdan las estampas japonesas, también por el empleo de áreas vactas como elemento constructivo. Estos dibujos evocan la amplitud de la pampa, con arabescos de mucha gracia que representan rebaños de ganado, avestruces silvestres y pájaros volantes de la campiña uruguaya. De los jóvenes que pintan en la llamada República Oriental, conocimos el año pasado a Hans Platschek a través de su muestra en la Sala del Pacífico. Por consiguiente no precisamos recordar su flora y fauna fantasmagóricas, en fluorescentes matices de color aterciopelado y cuyas formas recortadas por negros contor-

color aterciopelado y cuyas formas recortadas por negros contornos revelan oportunamente sus contactos espirituales con Klee.

nos revelan oportunamente sus contactos espirituales con Klee.

Lo que sí podrá interesar aquí, es otra faceta de su obra plástica, esto es, sus cuadros figurativos. Me refiero a algunos de sus retratos que me tocó ver en su taller: en ellos logra darnos una magnifica imagen psicológicamente penetrante y quizá hasta maliciosa, del modelo. Estas figuras nos hacen pensar en otro de los pintores y dibujantes de formación centroeuropea, George Grosz. cuando entre las dos guerras estigmatizó el militarismo y el nacionalismo alemanes. La reproducción del retrato "El doctor Fink"

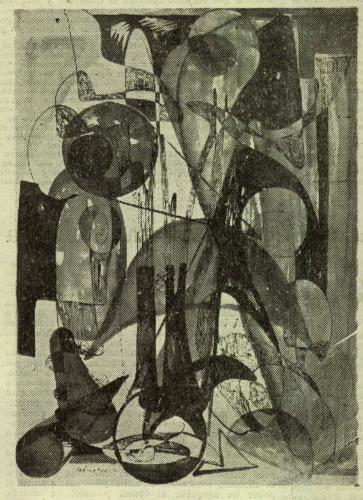
pintores y dibujantes de formación centroeuropea. George Grosz. cuando entre las dos guerras estigmatizó el militarismo y el nacionalismo alemanes. La reproducción del retrato "El doctor Fink", quiza podrá llustrar este parentesco.

Otra figura sobresaliente de la joven vanguardia que actúa en la capital uruguaya, es la de Vicente Martín, un pintor de un temperamento indomable y fogoso. Es de sumo interés poder seguir su trayectoria artística que se manifiesta ante nosotros con tanta claridad, como si uno viera, desde una colina, la topogranta de un amplio panorama. Desde la innegable influencia de Torres-García (muy frecuente, además, entre la joven generación uruguaya), donde trozos de típica linea con su negro afirmaban la construcción aquí y allá luego, como poco a poco, va soltando las amarras, hasta pasar por un período temporal de naturalezas muertas rígidamente estructuradas en una estilización algo decorativa, con aplicación de colores planos; y finalmente en su periodo actual, que se caracteriza por sus ritmos y símbolos, de complicada simplificación, considerablemente alejada de la realidad natural. Su óleo "Forma Verde" es un pedazo de buena pintura semiabstracta.

semiabstracta. Vemos, así, a vuelo de pájaro, cómo en la pintura contempo-ránea uruguaya repercuten, aún entre los "modernos", las diversas

Por Francisco OTTA

corrientes del arte universal de nuestro siglo, sumándoseles naturalmente elementos del medio ambiente de aquella tierra hermana con sus propios modismos, su folklore y su particular idiosin-



J. VERDIE .- "Eutrapelia".

VEINTICINCO MIL AÑOS

PARIS, (SFI).— Un espe-leólogo francés, Henri Messac, ha descubierto en los muros corredor de entrada de la famosa gruta prehistórica de la Magdalena, en Penne (Tarn), una nueva serie de

pinturas rupestres cuyo ori-gen se remonta a 25.000

Las pinturas han sido exa. minadas por el Abate Breuil, famoso antropólogo, miem-bro del Instituto de Francia, quién, según sus primeros estudios, cree que la antigüedad es mucho mayor.

6 noticias

de Paris

PREMIO DEL LAUREL DE PLATA PARIS (SFI).— El Premio del Laurel de Plata, fundado por el

productor norteamericano, D. O. Selznick y ofrecido anualmente en

homenaje a los films realizados

en Europa por europeos, durante

el año anterior y que mejor han contribuido a estrechar los lazos de amistad entre los pueblos li-bres, ha sido atribuido al film de André Cayatte: "Todos somos ase-

Cayatte logró ya, en 1950, por su "Retorno a la Vida" y en 1951 ροτ "Y se hizo Justicia", el mis-

UN TESORO DE 183 MILLONES
EN EL ATLANTICO
PARIS (SFI).— El transatlántico francés "Liberté", se dirige a
Nueva York llevando a bordo un
tesoro de 182 millones de frances

tesoro de 183 millones de francos,

representado por las obras desti-nadas a la exposición de "Veinte Siglos de Dibujo Francés" que se llevará a cabo en Washington.

VI CONGRESO DE LA ASOCIA-CION DEL CINE CIENTIFICO PARIS (SFI).— Ha sido clausu-

rado en esta capital el VI Congre-

so anual de la Asociación Inter-nacional del Cine Científico.

Jean Painlevé, director del Ins-tituto de dicha Asociación, agra-deciendo a las 25 naciones parti-

cipantes sus envíos que represen-taron un total de unos 200 films,

dijo que el cine, con sus constan-tes progresos, es un arma indis-pensable en las investigaciones científicas y dijo que su aplica-ción puede clasificarse en cuatro secciones principales: técnica e in-

dustrial, médica y quirúrgica, edu-cativa y de investigación general.

Expuso, con varios ejemplos, lo que la astronomía, la biología, y

la radiología deben al cine e in-sistió en que resultados semejantes no podrían haber sido obteni-dos sin el concurso de la cámara.

EL SALON DE LOS ATELIERS DE ARTE

PARIS (SFI).— Ha sido inaugurado en esta capital el Segundo Salón de los Ateliers de Arte, exposición que ha permitido presen-

tar a los industriales y comercian-tes las creaciones artísticas más

recientes. La mayoría de los 130

expositores son artesanos. En el Salón se destacan nume-

rosas cerámicas de Valauris y de Limoges, esmaltes y vajillas de ar-

UNA EXPOSICION CHERVIN PARIS (SFI).— Una exposición de pintura de Chervin, a quién fué otorgado el año pasado, el Premio de la Crítica, ha sido inau-

gurada en la Galería San Plácido, de esta capital.

te de Orleans, etc.

La labor enaltecedora de Luz Concha

Luz Concha de Villanueva ha presentado una para crear en Chile la posibilidad de hacer un exposición de arte infantil. Se trata de una colección de dibujos, ceramica y alfarería de mnos de 5 a 12 anos, y es el resultado de una paciente labor desarrollada en diversas escuelas publicas de Mi trabajo con el mno me dice que él es capaz de expresar cosas que el adulto no puede lograr, de Viña del Mar.

Comentar esta exposición no tendría ningún valor si al mismo tiempo no intentaramos conocer el contenido de la obra social que ena encierra. Una conversación con Luz Concha nos situa en el pro-

—No busco en los niños tanto un perfeccionamiento tecnico como una expresion espontanea de su espiritu. Por este motivo, jamás los hago trabajar con modelos. El trabajo del nino surge ibremente, sin ninguna presion extraña, Ellos 10 ponen todo: el tema, la forma, el color. Yo no ponen todo: el tema, la forma, el color. Yo no hago más que facilitarles el camino proporcionándoses los medios materiales y tecnicos minimos para que realicen su trabajo —empieza diciendonos—. El efecto del sistema es sorprendente. El mino al principio se siente tímido frente al material, pero lentamente se va enamorando de él, y va adquiriendo audacia creadora.

El trabajo los alegra profundamente, y deja de constituir para ellos un esfuerzo, para transfor-marse en un verdadero placer. En el fondo su creación es como una conversación con el mundo, en el cual van vertiendo todo su contenido y, acaso también, su tierno dolor de niños proletarios.

El objeto de mi trabajo —afirma Luz Concha—no esta solo en las figuras que los ninos han preno esta solo en las figuras que los ninos nan pre-sentado en esta exposición, sino en esa sonrisa interior que se consigue hacer brotar en ellos. Sin embargo, creo obtener también un fruto objetivo. Creo estar haciendo con estos niños un arte au-tenticamente popular Y al decir popular no me refiero a un arte folklórico superficial hecho a base de figuras y formas convencionales. Hablo de una expresión de alma popular.

Me sorprenden dos revelaciones en este encuen-tro de nuestro niño del pueblo. En primer lugar, su extraordinaria facilidad manual, que hace pen-sar que es fruto de herencia. Esta facilidad no se encuentra tan evidente en el niño de las clases

La segunda observación es la aptitud del niño para recibir y expresar la belleza. Casi no he encontrado niños que se hayan negado a hacer algo. Pero mi experiencia más valiosa y que puede tener trascendencia si algún día la aprovechan los encargados de la formación educacional de nuestro pueblo, es la que me hace afirmar que

porque na entrado ya en el mundo de las inni-biciones que le impide toda espontaneidad. Tambien es evidente que su espiritu na suo ya defor-mado por su encuentro doloroso y desolador con un mundo lleno de hostingad. El nino, en cam-bio, libre de todo este peso, iqué maravillas puede producir! Libre en la expresion, libre en el color, libre en la forma. Y así lentamente va entrando sin sentirio en el mundo del arte y del trabajo, y enamorandose cada día más del resultado de su estuerzo.

-¿Está usted satisfache de su labor actual? —Mi labor actual resulta demasiado pasajera.

Los mños hegan y se van, y quiza no queda para enos mas que el recuerdo de argo que les munho el espiritu por corto tiempo. Por eso es mi deseo de formar en el futuro una Escuela de Alareros. Quiero que el nino que manifiesta una vocacion vergadera tenga también la posibilidad de ganarse la vida con su propio trabajo.

Recorremos la exposición del curso de Luz Concha. El mino crea imagenes y colores a su voluntad y produce efectos reammente sorprendentes. Su mundo es inmensamente inquieto. Trabaja, generalmente, con colores fuertes. Los verdes y los rojos, insultantes. Los amarillos que deslumbran. Los moragos intensos. Los gibujos también reflejan otro tanto: armonías naturalmente encontragas, invenciones totales del alma infantil.

Pero ya dijimos que la exposición no puede separarse de la finalidad de la obra. No podemos pararnos frente a cada figurita y analizar con friadad formas y colores. La exposición vale en su conjunto. Como una expresión de lo que el niño calleno puede dar. Y como una expresion de lo que una voluntad y un intenso amor por el niño pueden conseguir de él, teniendo el maravilloso tino de hegar hasta su ser infinitamente dencado y moldeario sin dejarles los dedos estampados en el alma.

Una labor así sólo puede nacer de una mujer que lo ama profundamente, y que sabe comprender con simplicidad una tarea dificil y callada.

Tarea que ojalá pueda extenderse, para que un aire de alegría y de verdad penetre en el mundo ignorado de nuestro olvidado niño proletario.

(Entrevista de Ernesto Murillo Costa)

LO QUE VIMOS Y NO VIMOS EN LAS PRINCIPALES GALERIAS

EL FIN DE TEMPORADA EN NUEVA YORK

De nuestro Corresponsal en Nueva York, EDUARDO SCHIJMAN

Al acercarse el versno en Nueva York, los museos y galerías de arte comienzan su periodo ce receso manteniendo solamente exposiciones de importancia secundaria Por eso nos parece que este es un buen momento para hacer un rápido balance de la última temporada que ha sido rica y variada, díndonos excelentes exposiciones y también muy buenas perspectivas para apreciar la orientación de muchos artistas. Tembién hemos tenide una apreciable cantidad de exhibiciones bastante pobres y otras fancamente malas. Vamos entonces, en rápida sucesión, qué es lo que Nueva York mostró este invierno en materia de pintura y escultura.

tante pobres y otras fancamente malas. Vamos entonces, en rapida sucesión, qué es lo que Nueva York mostró este invierno en materia de pintura y escultura.

La más importante exhibición del Museo de Arte Moderno fué una exposición retrospectiv. de Matisse sobre la cual nos r ferimos en un número anterior. Esta exposición atrajo un enorme número de visitantes y es considerad; como una de las recopilaciones más completas hasta la fecha de la cira de este pintor. Más adelante, el mismo museo presentó una exposición del art. gráfico de Picasso y de Odilón Reddón. Los trabajos litográficos de Picasso son sumamente interesantes y, a juicio nuestro, revelan una movilidad que no se encuentra generalmente en la ora de este pintor. Los estudios de Picasso sobre el Minotauro son de una gran riqu za de leyendas y tienen una profundidad de composición y de concepción digna de los cristianos primitivos. Las litográfias de Odilón Redon, nacado en Bordeaux, que reflejan la influenca de Po. Baudelaire y Fisubert, aunque passé, tienen una fuerza nórbida extraordinar.a. Sus estudios sobre el ojo y la cara, son verdaderas puertas a un mundo invisible que se mueve y palpita alrededor de nosotros envolviéndonos en forma aún obscura e mexplicable. Redún expresa que su originalidad consiste en poner la lógica de lo visibe al servicio de lo invisible, de ahí su creación de seres imaginarios basados en la r alidad lógica. Su admiración, uso y dominio del colo negro es apreciable, siente este color y el tratamiento en los cuairos al carboncillo revelan una fuerza raramente encontrada en otros pintores que hayan hecho uso de este medio. Para resumir la obra de Redón, bien podriamos decir que es un pintor de la vida interior que ocurre en las noches sin luna y en los dials sin luz. Es una lástima que tengamos que terminar nuestro amálisis sobre las exposiciones del Museo de Arte Moderno en una nota discordante.

Es una lastima que tengamos que t rminar nuestro análisis sobre las exposiciones del Museo de Arte Moderno en una nota discordante, pero no podemos d jar de hacerlo, pues a un establecimiento como pero no podemos d jar de hacerlo, pues a un establecimiento como este, hay que pedirle siempre la superación y cuando presentó una exposición que llamó "15 Am ricanos" no sólo no se superó, sino que cayó a profundidades de mediocridad, falta de sentido selectivo y falta de respeto para los mejores cradores de la pintura moderna. Por eso es que cuando aplaudimos la magnifica obra que hace este museo, no sólo desde el punto de vista de la exhibición de la obra de los pintores y escultores modernos, sino también su aporte a la historia de la cinematografía, diseño, artes aplicadas, etc., es que lam ntamos una caída tan fuerte como la de los "15 Americanos", Esta queja ha sido unánime también de parte de los críticos de Nueva York.

El Museo Whitney presentó este invierno una exposición retrospectiva de Mark Tobey. Esta exposición sirvió para apreciar la linea creadora de Tobey y la originalidad de su uso de pintura en "línea blanca". Hemos quedado con la impresión, sin embargo, de que Tobey como tantos otros, ha perdido mucha fuerza desde su impulso original y aunque apreciamos receptivamente su obra pasada, deseariamos ver una coronación de ella en alguna reafirmación de hoy, cosa que no se ve en esta posición.

se ve en esta posición.

una coronación de ella en alguna reafirmación de noy, cosa que no se ve en esta posición.

El mismo museo ha presentado su exposición anual de pintores y escultores americanos. En realidad hay muy poco que decir de esta exposición que no mostró lo mejor de los pintores conocidos y que tampoco dió pruebas de que los nuevos eran de importancia. También las esculturas dejaron mucho que desear; sin embargo, nos parecieron un tanto mejores en calidad de creación que los cuadros.

El Museo de Brooklyn presentó una exposición llamada "50 Años de Pintura Americana". Los cuadros expuestos en las diversas salas del museo fueron ordenados en forma cronológica y así el visitante comenzaba en el 1900 para terminar hoy día. No sabemos la razón, pero a esta exposición mo se llevaron las mejores cosas de John Marín. Morris Graves, Max Webber, Feininger, Rice Pereira y otros que constituyen la primera línea de los pintores americanos de esta época. En vez de ésto, se exhibieron cosas mediocres, que demostraban un pobre criterio de selección. En realidad esta exposición le hizo muy poco favor a la pintura americana, especialmente cuando ella ha tenido que luchar denodadamente para hacerse oir, o mejor dicho ver, frente a la abrumadora fuerza de la europea.

El Museo Metropolitano presentó el concurso anual de escultura donde nosotros pudimos constatar lo que siempre nos ha parecido, esto es, que en materia de escultura los artistas americanos han progresado apreciablemente más que en pintura. De las numerosas esculturas que nos parecieron muy buenas, recordamos con especial placer la de Paul Kircher llamada "Cristo ante Pilatos". En general, los escultores americanos han sabido expresar con fresca originalidad lo que debe ser la escultura moderna y han podido orientarse mejor hacia un contenido con menos vacilaciones y que, indiscutiblemente, producirá nuevos y mejor s Epsteins.

También presentó el Museo Metropolitano una exposición retrospectiva de Cézanne, que tuvo una concurrencia enorme. Las veces que la visitamos fué un a

reconocía al patriarca e inspirador de tantos contemporáneos y modernos. Nada nuevo podemos agregar a lo dicho sobre Cézanne, salvo reafirmar nuestra admiración por su tratami-nto maestro de la com-

dernos. Nada nuevo podemos agregar a lo dicho sobre Cèzanne, salvo reafirmar nuestra admiración por su trataminto maestro de la composición y el color.

El Museo Guggenhelm presentó una feliz exhibición que l'amó "Arte Desde 1903" y en la cual nos encontramos con espléndidos cuadros de Seurat, Chagall, Picasso, Marc, Gleigers Delannay; Feinmager, Klee; Leger; Modighani; Kandinsky y otros, Fué un v rdadero allvio ver por fin reducida a un número más racional la cantidad de cuadros de Rudolph Bauer y de Hilla Rebay que en estos ústimos años, francamente han abrumado a este Museo, pese a sus excel ntes intenciones. En la exposición hay una buena selección de cuadros de Kandinsky y que han sido colocados en el lugar de honor. Este pintor es indudablemente umo de los más importantas de la escue, a no constita y en la selección se puede apreciar la razón de esta preemin ncia. Hay también expuestos una apreciable cant.dad de los clásicos Kiese que uno ha visto reproducidos tan abundantemente en estos últimos tiempos. La exposición ha sido un éxito y hay que felicitar a su organizadora. Hilla Rebay, por el tino que ha demostrado en la selección.

Pasemos ahora revista rápida también a las diversas galerías privadas. La Galería de Curt Valentín que ha demostrado siempre un excel nte buen gusto y originalidad para sus exposiciones, además de un de ldid envirtu renovador, presentó esta inverno numerosas exhibiciones en general bastante buenas y las que no lo fueron, sirvieron para reflejar objetivamente la politica de su dueño que offrece al visitante el máximo de posibilidades para apreciar ya sea la obra de un pintor, una idea o una escuela. Este invierno curt Valentín presentó una exhibición retrospectiva de Lyon l Feininger para celebrar el octogésimo cumpleaños de este excelente pintor americano. Los cuadros expuestos fueron en su mayoría de primer ord n y reflejaron cronológicamente la sólida creación de este pintor que algunos consideran como el más importante que ha producido América. Otra exposición que vimos en

que tuvimos la oportunidad de ver por pr.mera vez.

La Galería de Pierre Matisse no ha estado muy afortunada este año en sus exposiciones, salvo una sobre Miró que nos pareció excelente. Hay algunos cuadros de estos últimos años que revelan una reafirmación del empuje inicial de Miró que se había convertido hasta hace poco en algo un tanto repetido y que había perdido aquella polifásica elasticidad cr ativa con la cual se hizo famoso.

La Galería de Betty Parsons que se ha dado a conocer como va-liente precursora de muchos pintores americanos, no pres ntó este año ninguna exposición digna de aplauso y sentimos tener que recordar la de Jackson Pollok que demu stra francamente el derrumbe de un pintor americano que prometía tanto. Hoy es un hombre perdido en su propia falta de orientación, no tiene nada que decir ni ofr cer, pero tenemos la esperanza de que esto s a un estado transitorio del cual Pollock se levante y se supere. R cordamos la Galería Willard por una muy agradable exposición

de los cuadros de Alice Rahon, que es una discreta y honrada admiradora de Klee, con buen dominio del color y provista de una delicada fantasía que nos hace apreciarla como a una artista con méritos

propios.

La Galería de J. B. Neuman presentó este año una nueva colec-

La Galeria de J. B. Neuman presento este ano una nueva colección de Klee que como siempre son agradables, refrescantes, llenos
de inspiración y de vigor.

Tenemos que confesar un poco de arbitrariedad en esta r°colección, pero no ha sido nuestra intención entrar en detall s, sino comentar lo que se ha quedado más cerca de nuestra retina este último
invierno. En general, consideramos que ha sido una temporada excepcionalmente abundante en exhibiciones retrosp citivas que nos han dado una envidiable biografía pictórica de importantes figuras de estos ti mpos pero que también nos han revelado el vacio de sólidos valores nuevos y aunque gozamos saboreando a los consagrados, nos habría gustado un plato nuevo en esta rica dieta artística que ofrece cada año Nueva York.

Publicidad FERNANDO IBARRA

Amunátegui 672 Fono 63555

DIBUJANTES Para orticulos de DIBUJO TECNICO Y artistico Libreria NA CIONAL Alameda 331 Cas. 13211, St. Fono 30349

STEINWAY & SONS

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE

FONCE MONEDA 1027 - FONO 88360 - CASILLA 3937



Carta Magna de intelectuales americanos en el Congreso Continental de la Cultura

En la segunda quincena de abril próximo, tendrá lugar en Santiago, el Congreso Continental de la Cultura, del cual la prensa de todos los países americanos han venido ocupándose desde hace algunos meses.

Como se sabe, este Congreso tuvo su origen en el llamado suscrito con tal fin por Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano y Joaquín Garcia Monge Varios centenares de escritores, artistas y hombres de ciencia, entre los que se destacan los nombres más llustres del continente, hicteron ya suvo este llamado, y han constituído los Comités de preparación del Congreso en cada país.

En Chile, la convocatoria ha sido suscrita por alrededor de 130 escritores, artistas, profesionales y personeros de la cultura nacional. El Comité Ejecutivo Preparatorio quedó formado por los escritores Pablo Neruda, Alberto Romero, Benedicto Chuaqui y Joaquín Gutiérrez; por el músico Juan Orrego Salas; el pintor Camilo Mori, la escultora Laura Rodig; Arturo Matte Alessandri, editor, y Pedro de la Barra, Director del Teatro Experimental. Secretario General de este Comité Ejecutivo Preparatorio fué designado Enrique Bello, Director de esta revista.

encuentran ya bastante adelantados. La Comisión de la Ex-posición del Pensamento Chileno y Americano, en su trayec-toria histórica, es presidida por el escritor Augusto Iglesias, Director de la Biblioteca Nacional, Esta exposición presentará un cuadro completo del desarrollo del movimiento intelectual chileno, y funcionará desde poco antes de la celebración del

Congreso,
Por otra parte el Comité Ejecutivo Preparatorio ha venido realizando la labor de coordinación de los comités formados en los demás países, a fin de que las representaciones que liegarán en abril, desde las diversas repúblicas americanas, lo

garán en abril, desde las diversas repúblicas americanas, lo hagan en las mejores condiciones de organización posibles. El Comité Brasileno envió hace algunas semanas a uno de sus miembros, el novelista Daccidio Yurandir Pereira, quién se puso en contacto con los dirigentes del Comité Chileno, para la coordinación de labores, Yurandir Pereira dió a conocer, en una asamblea especialmente convocada, el estado de los trabajos preparatorios del Congreso en el Brasil, cuenca en la cual el distanguido escritor puso de relieve la excelente organización que se ha logrado dar a los trabajos preparatorios en su país. El Comité Brasileño celebrará próximamente una

temario que ese país aportará al Congreso, y realizará asimis, mo una exposición que abarcará los elementos principates del rico foislore de esa tierra. Parte de esa exposición será traida a Chile para ser exhibida durante el Congreso, en unión de

otras muestras americanas.

PROYECUION DEL CONGRESO CONTINENTAL.— El Congreso Continental de la Cuitura, constituirá la primera runión de los interectuales americanos, libremente organizada. Cada país presentará su prop.o temario, y en las resoluciones del Congreso se considerarán los problemas nacionales de la cuitura en sus lineamientos concurentales. Los asuntos del intereamblo cultural, en su rejación concreta y postiva, ocupacultura en sus lineamientos concinentales. Los asuntos del intercambio cultural, en su relación concreta y positiva, ocuparán los debates del Congreso, del cual saldrá, por otra parte, una especie de Carta Magna de los intelectuales de America, que fijará normas, unificará y estimulará la labor de los escritores, artistas, hombrés de ciencia y profesionales americanos, ligados entre si por el vinculo caltural.

LA COOPERACION DE LA PRENSA.— Innecesario es decir, que el Congreso Continental de la Cultura, convocada por Gabriela Mistral, Sanin Cano y Garcia Monge, y suscrito por los mejores hombres y mujeres del pensamiento americano, se

actual, uno de los que se presentan más enreda-

realizará al margen de toda actitud política sectaria. De ahi su fuerza y la trascendencia histórica que está llamado a desempeñar. Por esta misma razón, es que no se ha hecho exclusión de ningún artista o escritor, por el hecho de que puedan ser afiliados a partidos o instituciones de cualesquiera tendencias.

dencias.

En este sentido, el Comité Ejecutivo Preparatorio nos encarga solicitar la más franca cooperación de la prensa, a fin de que el Congreso obtenga vasto eco en todos los sectores de la opinión pública, primera interesada en las manifestaciones de la cultura.

El hecho de que un órgano de prensa como el diario "El Mercurlo", de Santiago, haya recibido el solo anuncio del Congreso con una campaña confusionista, en la que trata de hacter aparecer a un partido político como "auspiciador" del Congreso Continental de la Cultura, merece ser denunciado como una tentativa —desde luego frustrada—, para hacer fracasan el noble auspicio de esta reunión americana de intelectadorar.

Dirigentes del Comité Preparatorio se entrevistaron ya con el Ministro del Interior, don Guillermo del Pedregal, a quien expusieron las finalidades del Congreso, y solicitaron la co-operación de esa Secretaría de Estado en lo que con ella tuviera relación. El Comité Ejecutivo se entrevistará en estos días con el Canciller, don Arturo Olavarría, y finalmente visitará al Presidente de la República, Excmo, señor Ibáñez del Campo, con el objeto de informarlos de la trascendencia que viene adquiriendo la preparación del Congreso en todo el con-

Campo, con el objeto de informarlos de la trascendencia que viene adquiriendo la preparación del Congreso en todo el continente.

Por otra parte, dichos difigentes se entrevistarán con las representaciones diplomáticas americanas acreditadas ante la Moneda, como un medio de lograr una más amplia cooperación para el Congreso desde los sectores oficiales.

"RASHOMON", primer film japonés exhibido en Chile (RKO). - Director: Akira Kurosawa, Fotografía: Kazuo Miyagama. Música: Takashi Maksuyama, Libro de Kyunosuke Akutawa, adaptado por A. Kurosawa y Sh. Ashi-



moto. — Antes de considerar todo aquello que pueda constituir una característica del arte dramático japonés, no debemos olvidar que "Rashomon" es un film. Deseamos significar con ello, que esta primera muestra de ese arte para nosotros desconocido, se nos da en esta oportunidad, mediante un procedimiento occidental que posee características propias, como es el cine, y que por lo tanto lo típico que nos interesa se encuentra limitado por una técnica y una difinarante. Al decir esta rresponden a manifestaciones de una cultura diferente. Al decir esto no pretendemos rebajar el mérito de esta maravillosa película japonesa, sino que advertir la fusión en ella de dos manifestaciones cultu-

Las diferencias de realización entre un film occidental y uno ja-ponés, se aprecian en "Rashomon", sin embargo. De un somero ba-lance podríamos decir que en este sentido salen favorecidos los japoneses. Por ejemplo, mientras los realizadores occidentales, tanto sajones como latinos, se empeñan en crear el mayor y más complicado número de accidentes en el desarrollo de sus films, para elevar la tensión dramática, los realizadores japoneses concentron la acción, sin echar mano de escenas de relleno, prolongando en cambio, mediante constantes close-up sobre los rostros de los personajes, la expresión facial, más elocuente que todas las palabras. Suprimen, asimismo, el clásico diálogo de imágenes del cine occidental, que acompaña a todo diálogo hablado (por ejemplo, las escenas de los cinco protagonistas del drama cuando declaran ante el juez, personaje este último, que ni habla, ni se le ve). Tampoco utilizan los estímulos ambientales del cine occidental (decorados, efectos fotográficos, claroscuros ad livitum). Esto ocurre, por lo menos en "Rashomon", integramente filmado en

Lo más sorprendente en esta película es la formidable capacidad interpretativa de los actores. No se trata sólo del realismo con que ellos expresan las reacciones de sus personajes. Se advierte, además, un vasto arsenal de gestos y de recursos dramáticos, que se manifiestan mediante la libre y total entrega de llos intérpretes al personaje que encarnan. Toshiro Mifune (El Bandido) o Machiko Kyo (La Mujer), alcanzan límites increíbles de exaltación dramática, como difícilmente es dable en los actores occidentales. Esto, al margen de las diferencias de expresión física entre orientales y occidentales, que no son tan apreciables como podría creerse.

El ritmo de "Rashomon" no corresponde exactamente —como es natural— al de un film occidental. (El público que ve las películas americanas y europeas las divide, en general, en lentas y "movidas". ¿Que tal película es muy "lenta"? Entonces no vale la pena verla. En muchos casos, cuando ese público desecha una película por lenta, está renunciando a un film que, sin ser lento, le es difícil de seguir, porque su comprensión no le alcanza. Las mejores películas occidentales han sido un fracaso para el público. Y como el cine es, además de un arte, una industria, los productores se cuidan de encargar a los mejores realizadores, películas artísticas).

En el film japonés que comentamos, el ritmo se mantiene sin caídas. Las secuencias que corresponden a los tres personajes que en la puerta de Rashomon comentan la historia, con ser las que tienen menor acción, no decaen ni un instante, porque entre esos comentadores del drama, ocurre también otro drama de conciencia (El sacerdote, el leñador y el ladrón). De esta manera, durante todo el film, hay una secuencia paralela al desarrollo principal, que lo intensifico. No es corriente encontrar este desarrollo de secuencias paralelas en la cinematografía. El racconto norteamericano, por ejemplo, no gasta jamás tales sutilezas.

Al escuchar la música de "Roshomon", hemos podido apreciar la enorme conquista de Debussy en sus expediciones por los vastos campos musicales del Japón. La semejanza armónica es sencillamente increíble. Y todo el que ve y escucha podrá apreciar también el parecido asombroso en ritmo y tema entre el "Bolero" de Ravel y una de los temas musicales de esta película, de cuya música es autor Takashi Maksuyama. Aunque sabíamos de la influencia del Oriente sobre el impresionismo musical francés, nunca creímos que se hubiera espigado tanto por esos rampos. ¿Cuál habria sido la sonoridad Debussy sin este conocimiento?

"Rashomon" nos plantea, a nosotros, habitantes de un país tan alejado y diferente como el Japón; de una América que no ha capitalizado, como Europa, influencia alguna del Orente, más de un duda. Desde luego, aquella de las posibilidades de imitación en las fuentes de origen del arte oriental; directamente y no a través de los intermediarios europeos.

En cuanto al libro que sirvió de argumento para esta película, nos enseña una poética verdad; esto es, que la verdad también en elegible. ¿Quién de los personajes al hacer su relato, ha dicho la ver-dad? Esto al fin no se aclara. Y todo resulta como establecer que nada uno puede creer la historia que resulte más a tono con su con-

"Rashomon" merece, sin duda, la serie de premios con que ha sido distinguida. Es una película de artística hechura, que difícilmente pasará por el ojo de la aguja del público grueso.

FRUTOS . . .

Otro día, en una reunión privada, Picasso recibe el carnet que lo acredita como miembro del Par-

—Es el hombre más desinteresado que conoz co —nos dice Neruda. Picasso lo da todo, pero sabe a quien dor. Un día es la organización de las juventu des la que le solicita un affiche o una ayuda, o son los portidorios de la paz. Y ese mismo día una dama millonaria quiere encargarle un trabajo. El rechaza valiéndose de mil disculpas aquella solicitación que le representaría millones, por trabajar en los reclamos

más que nunca.

cia del célebre artista. -Lo he hecho -- nos dice Neruda. Se trata de "Corrida de luto", un libro en el que Picasso se

expresa en ese lenguaje maravilloso que se forma con cada palabra de Picasso, y que no tiene iguales po-

Abolir la censura acuerdan en Venecia

Desde París, por Jean-Jacques BERNARD

La libertad del artista fué el tema general que había propuesto la UNESCO para su discusión a los trescientos delegados de cuarenta países —es-critores, autores gramáticos, musicos, cineastas, pintores, escultores, arquitectos— en la Conferen-cia Internacional de Artistas, reunidos en sepuembre en Venecia. Las apasionadas deuberaciones que se desarrollaron durante una semana en el ambiente incomparable de la Isola San Giorgio, mostraron que hay pocos asuntos capaces de sustituto a medica de la comparable de sustituto de la comparable de la compa citar la emoción de los artistas como el de su li-bertad creadora. ¿No es ésto, acaso, natural? Se podría responder, inaudablemente, que bajo la opresión nacional o extranjera ciertos escritores

y artistas han mostrado, desgraciadamente —y seguirán mostrándolo cuando la ocasion se presente—, que están a veces dispuestos a alienar esta libertad a cambio de ventajas engañosas. Pero, ¿qué importa? Podemos hacer a los tres-cientos artistas reunidos en Venecia el honor de pensar que ningún oportunismo sórdido pesaba en sus intenciones. Delegados por sus gobiernos o organizaciones profesionales para discutir una cuestion grave, lo hicieron con una libertad de paiabra que era, evidentemente, la primera conpalabra que era, evidentemente, la primera condición necesaria para habiar de la inbertad de expresión. De heche, la cuestión fué examinada y discutida, en todos sus aspectos, con una franqueza y con una claridad, y a veces con una energía, que es necesario rendir homenaje. No habia en estos hombres la menor preocupación de expresarse con tiento de una u otra cuestión: esto en si constituye ya un resultado que bastaria para justificar una conferencia dedicada a un tema apasionante: nero como la hemos visto mayo tema apasionante; pero, como lo hemos visto muy bien, casi insoluble. Insoluble, por lo menos si se quiere buscar otra

Insoluble, por lo menos si se quiere buscar otra cosa que no sean soluciones parciales y pasajeras, si se pretende encontrar una solución general y permanente. Mientras que en estas conferencias pueden ser fructuosos los contactos que se establecen (y es, quizás, en definitiva, el único resultado concreto y tangible de estas reuniones), en cambio, parece difícil conciliar las mentalidades, los puntos de vista, las maneras de ver y de razonar, esencialmente diferentes. Puede permitirse su coexistencia, sin duda; pero el armonizar, en fórmulas claras, temas que no se presentan de la fórmulas claras, temas que no se presentan de la misma manera en París o en México, en Calcuta o en Estocolmo, es algo que parece insuperable; sin embargo, el comprobarlo constituye un resultado en si, y que permite, en el orden de los intercambios, trazar un limite entre lo posible y lo imposible.

Resulta imposible separar el problema de la li-bertad del artista del de la libertad en si. Ahora bien, el problema de la libertad es, en el mundo

POLYO MAQUILLADOR

Emma Scott

dos. Hay pocas otras expresiones que hayan sido tan soncitadas, deiormadas o desnaturanzadas. Se trata, en primer lugar, de encontrar la verdadera significación, e incluso si se encuentra esta significación en su estado puro, vemos que no tiene ni las mismas dimensiones ni las mismas resonancias en todas las latitudes. Vimos esto muy pien cuando se trató, en los diversos comites, de redactar una mocion sobre uno de los más importantes problemas que plantea la lipertad del artista: el de la censura. En el comité de teatro, al que yo pertenecia, la cuestion fué debauda durante dos sesiones. Evidentemente, el proplema es simple y se limita a la deciaración de principlos ce que estamos contra toga censua. Pero pios de que estamos contra toda censula. Pero cuando se hace observar que una bella declaracion es completamente platonica, que hara solo alzarse de hombros a los hombres de Estado respolisables del orden publico, no pensamos mas que en los Estados real y sinceramente democraticos; pero cuando se quiere, para dar más eficacia a la mocion, reconocer a estos jefes de Estado el poder de asegurar el orden publico, en interés, precisamente, de la libertad general; cuando se hace observar que existen otras censuras que las ponticas, que hay censuras indirectas que se manifiestan nor el empleo abusivo de la polícia o hace observar que existen otras censuras que las ponticas, que hay censuras indirectas que se manifiestan por el empleo abusivo de la poncia o como consecuencia de ciertas fuerzas económicas; cuando se hace observar, por otra parte, que la libertad no puede ser la licencia o la anarquia; cuando se quiere introducir ciertas nociones mas graves, como la responsabilidad con respecto a los ninos cuya alma es, con frecuencia, envenenada con publicaciones perniciosas, o esa otra noción más sutil de que la peor esclavitud, para un artista, es la tiranía de sus propios instintos, no tardamos en darnos cuenta de que es prácticamente irrealizable introducir en una moción sobre la censura considerandos tan complejos, que lejos de afirmarla y justificarla, no harán más que debilitarla, que querer por escrúpulo dejar una puerta entreabierta, hace correr el riesgo de que pasen por esta puerta todos los abusos, y es, en cierto modo, sancionarlos por adelantado. Por esto es por lo que, después de dos días de discusión, el comité de teatro (y sucedió casi lo mismo en los demás comités), se limitó pura y simplemente a una nueva condenación del principio de la censura, presentando esta moción que fué ratificada en la Asamblea Pienaria: "La Conferencia insiste, cerca de los gobiernos, sobre la abolición de la censura en todas sus formas, de acuerdo con la cenclusión de la resolución del Instituto Internacional del Teatro de Oslo".

A petición de algunos delegados, se añadió esta enmienda justificada por hechos precisos:

A petición de algunos delegados, se añadió esta enmienda justificada por hechos precisos:

"En particular, condena la situación excepcional con que se enfrenta, con frecuencia, el autor dramático sometido a restricciones que no alcanzan a otros trabajadores intelectuales".

Si todos estos esfuerzos no ofrecen siempre una effeccia inmediata es evidente sin embargo que

eficacia inmediata, es evidente, sin embargo, que las confrontaciones que provocan son siempre

cutado en Alemania con decisivo éxito. Ha dado asimismo varias

rra de Boch. Juan A. Allende es

otro joven chileno de quien po-

Anunciado con el "slogan" de "Primer gran film chileno de clase internacional" y ante un público frío y receioso que ocupada parcialmente las tres salas céntricas donde se estrenó en forma simultánea, fué presentado "El ídolo", película que marca el renacer de la industria cinematográfica chil-na, después de un extenso intervalo.

"El Idolo", película nacional

Se esperaba con cierta impaciencia este resultado de un experi-Se esperaba con cierta impaciencia este resultado de un experimento poseido de cauteia para dar nuevo impulso a la producción de películas nacional s. La precaución comercial de conf.ar la dirección a Pierre Chenal, y los papeles principales a intérpretes también extranjeros, dió como fruto cierto recelo de quienes propugnan un cine "nacional" en alto grado, omiti ndo la circunstancia de que esta orientación ha motivado ya muchas producciones de tipo campero—absurdo biogeográfico en un país eminentemente minero— de cuya calidad es menor no hablar.

No obstante, el experim nto ha producido un resultado moderadamente bueno. No quiere esto decir que la historia del cine vaya a ser revolucionada por "El idolo", sino que este como producto de una industria incipi nte, se hace acreedor al reconocimiento de un esfuerzo honesto para elevar su calidad. Sobre todo, es deseable que las experiencias indiscutiblemente valiosas que se nan recogido no vayan a ser disaprovechadas. "El idolo" no basta para imponer el cine chileno al público latinoamericano —su más posible cliente— y puede contentar-se con hacerlo, al menos, con el propio público nacional. No obstante, el experimento ha producido un resultado moderada-

El argumento (Andrés Rigaud, encuadres de Chenal) pertenece al tipo policial, una precaución más para no introducirse demasiado violentamente en el mercado, y en gen ral, es correcto; los encuadres de Chenal revelan su ya conocido oficio; tal vez hubiera sido preferible darle al film un ritmo creciente, con la mínima dos.s de suspenso que sazona bien este género cinematográfico (Hay en "El ídolo" un par de teléfonos a la Hitchcock), en lugar de infundirle un "tempo" constante por tomas largas de duración equivalente. El ritmo parece mucho más ágil de lo que en realidad es, gracias a la cantidad de escenarios que se utilizan, creando una especie de agilidad g ográfica. Consideramos que el tipo de film no lo justifica, y es curicido que sea Chenal quien lo haga, siendo que (n su filmografía figura "Crimen y Castigo" con ambientes y psicologías perfectamente logradas en escenarios mínimos. Los diálogos (Reinaldo Lomboy) no son lo mejor del film, y caen en la estereot.pada frase de radioteatro del cine argentino. A ningún ladrón, por intelectual, cursi y rebuscado que sea, se le ocurriría decir: "Si sus esperanzas se desvanecen, cuente con mi ayuda..." Este terreno es muy peligroso, porque se corre el riesgo de transformar en ridioula la escena más dramática.

La interpretación es correcta, si bien los personajes no se dibujan

La interpretación es correcta, si bien los personajos no se dibujan nitidamente, excepto Pepe Rojas en su detective criolio, aunque le vendría bien un poco más de menos teatro. Domingo Tessier no tiene la culpa si el público no se entera de que personifica a algo más que un ladrón vulgar o un sujeto de reaccion s absurdas. Closas es irregular, pero esto puede coincidir con su papel de idolo con exito pero sin una idea ordenada acerca de su ubicación vital. La cámara se acerca más que a nadie a Florence Marty. Buena la actuación de Elisa Ch. Galvé. Algunos "extras" improvisados hicieron su papel fluidamente.

Pequeños detalles técnicos factibles de mejorarse, como "fade-outs" un poco tartamudos o el "projecting" demasiado lento (n la per-secución de automóviles, pasarán inadvertidos por el público no es-pecializado y no afectan la calidad del todo.

La música (Acario Cotapos) no cae en el situacionismo habitual, y el sonido (Di Lauro) es nítido y bu no en general.

En cuanto a su totalidad dramática, podría ponerse como principal objeción el no haber captado específicamente los ambientes, trabajando precisamente sobre lo que llamaríamos "ambient s fuertes"; artistas, médicos, intelectuales. Salinas y Bermúdez hubieran podido ser abogados; Jorge Arnoud un hombre de negocios sumamente ocupado, y El na estudiar en el Conservatorio. Un chispazo de ambiente hay, sí, en la oficina del detective; pero como francés, Chenal tenía el deber de haber explotado más esa rueda gigante que se divisa por la v ntana, dándole una implicación simbólica auténticamente cinematográfica.

En resumen, estos defectos no son tantos vistos desde la prespectiva de un mejoramiento calitativo notable en la cinematografía nacional. "El idolo" puede parangonarse a cualquiera buena película argintina o mexicana, que dispone de capitales y mercados suficientes. Es de esperar que los próximos valores chilenos se coticen aún más alto.

· NILS BONGUE.

Tensura Chilenos pación en el congreso europeo de los dodecafonistas ha sido destacadísima, y sus obras se ha sido destacadísima, y sus obras se ha sido destacadísima. en Europa éxito. Ha dado distribution de la tierra de Boch, Juan A. Allerde es

Raimundo Larraín Valdés.—Es todavía un muchacho, y cun cuando se fué a Europa hace sólo unos meses, ha logrado conquistar el primer plano, en pleno Pa-rís. Raimurdo Larraín (hijo menor de Don Jaime) se fué a Francia con una beca de honor que le concedió el Gobierno Francés, para estudiar danza en la Opera de París. En diversas otras academias se matriculó asimismo para las especialidades de la rama coreográfica; estudia diseño con Leonor Finis. El joven coreógrafo, que ha-bía ya presentado con éxito algunas coreografías en Santiago y Buenos Ares, ha sido recientemente contratado por el Ballet del Marqués de Cuevas, para montar con dicho famoso conjunto, un ballet creado por él. Se trata de "Las Tres Pascualas", que Raimundo Larraín ha compuesto so-bre la música de Remigio Aceve-

Raimundo triunfará, es seguro, en esta primero tentativa para consagrarse como coreógrafo. Es un apasionado de su oficio y un estudioso excepcional. Le deseamos el éxto que se merece.

Juan Adolfo Allende. - Otro joven chleno que se situó en prominente lugar una vez llegado a Europa, ha sido Juan Adolfo Allende, hijo del distinguido maestro Adolfo Allence y de la destacada profesora de música Rebeca Blin. Juan Adolfo perfecciona sus estudios de Composición en la cé-lebre escuela de Detmold (A'e-mania). És un aidoroso partidario de la dodecafonía, como lo deja de manifiesto en artículos suyos que hemos publicado. Su particidemos sentirnos orgullosos. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

III Festivales de Música Chilena

VIERNES 5

Concierto de Premios de Obras Sinfónicas

MARTES 9

Concierto de Premios de Obras de Cámara

TEATRO MUNICIPAL A LAS 7 P. M.

(De la 1.ra Pág.)

tido Comunista de Francia. Su rostro sereno, como en reposo, se aviva de repente; hay un destello indefi-nible en su mirada. Se acerca al viejo senador Marcel Cachin y le dice en un murmullo: "Por fin tengo

de la juventud y cumplir con creces la ayuda pedida.

—El pensamiento de Picasso está constantemente sobre España — nos dice Neruda. Tal vez hoy

Supimos que Picasso había pedido insistentemente a Neruda un prólogo para el libro que se anun-

Concha y Toro

"CLOS DE PIRQUE"

SERGIO MODER JORQUERA

RESTAURADOR DE CUADROS ANTIGUOS Y MODERNOS ESTUDIOS EN EUROPA

MONEDA 770 TELEFONO 89221

contemporánea

Pedro Prado, a pesar de su predilección por los campos y los puertos, es el producto de una cultura urbana. Gabriela Mistral, por el contrario, es la poetia rural por excelencia. En su poesía posterior es posible notar una predilección refinada por las su-tilezas expresivas del idioma, (siempre dentro del marco puesto por su afición a los arcaísmos), pero no así en sus poemas primerizos. Elios, por cierto, contienen hallazgos linguísticos que han dado una pauta a poetas posteriores, pero surgen de lo elemental de su vocabulario rústico y noble; nacen tras la presión de poderosas emociones captadas con la limpia y conmovedora inocencia de un ser a quien la sofisticación urbana no ha contaminado. El lenguaje poético de su primera etapa es vigoroso y solemne, pero no es un lenguaje "cocinado" en y solemne, pero no es un lenguaje "cocinado" en una cultura preciosista. Su ritmo es fuerte y áspero son el gesto desprendido y vivo de la campesina. Es indudable que sus primeros trabajos soportan la indudable que sus primeros trabajos soportan la carga de un grave sentimentalismo, pero no está a ras de piel, surge del dolor genuino de un ser que pertenece a un ambiente en el cual la miseria y la muerte penan con insistencia. La poesía de Gabriela Mistral posee un contacto muy real con la expresión folklórica y su sentimentalismo es afin al del pueblo que se manifiesta con religiosidad y ternura en las lánguidas necrologías de los diarios de provincia y en las animitas que aperecen e orilles

ra en las languidas necrologias de los diarios de provincia y en las animitas que aparecen a orillas de los caminos rurales.

Vivió los primeros años de su vida de educadora en la pequeña aldea de "La Compañía" y ahí obtuvo libros de un amigo, Don Bernardo Ossandón. En su biblioteca encontró, fuera de la Biblia, a Montaigne, a los novelistas rusos y quizá a algunos de los nestas chilegos menores que condition ha de la superas controles de la supera superas de la supera la supera la supera supera la supera la supera la supera la supera la supera supera la supera supera la supera la supera la supera supera la supera supera la supera supera supera supera la supera supera supera la supera s los poetas chilenos menores que conducen hacia Max Jara. Su trágica concepción de la vida halló eco en los rusos y un acorde noble en las escrituras sagradas; lo cierto es que el acento de su verso revela el impacto de éstas últimas. La poesía chilena tiene mucho que agradecerle y especialmente la rural, Ella robusteció el lenguaje poético y, sobre todo, sacó al poema de amor del invernadero. Con ella adquieren un nuevo riscor con escritores ben'ella adquieren un nuevo riscor con ella adquier ella adquieren un nuevo vigor esos versos habitados por mujeres fláccidas de "manos pálidas", "cálidas miradas" y "ojos como lagos en los cuales el alma desfallece".

Lo curioso es que fueron las poetisas las que vita-lizaron esta clase de poemas en toda nuestra Amé-rica. Ellas descorrieron el veio con que los cubría la tapujería burguesa novecentista. Muy especial-mente las uruguayas y argentinas, —todas criaturas paganas algo enamoradas del papel de "mujeres fa-tales". Si bien en su poesía existe un germen demo-níaco, es también visible en su erotismo clerta lim-ple incencia. Deseen locrar para eva video model. pia inocencia. Desean lograr para sus vidas una dig-na culminación en la maternidad. Sus versos son, en electo sentido, sus fitos a los dioses de la ferti-lidad, Juana de Ibarbouron, nos lo expresa clara-mente en los siguientes versos:

Espera, no te duermas. Esta noche somos acaso la raiz suprema de donde debe germinar mañana el tronco nuevo de una nueva raza

La primera poesía de Gabriela Mistral habla tam-bién del amor:

Dios no querrá que tu tengas sol si conmigo no marchas; Dios no querra que tu bebas si yo no tiemblo en tus aguas; no consiente que tu duermas sino en mi trenza ahuecada.

Pero difiere de las uruguayas y argentinas en cuanto posee un espíritu hondamente religioso aparte de que, ella no busca un amante, llora al amante perdido y lo identifica con el hijo deseado.

Gabriela Mistral, como la mayoría de los poetas de origen rural, posee conciencia social, sólo que en ella se manifiesta de un modo distinto. Su delor ante la triste condición humana en que vive su pueblo la lleva a cultivar el rol de maestra y est como bio la lleva a cultivar el rol de maestra y, así como Neruda se transforma en líder político, ella se con-vierte en conductora, en pastora de los pobres y muy en particular de los niños. Luego su temperamento religioso la induce a identificar esta labor con la labor del profeta biblico que busca forma de llevar a los suyos a la tierra prometida. Su amor por la palabra arcáica acentúa este aspecto de su actitud y, a la vez, nos la transforma en una madre a la antigua verdaderamente dedicada a sus hijos a su noble oficio de modeladora de la infancia. Este sentido no desaparece de su poesía posterior don-de, si, es posible obtener una idea más clara acerca de su pensamiento ante la vida. El involucra un panteísmo romántico unido a un cristianismo ferviente. Todo en la naturaleza —el agua, el trigo, el sol—posee un poder maravilloso capaz de afectar intimamente al ser; lo que se nos suglere debido a que utiliza como símbolos, en su sentido tradicioa estos elementos del campo, pero, a la vez, exhibe un universo en estado de gracia, cuya gloria y fuerza arranca del hecho de que es creación divi-na y reflejo de la divinidad.

Eso de que Gabriela Mistral haya cultivado inconscientemente su actitud de conductora o maestra crea cierta dificultad para el crítico, puesto que en la conciencia general su personalidad y su obra li-teraria son inseparables. Su estatura literaria se encuentra acrecentada por su estatura moral y social. Byron fué otro poeta que durante su vida impuso su personalidad y su obra conjuntamente y por eso las generaciones posteriores tuvieron que revalorizar su poesía y el resultado fué que Shelley y Keats ganaron estatura a expensas suyas. Algo semejante puede pasar con nuestra poetisa, pero, así como Byron, logrará mantener un sitio muy alto en la historia de las letras americanas.

En la Nueva Poesía Chilena las dos corrientes que establecimos en la primera parte, la urbana y ru-ral, levantan oleajes encontrados que mezc'an sus aguas inf'uyéndose, pero sin confundirse enteramen-te. Huidobro y Neruda, son sus cumbres respectivas. La poesía de esta formulación va a poseer un fuerte sabor "canguardista" —más en la urbana que en

Dijimos que el romanticismo constituyó una reac-

Glosa para

Tan diferentes el uno del otro como significa-tivos dentro de la poesía chilena, Merino Reyes y Juvencio Valle, por la calidad de su última obra, vienen a agregarse a los nombres de nuestros

"Aspera Brisa", el nuevo libro de Luis Merino Reyes, contiene doce poemas, en los que el autor, sin incorformismo ni angustia, se sitúa como espectador de la vida, y recoge sus mensajes. En contacto directo con la materia, saca de la realidad cotidiana su savia profunda. Y en dos frases, consigue crear una atmófera. Sus poemas, ricos en vocabulario, son a veces tan libres que pierden toda cadencia. Con un bello desorden, Merino derrama la imagen virgen, expresándola en "un lenguaia de lus y piedra". lenguaje de luz y piedra".

Ahora tú sabes lo que es un huésped distante y próximo, astuto y cáncido, nacido para encender tus lámparas...

No es una poesía trágica la de "Aspera Brisa". Imagino que las experiencias sufridas por su autor, lejos de abatirlo, han enriquecido su espíritu. Y aún al cantar su soledad —esa eterna e irreme-diable soledad del artista— lo hace sin dolor.

Ya no huyo de ti buscando la sombra te he creado como un refugio cuyo sendero sólo yo conozco, como un espejo rendido al fulgor de una sola imagen

Es un estado de lúcida serenidad, sin pesimismo, la que lo lleva a decir: "Contemplo a mis parientes desde lejos, como si fueran extraños...". Y en otra

Por Jorge ELLIOTT

ción contra el mecanismo del siglo XVIII, pero a mediar el siglo XIX se comenzó a sentir en Francia la necesidad de un mayor control expresivo; el romanticismo se había desbocado, Además, el racionalismo recibía entonces un nuevo impulso a través de la biología. Las teorias de la evolución reducian nuevamente la estatura del individuo releviron. natismo recibia entonces un nuevo impulso a tra-vés de la biología. Las teorias de la evolución re-ducian nuevamente la estatura del individuo, y los poetas sintieron la necesidad de contraerse hacia un formalismo impersonal clásico y crearon la escuela llamada "parnasiana". Dieron vida a esta tendencia seres nutridos en el espíritu del romanticismo y seres nutridos en el espíritu del romanticismo y por eso ella no pudo constituir un retorno franco a las antiguas modalidades; el nuevo clasicismo francés se parece más al de los poetas ingleses "Agustan" que al de Racine o Moitere. Tampoco las teorías de la evolución restituyeron el mecanicismo anterior, crearon el materialismo que impulsó el desarrollo del "naturalismo" en la novela. Para Zolá, su figura cumbre, bastaba proveer a los carácteres con cierta herencia y un medio ambiente para que comenzaran a reaccionar como compues. para que comenzaran a reaccionar como compues-tos químicos. Pero, a la vez, eso que llamamos progreso fué alslando más y más al artista en la socie-dad hasta dejarlo enteramente a su margen y los poetas, ası excluídos, y sintiéndose incapaces de se-guir utilizando los símbolos universales de la mitología con vigor, por faltarles sentido en la época, se volcaron sobre ellos mismos con mayor vehemencia, dando arigen al simbolismo. Este movimiento no es una continuación del romanticsmo interrumpido por los parnasianos, es un retorno a las fuentes, es una nueva formulación de tipo romántico.

El simbolismo llevó la revolución formal del ro-manticismo a su término al desprenderse del ale-jandrino clásico en forma definitiva. Este paso es dado primero por Vielé-Griffin, un poeta norteame-ricano que escribía en francés. Lo que hizo Vielé-Griffin, dice Edmundo Wilson, fué escribir metros ingleses en francés. He ahí un nuevo impacto indi-recto de la poesía inglesa sobre la de la patria de Racine. Sucede que los ingleses tuvieron que aban-donar las rimas muy prouto en su historia, porque donar las rimas muy pronto en su historia, porque su diloma era pobre en ellas —no hay, por ejemplo, palabra alguna en inglés que rime con "silver" (plata). La pasión, inglesa por la musicalidad del verso también iba a invadir a Francia y a través de Poe—hay quienes sustentan que la decadencia de la musical de la musica en Inglestorne desautés de Poe—hay quienes sustentan que la decadencia de la musica de la musical d sica en Inglaterra después de Purcell se debió a que los mayores talentos musicales de ese país se dedicaron a la poesía y lo cierto es que el idioma inglés, monosilábico y vibrante, se presta para lograr musicalidad en el verso. Los precursores del simbolismo son Gerard de Nerval, un romático convencido de que nuestros sueños y núestras alucina-ciones guardan relación con la realidad objetiva y ciones guardan relación con la realidad objetiva y en cuya poesía lo soñado y lo real partic pa en igualdad de condiciones, y Edgar Allan Poe, un poeta de la Nueva Inglaterra nutrido en los isabelinos y los metafísicos del siglo XVII que recibió un estimulo intenso de Byron. Era un exotista que amaba la vaguedad que, según él, producía un efecto de espiritualidad. También deseaba proporcionar a la poesía una musicalidad que le permitiera sugerir por encantamiento. Michelet ha cicho que en el siglo XVI el destino de la poesía francesa pendía entre Ronsard y Rabelais y que al vencer Ronsard llegó al sobrio, lúcido y controlado clasicismo de Racine, perdiendo lo que habria ganado si hubiera sucedido lo contrario, la amplitud expresiva de la sucedido lo contrario, la amplitud expresiva de la literatura isabelina inglesa. Los simbolistas adquirieron, a través de Poe, algo de esa amplitud e in-corporaron definitivamente a la literatura de su patria lo extraño y complejo, lo grotesco y lo fan-tástico que sólo en parte habían logrado introdutástico que sólo en parte habían logrado introducir los romáticos. Así pudo surgir Baudelaire y también Verlaine. Rimbaud y Ducasse. Los simbolistas posteriores racionalizaron extremadamente la doctrina de este mogimiento, sintiéndose atraídos por lo metafísico y crearon el concepto de la poesía pura. Mallarmé, su filósofo, deseó — "donner un sens plus pus aux mots de la tribu." Los simbolistas fueron seres introvertidos cuyos símbolos surgian arbitrariamente por asociaciones personales, sin tener nada que ver con los cristianos o mitológicos. Fueron escapistas como el "Axel" de Villiers de l'Isle Adam que, antes de enfrentar la realidad del amor y su inevitable desengaño, convenció a su amante y su inevitable desengaño, convenció a su amante que aceptara un suicidio común. Los que no fueron débiles de salud, como Corbiere y Laforge, fueron seres retenidos en oficios educacionales como Mallarmé, o exotistas, como Poe y Baudelaire, que re-currian a estupefacientes para lograr estados de evasión. Hasta el advenimiento del armisticio el sim-bolismo fué el movimiento literario más trascendenbonsmo rue el movimiento literario mas trascendental de Francia y Europa. Todos los movimientos de "vanguardia" son acodos suyos sin poseer ninguno su consistencia. Por esta razón lo hemos comentado en forma detenida y, también, muy especialmente, porque las grandes figuras de la literatura de hoy son simbolistas —aludo a Mallarmé, a Valery. James Joyse y a Eliot muy especialmente. Al estudiar este movimiento no es posible desestimar la influencia que ejerció sobre él la literatura inglesa, grandes figuras en Francia son Baudelaire el traduc-tor de Poe, Verlaine que vivió largo tiempo en Inglaterra y Mallarmé el profesor de inglés, La mayor libertad formal conquistada para la poe-

sia francesa por los simbolistas, conjuntamente con su doctrina purista, propició un espíritu de aven-tura que se manifestó en forma de una tendencia marcada hacia la experimentación. Ella comenzó a actuar antes de la guerra del catorce pero no inva-dió a París hasta después del armisticio. Los años posteriores al conflicto fueron de exaltada agitación. Este estado lo motivaron por una parte el alivio y por otro el desengaño —la guerra había terminado pero el desenlace no satisfizó a nadie. Los poetas surgieron entonces de sus cubiles y se lanzaron contra los bastiones de la burguesía. El nombre del movimento que inicio el ataque fué "Dedé" y enmovimiento que inició el ataque fué "Dadá" y entre los que lo encabezaron figuran nombres de importancia que iban luego a dar vida a otros más significativos. Entre ellos nombraremos a Breton, Eluard y Apollinaire, gestores del surrealismo y del cubismo. Deciamos que estas escuelas no tuvieron su origen en Paris; efectivamente, aparecieron las primeras en Suiza e Italia. También asomaron en nuestra América con la generación platense llamada "Martin Fierro". En Chile trascendieron a través de Vicente Huidobro que lanzó en París su escuela

(Continuará en la próxima edición).

poetas

Por María Flora YANEZ

parte: "Recorro las calles de mi ciudad, dulce-

mente solo...".

Poesía nominalista, que no intenta penetrar en lo absoluto. Dios está ausente de la obra de Merino Reyes, y el poeta no expresa ninguna inquietud metafísica. Canta bajo la influencia de estimulantes terrenos, en una actitud de exploración y de consciuto moderno que de exploración y de consciuto moderno que de exploración y de consciuto moderno. conquista, más que de ansia o de extasis, "Aspera Brisa" cabe en la escuela de una poesía llena de libertad, que desconfía de toda tendencia romántica, y que utiliza elementos considerados con-trarios a la belleza por los poetas clásicos.

Por ejemplo:

En el patio del manicomio trinan los pájaros una mujer muestra el trasero y grita, un triste varon dialoga con el fantasma que y le impide reventar romo una bomba de

restiercol.

Y en otro poema:

Por tu sangre corría la diabetes como un sulfate azul en bruscas aguas.

Luis Merino se ciñe a la posición rebelde que, desde Baudelaire, transformó los conceptos del arte, haciéndolo recoger todo cuánto encuentra a su paso, por insignificante y hasta repugnante que sea. Nada en el mundo es despreciable para el

TERO ARTE

"Aislamiento y Comunicación", "Rebelión y Comunión". Tales han sido, indudablemente, los dos temas más importantes, más fértiles en sugestiones y contrastes que el Congreso de la Libertad de la Cultura propuso a nuestra reflexión durante los debates de París. Deliberadamente no se llegó allí a ninguna conclusión unanime: precisamente, el espíritu libérrimo de los asumbleístas prescribia de antemano cualquiera coincidencia artificiosa, toda homologación impuesta en forma autoritaria. De suerte que los pareceres diversos y encontrados continuabun flotando ejemplarmente en la sala del Centro de Relaciones Internacionales, al final de cada sesión, y cuando volvíamos 2 la calle, para reencontrar la primavera, las discusiones solían prolongarse en las terrazas de los Campos Eliseos. Sólo ahora, al desvanecerse su eco, y recibir mimeografiado el texto taquigráfico de aquellos debates, es cuando podemos atar cabos y llegar a ciertas puntualizaciones.

Aunque unidas por una conjunción, la pareja de cada uno de esos dos enunciados capitales ("Aislamiento y Comunicación", "Rebelión y Comunión"), referidos al escritor, al artista contemporáneo, fueron entendidas por todos nosotros como términos opuestos, aún más, como dilemas dramáticos. En efecto, el aislamiento del escritor contemporáneo no se origina solumente, en algunos casos, por la rarificación del lenguaje literario o artístico, también, de modo más general, por la gregarización del público destinatario. Pero sucede, al mismo tiempo, paradójicamente que los medios de comunicación con ese público sin unidad profunda —al que otros llaman secularizado, puesto que ha perdido todo atadero al desacralizarse espiritualmente— se amplian día a día. Sin embargo, como quiera que la creación literaturia se traduce esencialmente mediante su capacidad de comunicación, el escritor no podrá, en ningún caso, renunciar a esta mira so riesgo de un aislamiento cada vez mayor. ¿Qué corresponde entonces hacer, cómo solventar este dramático conflicto? ¿Renunciará a un lenguaje subjetivo,

PAUL ELUARD HA MUERTO



Es muy difícil para mí escribir sobre Paul Eluard muerto. Sequiré viéndolo vivo junto a mí, encendida en sus ojos la eléctrica profundidad azul que miraba tan ancho y desde tan

Este hombre tranquilo era una torre florida de Francia. Sabía del suello en que laureles y raíces entretejen sus fra-gantes herencias. Su altura era hecha de agua y piedra, y en ella trepabian antiguas enredaderas portadoras de flor y

de piedra, aguia inmovilizada en su contante corriente. Poeta del amor cenital, hoguera pura de mediodía, en los días desastrosos de la Patria puso en medio de ella su

Fué mi amigo de cada día y pierdo su ternura que era parte de mi pan. Nadie podrá darme ya lo que se lleva porque su fraterniidad activa era uno de los preciados lujos de mi vida.

cerrados que continuarán dándome la luz y la grandeza, la simplicidad y la rectitud, la claridad y la profundidad, la

artista, cuya fuente brota de la vida misma, con su cortejo de miserilas y grandezas. Es la afirma-ción del "yo" integral", expresándose en contras-tes con el "yo" estillizado por una larga tradición. En suma, este libro es un valloso aporte, que

coloca a su autor em la primera línea de la poesta

* *

Juvencio Valle, em el "El Hijo del Guardabos-ques", se nos presenta confundido de maravilla

ante el milagro del universo. En su amor por las

selvas, el trigo, las miedras y el agua, hay algo de religioso que nos transporta. Camina extasiado con

cuánto lo rodea, y al cantarnos el prodigio de la tierra, nos parece wer a Dios en cada cosa.

Escudriño mis pasos, ¿En dónde estoy? Me

¿Qué manzanar es éste? ¿En qué viña me

¿Qué ángeles me habitan? ¿Qué amables [lunas lllenas entran a mis estancias? ¿Qué templos de Salomón me acogen bajo sus

La naturaleza sureña es, a sus ojos, el mejor

Lingue, dame tu sombra suave como de aceite,

patagua, tu abrevadero de ángeles y pájaros; laurel, tus hojas de oro para ceñir mi frente; ulmo, tu colmenar de desbordadas mieles;

coigüe, tu paragüero de horizontales alas,

Araucaria orgulloa, dame tu alta columna;

roble, tu pecho áspero de gigante y atleta; huma, tu acero heroico; quila, tus enramadas; boldo, para mis males, tu virginal botica; canelo, para mis dudas, tus altares abiertos.

Es, en él, una ternura anélica hacia el paisaje,

una adoración panteísta. Panteísmo de égloga, en que cada secreta voz, cada vibración de la natu-raleza, se transforma en cántico dentro de su

Veo la luz, la palpo. La respiro a lo ancho

de la piel saturada. Soy todo brecha clara; ventana que se harta de sol; gota de agua que canta. Tierra y cielo en mi caben como un clavel abierto en mis dominios.

Pero, de pronto, los ojos se nublan, detiénese el báculo andariego y es un misterioso cansancio

poema. Y, para comprenderlo profundamento, sería preciso saturarse de aquellos paisajes, hundir con él los pies en los claros remansos o dormir bajo la sombra de árboles seculares.

Ivigas de cedro perfumado?

fulgor, de nidos y cantos transparentes.

Transparencia, es esta la palabra. Su poesía era cristal

corazón y de él salió fuego decisivo para las batallas.

Torre de Francia, hermano! Me inclino sobre tus ojos bondad y la sencillez que nos diste.

PABLO NERUDA

GUILLERMO DE TORRE

steratura

Desde Buenos Aires, por

indiferenciada, utilizando, además, sin melindres los nuevos medios y técnicas que le permitan alcanzar auditorios cada vez más numerosos? Pero en tal caso, ¿no correrá el riesgo de despersonalizarse, de perderse en un craso conformismo, y pretendiendo comunicar con las masas sin rostro, terminará por no alcanzar siquiera a un solo ser humano? Porque el nudo de la cuestión no está solamente—cumo señaló con demasía Roger Caillois—, en la desnaturalización del lenguaje expresivo, al haberse convertido éste de nedio en fin, y en la subversión demagógica de numerosas palabras (la tiranía transformada en democracia, la agresión en legitima defensa, etc.); está también—según apuntó Jacques Madaule— en la masificación de los públicos, en el hecho impresionante de que estamos asistiendo al despotismo del hombre deshumanizado, del hombre-robot. Y este imperio es el que origina, por una parte, que ciertos asistiendo al despotismo del hombre desnumanizado, del nombre robot. Y este imperio es el que origina, por una parte, que ciertos elementales estilos de arte ya sobrepasados —como el llamado "realismo socialista"— vuelvan a ser puestos en primer plano de forma autoritaria, excluyente; por otra parte, que se pretenda amputar la maravillosa diversidad del pensamiento humano, convirtiéndolo en fórmulas rígidas o irrisorias consignas. Por consiguiente, un lenguaje será valido —vino a decir Allen Tate—, cuando nos facilite realmente el conocimiento sincero de nuestra comunidad humana; la legitimidad de los nuevos medios se evidenciara cuando aporten algo más que una comunicación mecánica, y supongan una extensión algo más que una comunicación mecánica, y supongan una extensión efectiva del campo de comunicación espiritual.

algo más que una comunicación mecànica, y supongan una extensión efectiva del campo de comunicación espiritual.

Ahora bien — y aquí pasamos al segundo enunciado: "Rebelión y Comunión" — ¿cómo hacer compatible este afán de comunión profunda —vertical y no horizontal, en suma— con el afán de rebelión, resorte capital en tantas vidas y obras animadas de espiritu trascendente? El dualismo y aun la pugna se hacen en este punto todavía más intensos. Fácil es comprobar que sí, por un lado, lo que podriumos llamar "la religión de la revuelta", se torna cada día más fervorosa, por otro lado —y por los mismos sujetos— no cesa de predicarse la mística de la comunión. Pero, a mi parecer, de la antitesis humana, con perfiles patéticos, a la ambigüedad filosófica no hay más que un paso. En principio, ¿qué otra cosa es el hombre que se subleva, sino un insolidario? Su justificación —y aun su grandeza— está en que al rebelarse contra un orden aparente na pretende disociarse sino buscar una nueva solidaridad. Y sucede, en muchas ocasiones, que para edificar y sostener esta solidaridad ha de comenzar apoyándose en conformismos y terminar sofocando violentamente otras rebeliones. Por consiguiente, el tránsito del rebelde al revolucionario se traduce, habitualmente, en una dimisión humana. Aunqu el principio de la rebelión sea nobilisimo —por cuanto supone un rechazo del mal y de la injusticia— no todas las rebeliones— según advirtieron varios oradores— son buenas ni valederas, puesto que muchas de ellas, antes que traducirse en una mayor libertad y dignidad del ser humano, suelen degenerar en infamias y regimentaciones. Indudablemente —como señaló Czes aw Milosz—esta impureza de la revuelta, tan característica de nuestro tiempo, es causa de que el escritor suela replegarse con tanta frecuencia en el sifencio o en la evasión. Sin olvidar —agregaré por mi cuenta—los riesgos de un equivoco: dividido como —mal que nos pese—está el mundo en dos bloques, el hecho de rebelarse contra uno de ellos, sugiere inmediatamente la opología del

nadie —desinflando el mencionado equivoco— escatimó en el Congreso de la Libertad de la Cultura las alusiones reprobatorias hacia el Este y otros puntos cardinales...

Hubo, con todo, un aspecto que ni siquiera fué rozado al discutir el tema "Rebellón y Comunion": la rebellón propiamente artística. Sin duda, este olvido nuestra una vez más hasta qué punto pesan y dominan, aun en los hombres de pluma, las preocupaciones extraliterarias. Inclusive el mismo Alibert Camus, al realizar el examen más completo y lúcido del problema, en L'homme révolté, desflora más que agota las relaciones entre el arte y la rebellón. Se alegará, después de todo, que lo estético—visto desde un plano superior— queda incluído en lo ético, y, a su vez, todo ello englobado en el planteamiento metafísico. Ahora bien, yo estimo que la rebellón literaria y artística—aún resultando imposible aislarlas del problema general— no dejan de presentar rasgos muy singulares. ¿Por que? Valgan, no como desarrollo cabal, sino a modo desquema, las siguientes apuntaciones. ¿Acaso ante el mencionado obrido deberemos pensar que ésta es la hora de los conformismos estéticos y de las rebeliones sociales, en último termino, de la sublevación metafísica? Sin embargo, adviértase este rasgo: una sociedad, una comunidad puede seguir viviendo sin espíritu de rebellón, con tal —demás está agregarlo— que el conformismo sea auténtico y espontáneo... aunque esta suposición linde con los dominios de una Arcadia inencontrada. Pero ningún arte, ninguna literatura puede seguir viviendo sin un fermento de insumisión, so riesgo de marasmo o acabamiento. Una sociedad puede llegar a cierto estatismo feliz; un arte, opuestamente, es por esencia dinámico, está siempo de nuevos estilos es, en cierto modo, su razón más fecunda de ser asportividado de la deconformismo a ultranza, la glorificacin ideal de un ingenuo "perpetuum mobile"? En modo alguno: las creaciones estéticas capitales valen tanto, por lo que suman del pasado como por lo que anticipan del porvenir. Pero tampoco habr

Próxima de Zlatko Brncic

Próximamente aparecerá una obra de Zlatko Brncic, con el título de "Angela triste". Se tra-

el que invade al poeta en ése su ferviente vagar.

Cantando fui, y heme aquí que vuelvo sin mi laurel soñado: herido y viejo. Mi ruta fué tan larga. Anduve mucho, pero no arribé nunca. Y hoy estoy de regreso saturado de noche, perdido en el vacío sin la cosecha heroica que soñé hacer al alba.

Más allá, un anhelo de fraternidad a lo Whitman, lo hace decir con patético acento:

Me he hecho al fin hermano de mis hermanos. Ellos, perros sarnosos, surgidos del camino entre las duras piedras; viviendo en ratoneras

Juvencio Valle, a través de sus poemas, nos lleva de la mano al escenario perfumado, agreste y trá-gico de nuestras tierras del Sur. Y al respirar la grandeza de aquellos paisajes e inclinarnos so-bre los manantiales castos, nos parece volver a encontrar algo del paraíso perdido de nuestra infancia.

Margarita Aguirre

CUADERNO DE UNA MUCHACHA MUDA



经

En venta en Nascimento, Pacífico, Lope de Vega, Europa.

ta de una novela que escapa de la forma narrativa, y que limita con lo poético. Está hecha de fragmentos, en los que se ensa-yan diversas posiciones literarias y se abarca una variada gama de problemas humanos en torde problemas humanos, en torno a una figura central de un ente imaginario. Es un alma en conflicto con el tiempo y el con-

torno, conflicto que asume, a ratos, tonos épicos. Después de casi diez años de silencio. Zlatko Brncic, autor de "Elsa Margarita", primera obra teatral chilena, estrenada por el Teatro Experimental de la Universidad Chile, y de otras obras, que ya nos lo han dado a conocer como un artista sensible y vigilante, nos ofrece ahora esta creación literaria que, según he-mos podido apreciar en sus originales, reúne valores novedosos en el terreno de la técnica, en expresión, como también en en-foques originales y dramáticos,

para fijar las trayectorias líri-cas que colman el espíritu del protagonista

El libro está impreso por Car-melo Soria, en una cuidada edi-ción de 200 páginas.

AUTOMOVILES

Y

CAMIONES VENDE

JIMENEZ y LARRAIN Ltda.

ALAMEDA 2536

Con una brillante kermesse y baile inaugurará Pro Arte su nuevo local de Compañía 1068, el sábado 13 de diciembre

Acaba de abrirse al público nuestro nuevo local en la calle Compañía 1068, departamento 104 (altos del Teatro Plaza), donde funcionarán las oficinas de PRO ARTE, el Club Pro Arte, nuestra Sala de Exposiciones de Artes P.ásticas y la sala de conciertos y conferencias del Club. En el local que anteriormente habíamos ocupado en San Antonio 15, se rea-lizaron desde el mes de mayo, en que nos trasladamos a él, alrededor de 20 exposiciones de pintura, numerosos conciertos y varias conferencias.

Nuestra nueva casa de la calle Compañía, a media cua-dra de la Plaza de Armas, en pleno corazón de Santiago, nos permitirá redoblar esta actividad, toda vez que contamos con comodidades y confort que hasta ahora no habíamos podido alcanzar por la escasez de nuestros medios. Cuenta la nueva casa de Pro Arte con una espléndida sala de esposiciones, transformable a voluntad en sala de conciertos y otros actos, y dependencias en las que desenvolverá sus actividades el Club Pro Arte, (sala de recibo, biblioteca, etc.).

Está ubicada en el magnifico edificio de la Chilena Consolidada, cruzado por modernas galerías que comunican las calles Compañía con Huérfanos. Ahumada y Bandera, en el entrepiso que da a la calle Compañía. Cuenta nuestro local, además, con una hermosa terraza, en la que el Club Pro Arte

Estos progresos en la instalación de Pro Arte se deben especialmente a la labor desplegada por el directorio del Cub que preside Jorge Quinteros y que está integrado por Héctor Behm, María Flora Yáñez, Guillermo Muñoz Cristi, José Ma-nuel Sánchez, Fernando Barros, Olga Vera, Gonzalo Orrego, Sergio Carvajal y el Director de Pro Arte.

Durante la presente semana terminará de exporer sus obras el pintor Carlos Sotomayor, y en la próxima in ugurará su primera muestra en la Sala Pro Arte, el joven pintor chileno Agustín Cardemil.

Posteriormente se efectuará una exposición colectiva que constituirá una muestra-resumen de las exposiciones realizadas en Pro Arte durante el año 1952. Esta exposición se hará con un concurso en el que el público podrá votar por las obras que a su juicio merezcan los tres primeros lugares, y a las cuales se otorgarán premios donados por firmas comerciales de Santiago.

LA GRAN KERMESSE DE INAUGURACION

El Club Pro Arte prepara para el sábado 13 de diciem-

rará oficialmente nuestro nuevo local de Compañía 1068 (altos del Teatro Plaza). En la preparación de esta kermesse, que deberá constituir un verdadero acontecimiento social, cooperan distinguidas damas de nuestra sociedad.

Hasta el momento han hecho donación de objetos de arte y regalos para esta kermesse, numerosas firmas camerciales de la capital.

La kermesse se iniciará a las 8.30 de la noche, y tomarán parte los más caracterizados artistas de Santiago y dos orquestos. Habrá en esta fiesta de primavera numerosos aos orquestas. Habra en esta fiesta de primayera numerosos entretenimientos en combinación con la kermesse y baile. Asistirán especialmente invitadas las Reinas estudiantiles y las Reinas de "Nuevo Zig Zag". Una comisión formada por Oscar Navarro, decorador del Teatro Experimental, y por los pintores Teresa Hamel, Carlos Pedraza, Sergio Mallol, Dinora Duchitzky, Aída Poblete y Hartwig Marahrens, tendrá a su cargo la decoración interior del local y de la terraza.

El valor de la entrada ha sido fijado en \$ 200.— y en \$ 150.— para los socios del Club Pro Arte, La entrada no incluye los consumos.

La comisión respectiva presentará un espléndido buffet, cens de medianoche, bares típicos, etc., y funcionará una boite, tómbolas y entretenimientos diversos para los asistentes. A fin de no limitar la asistencia, ésta no será una fiesta

La Comisión Organizadora de la kermesse nos encarga rogar a las amigas y amigos de Pro Arte, asistan cuanto antes al local, a fin de que otrezcan, en la medida de sus posibilidades, cooperación para el mejor éxito de esta brillante fiesta de beneficio.

Con la entrada que produzca la kermesse se dotará al local de mobiliario adecuado a su modernidad, y se formará un fondo para el financiamiento de las iniciativas del Club y de la revista. La dirección de Pro Arte ruega a sus distinguidos cooperadores y amigos, presten a la kermesse del sá-bado 13 la mayor colaboración, en la seguridad de que su esfuerzo será ampliamente recompensado con las iniciativas que Pro Arte viene poniendo en marcha desde hace tiempo, beneficio de los artistas chilenos.

La cooperación en especies o en dinero, destinada a la kermesse, debe ser enviada al Director-Tesorero del Club Pro Arte, don Héctor Behm, a la casilla 1012 o a nuestro local de Compañía 1068 (altos del Teatro Plaza) departamento 104.

San Pedro

Piedra Gorda

trata de un desconocido villorrio, al cual fueron a pasear dos misioneros del folklore: el Prof. Vicente T. Mendoza (del Instituto de Investigaciones Estéticas) y su esposa Virginia R. de Mendoza (de la Sociedad Folklórica de México).

Fué tal el cúmulo de tradiciones

que ahi encontraron confinadas que volvieron en los veranos si-

guientes; y, como una cosecha de los años 1947 al 49, prepararon estos investigadores una monografia ilustrada, a la cual contribuye el Congreso Mexicano de Historia, Al entregarlo a las prensas el Insti-tuto Nacional de Bellas Artes (Se-

cretaria de Educación Pública) ha

rendido el honor que se merces a este monumento al folklore ame-ricano, editando un volumen de gran lujo, de más de 500 páginas, profusamente ilustradas.

Los autores nos presentan, por sus saberes y en efigie, a cara-terizados informantes y un me-dio centenar de testigos, logrando

acumular un material sorprenden-te y de la más grande utilidad pa-ra estos estudios. Toda la vida es-

piritual del coloniaje aparece em esas páginas i,mpregnadas de un hispanismo que ya no es fácil en-contrar en el Nuevo Mundo. Por

ello todo el honor recae sobre los inquisidores ya mencionados, cuya contribución a la cátedra cienti-fica y artística del Continente es-

demasiado conocida.

Magno ejemplo significa esta
iniciativa para todos los estudiosos de la estirpe. Este suntuoso y
enjundioso volumen, es digno de

señalarse como un patrón, una pauta y un consultorio permanen-te para toda clase de rebuscas y

PRO ARTE

Compañía 1068 - Depto. 104
Casilla 1012 - Fono 88118
Dirección telegráfica: Proarte
Director
ENRIQUE BELLO

Administrador NILS BONGUE

de conciertos en Pro Arte. Sin

empargo, depemos destacar esta-que, para nosotros, tiene una am-plia significación: El Club Pro Arte organiza, ade-más de los conciertos con ejecu-tantes profesionales, audiciones en

mas de los contestos con escatantes profesionales, audiciones en las que participan aficionados, y que son destinadas especialmente para los socios en forma gratuita. El primero de estos conciertos fue el de sonatas a trío para piano y dos violines (Dos de Corelli y una de Haendel), que interpretaron Guillermo Muñoz Cristi, al piano y los volinistas José Manuel Henriquez y Bebé Parada.

Vale la pena señalar que el pianista es don Guillermo Muñoz Cristi, direitor del Club Pro Arte, y que en la vida pública ocupa el alto cargo de Ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago. El amplio prestigio de que goza el distinguido magistrado, ha tenido su correspondiente en su afición musical, ya que hemos podido escuchar en el concierto a que hacemos mención, a un pla-

que hacemos mención, a un pla-nista de finísima sensibilidad y de singular dominio de la técni-

ca planística.

José Manuel Henriquez y Bebe
Parada, los violinistas del trío,
que asimismo se desempeñaron
con particular corrección, son estudiantes de arquitectura.

sin el hombre ser hombre,

y corro y veo y oigo

y canto.

Es este el nombre de uno de fos más afortunados puntos geográficos de América, en el corazón del Estado de Zacatecas (México). Se trata de un desconocido villorrio,

REPORTAJE A NERUDA ...

popular. Esto venía de la influencia cosmopolita de los maestros europeos, que están matando la música El Partido Comunista de la URSS que naturalmente, al revés de lo que pasaria con el Partido Liberal o Radical de Chile, se preocupa de toda la vida de su pueblo, y también de la ciencia y de las artes, advirtió el peligro, y señaló la gravedad de la situación. En un país eminentemente musical, en que millones de hombres Uenan las salas de concierto, y que ahora es difícil conseguir entradas sin tomarlas con anticipación, las salas iban quedando semivacías, el pueblo se apartaba de la música.

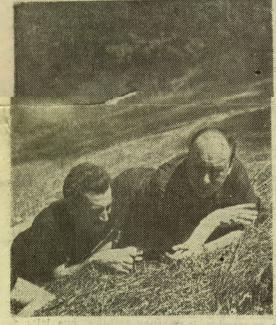
Los grandes compositores a quienes he tenido

apartaba de la música.

Los grandes compositores a quienes he tenido el honor de conocer, como Prokofieff, Schostakowich, Khachaturian, entregan ahora la totalidad de su esfuerzo a una música ligada con la tradición rusa y con el porvenir de la tierra soviética Prokofieff acaba de recibir un nuevo Premio Stalin por su "Cantata de los Bosques", que es considerada su obra más importante. Y así, el reconocimiento de una deuda hacia su pueblo y hacia el porvenir, en vez de ser, como se ha dicho, una esterilización de la materia artística, es, precisamente, la puerta de la fecundidad.

—¿Debe considerarse, en general, que existe un abandono de la línea humanística de los grandes creadores?

—En la literatura vemos desaperecer ante el público más letrado, nombres que, como los de Tolstoi, Bulzac, Hugo, son los nombres titánicos de la creación artística. Estos nombres arrancan de la tradición humanística de siglos, y se unen a los de Dante, Bacon, Cervantes y Shakespeare, Rabelais y Montaigne, es decir, una línea directa de adelanto en el conocimiento. La influencia que estos hombres tuvieron sobre una época, en que la burguesía no tenía la continuidad del pensa-



En la campiña francesa, con Jorge Amado,

miento, sirvió a todo el despertar de nuestra literatura americana. Hoy se desea desviar esta línea humanística, y confundir los espíritus con movimientos de retraso, como el existencialismo o el abstraccionismo. Estas corrientes, en vez de dar salida a los conflictos humanos, llevan al laberinto de la negación o de la inutilidad.

—Yo creo en el BIEN, y no creo que el MAL sea el terreno de la fecundidad artística —afirma enfáticamente Neruda—. Yo creo en las ideas despreciadas por falsas corrientes actuales, que ya terminan su efimera vida, como la verdad y la belleza. Creo que el arte debe contener el bien, la verdad y la belleza. El cultivo del mal, en el sentido byroniano o baudeleriano, es la reacción individual de un artista ante la hostilidad compacta de una sociedad. Pero, ¿cómo sentir esta hostilidad en un momento auroral del mundo? Un hostilidad en un momento auroral del mundo? Un nuevo mundo está naciendo ante nuestros ojos, la Unión Soviética, transforma la naturaleza con las más vastas concepciones, para alcanzar la proslas más vastas concepciones, para alcanzar la prosperidad y la paz, quinientos millones en la China
cambian sus modos de vida retrasados, y se ponen
con entusiasmo infinito a cambiar el fondo y la
forma de su país. He visto las imprentas más
grandes del mundo en antiguos países feudales,
como Polonia y Rumania; he visto detenerse el
tráfico en las calles de Moscú, por los suscriptores de una nueva edición de las obras completas
de Balzac, he visto a los obreros del Báltico pasar
sus vacaciones en el Mar Negro en Rumania; en
fin, todo nos dice que un concepto más racional, fin, todo nos dice que un concepto más racional, más elevado y más digno de la vida se ha esta-blecido con una firmeza indestructivole. Los artistas no tienen derecho a cerrar los ojos, y sí, deben

—Quisiéramos — interrumpimos— que nos habiaras, ahora, de lo que has afirmado, como la necesidad de simplificar los medios de expresión, y que se observa cada vez de manera más notable en tu última poesía.

—Mi propia experiencia literaria, me indica, cómo se transforma el estilo para adaptarlo a un nuevo público. Hace años, tuve que escribir un poema para leerlo ante ciento veinte mil personas. Fué en el Brasil, cuando Prestes habló por primera vez al pueblo de Sao Paulo. Este poema, me enseñó mucho. Tenía que contener realismo, romanticismo revolucionario y absoluta simplicidad. Y además debía ser entendido por aquel inmenso número de personas, empleados, profesionales, artistas, obreros del puerto de Santos. Y campesinos negros de las haciendas del café. Cada verso fué recibido con un alto murmullo por Cada verso fué recibido con un alto murmullo por la masa, lo que me indicaba cómo llegaba a una inmensa mayoría de los que alli estaban. Estudié dentro de mí, lo que se había producido; más tarde escribi "Los muertos en la Plaza", y más tarde, este desarrollo hacia la simplicidad, me permitió abarcar casi todo el "Canto General". Pero creo que mi próximo libro será aún más especiale.

Conversamos en seguida con Neruda acerca de la situación mundial, en relación con la paz y la

(De la 1.ra Pág.) guerra, cuyo diálogo terrible él ha debido escu-char en Europa durante estos dos últimos años. Sus referencias son una acusación sostenida con-tra la política internacional oficial de nuestros

días. Nos dice, entre otras cosas:

El Senado norteamericano ha votado hace muy poco tiempo crédito para provocar insurrecciones en los países del socialismo, y para enviar misiones de espionaje y de sabotaje a estos países. El Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, General Celedón, que regresó no hace mucho, ha declarado en "El Mercurio":

"Estados Unidos se prepara en forma intensiva para la guerra"

para la guerra". En estas condiciones, es bien difícil, pero no imposible, mantener o aumentar la amistad entre los pueblos. El fascismo norteamericano impide que salgan de sus fronteras, hombres universal-mente amados, como Paul Robeson, o cierran sus mente amados, como Paul Robeson, o cierran sus puertas al que más gloria ha dado a los Estados Unidos, al gran comediante Carlos Chaplin. Es difícil para todo el mundo entrar a territorio norteamericano. Una inquisición, nueva forma de la Gestapo, se ha introducido en el cine, en los periódicos y en las embajadas norteamericanas. Los institutos norteamericanos de cultura en cada país, se dedican a la penetración en los medios intelectuales y estudiantiles, exportando sus ideas bélicas y sus conceptos brutales de dominación del mundo, encubriéndolos con falsas facilidades a nuestros jóvenes estudiantes. La embajada norteamericana distribuye en los colegios de Chile, propaganda contra la Unión Soviética; esta propaganda es exactamente la misma de Goebbe's. A ningún joven progresista o que tenga en sus familia algún pariente de ideas liberales, se le dispensa becas de las fundaciones norteamericanas.

—¿Observaste esa tensión de que habla constantemente la prensa a través de la llamada cortina de hierro?

—La cortina de hierro es una invención norteamericana para ocultar o disimular sus preparativos de guerra. Ellos quieren impedirnos todo
contacto con países nuevos, que han resuelto a
su manera problemas que los afligian por edades
En este sentido, el bloqueo de Chile es casi completo. No podemos comerciar ni con la China, ni
vender cobre a Polonia, ni recibir libros de casi
ninguna parte, mientras "Visión" y el "Reader's
Digest", son violentamente descargados sobre nuestro público, para deformar y envenenar nuestra
nacionalidad.

Hace poco, en la revista "Time" se publicó una gruesa calumnia en contra mía. No creí necesario desmentir, porque calumnias de este tipo se han desmentir, porque caudmin'as de este tipo se han hecho contra muchos chilenos, en esa misma revista. Citaré los casos del Presidente Aguirre Cerda y del Presidente señor Ibáñez. A esta revista no le gusta desmentir sus calumnias, que forman la parte principal de su texto. Yo recuerdo que en Moscú, habiéndome hecho una revista literaria una moscú, habiéndome necho una revista literaria una Moscú, habiéndome hecho una revista literaria una entrevista, hice saber que algunos de los conceptos emitidos por el periodista, como expresados por mí, no estaban en mis declaraciones. Los colegas del periodista aquel, lo citaron y lo enjuiciaron, haciéndolo renunciar a su puesto, por permitirse alterar mis declaraciones. Ese es un ejemplo de moral periodística que la revista "Time" estaría muy lejos de seguir; por el contrario, allí se premiaria al tergiversador.

Lo peor es que esta cortina norteamericana inanda el mundo occidental y aisla cada vez más

Lo peor es que esta cortina norteamericana inunda el mundo occidental, y aisla cada vez más a los pueblos. Hay que recordar que la expresión más alta del arte coreográfico soviético, la bailarina Ulanova, con toda su trouppe, fué expulsada de Italia después de dar "Romeo y Julieta", como nunca más podrán verlo los italianos, y por órdenes de la embajada norteamericana. Estos son crimenes contra la cultura, y éste es el camino de Hitler.

La última vez que escuché a Ehrenburg, en Berlin, él nos decía: "Se acaba de formar un comité presididido por

"Se acaba de formar un comite, presidido por un antiguo embajador norteamericano en Moscú, para la liberación de Rusia. En los Estados Unidos se quiere liberar a los rusos de los rusos Oficialmente yo puedo asegurar que en la Unión Soviética, no permitiríamos ninguna institución que quisiera liberar a Norteamérica de los norteamentes en la consecuencia de la consecuenc

ricanos".

La política de guerra de los propietarios del salitre y del cobre de Chile, política de colonización, ha llegado a ofrecer síntomas de locura. No olvidemos que el señor Forrestal, Ministro de Guerra yankee, después de proclamar la instalación de bases aéreas en la luna, para bombarear a la URSS, terminó por tirarse de una ventana.

Yo sostengo que es posible la convivencia entre los sistemas y los regimenes diferentes, en nuestro mundo actual, y que sólo es posibe la competencia pacífica de ellos. A este respecto, un millonario yanki decia con franqueza a un amigo mó soviético:

"No tememos a vuestros tanques, sino a vues-

"No tememos a vuestros tanques, sino a vuestras cacerolas".

Nosotros no tenemos por qué temer ni a los tanques que aplastaron el nazismo ni a las cacerolas en que se prepare comida para millones de hombres.

La entrevista con el poeta del "Canto General" ha seguido un poco el orden desornado de nuestras preguntas. De repente se detiene, sonriente, frente al repórter con ademán de reproche, cuando la conversación se prolongaba ya demasiada rato

sobre la situación mundial:

—Tú no harás que yo olvide mi gran interés por referirme a nuestra poesía.

por referirme a nuestra poesía.

—Es que lo de casa queda siempre para el final...

—Mi impresión es que la poesía sigue su curse venturoso en nuestro país. Las publicaciones que llegaban de Chile —a pesar de que no hay ninguna estrictamente literaria— rara vez las abría sin encontrar un nuevo nombre. Las tendencias de la poesía chilena en los jóvenes poetas, son una franca aspiración hacia la claridad (a la vez, posiblemente, la mayor dificultad también que vencer), y una preocupación grande sobre Chile y las cosas del país, hacia lo que llamariamos contitulo de almacén: "los frutos del país". Hay también una creciente tentativa de tomar parte en los problemas del pueblo. y aún cierta precipitación en ello. En un país tan extraordinamente político como el nuestro, la poesía política es algo natural, que no sólo nos viene de los clásicos como Quevedo y Lope, sino de poetas como Pezoa Véliz, Pedro Antonio González y Dublé Urrutia. Lo interesante en esta situación es el desarrollo de cada una de las personalidades poéticas. la maduración de sus cualidades, la misma lucha individual de cada uno de los jóvenes poetas por

Hegar a expresar el considerable reino que los poetas de este tiempo debemos conquistar, y el lenguaje más directo y más hermoso.

Hay, naturalmente, una cosa establecida: ha terminado el ciclo de la poesía oscurantista, o por lo menos estamos en su momento crepuscular. por lo menos estamos en su momento crepuscular. Las tinieblas no tienen nada que ver, ni deben tener nada que ver con nuestra vida. No hay sitio tampoco para la "angustia", en un mundo en que mayor número de hombres cada vez, comparten la lucha, la liberación y la alegría. Las angustias metafísicas son bien pequeñas al lado de la terrible condición material de la gente. Sin embargo, si los poetas no pueden, por incapacidad, compartir los dolores y las luchas generales de todos los hombres, no tenemos guerra contra ellos. El mismo curso de la vida les irá mostrando el camino, si en realidad son poetas, es decir, si son geneno, si en realidad son poetas, es decir, si son gene-rosos. Habrá siempre el caso de los irreductibles devoradores de papel. Esos se empapelarán por dentro hasta morir sin humildad y sin heroismo.

el constructor de la encantada casa marina del poeta. Temprano, nos levantamos. Hormiguita y Germán Rodríguez dormían aún. Pablo nos condujo a una pequeña elevación del terreno cerca de la casa, donde ese día debía inaugurarse un mástil para la bandera nacional. Pepe, el chofer del station-wagon de Pablo, que acorta las a veces largas esperas en el auto, leyendo el "Canto General", como si fuera un breviario, portaba solemnemente la insignia chilena, mientras Pablo llevaba las "provisiones" para la ocasión: un centenar de cohetes, petardos y otros detonantes

Se izó la bandera en lo alto del mástil, y entonces se celebró el Día del Descubrimiento con una salva interminable de petardos, que despertó a toda la pequeña colonia de Isla Negra.

Pero nuestro amigo Rodríguez-Arias no había aún despertado. Entonces Neruda le espetó el siguiente discurso, con una voz que el otro pudo haberla escuchado aún dormido:

"El haber nacido en la península ibérica es una



Los intelectuales rusos festejan en Moscú a Neruda, con ocasión de su Premio Mundial de la Paz. El fa-moso escritor Fadeley saluda a Della de Neruda.

la vida es una caja

la vida es una lucha

como un río que avanza

y yo paso y no tengo

y canten en mi canto,

tiempo para tantas vidas,

yo no tengo importancia

debo anotar lo que pasa,

es verdad que de pronto

me tiendo en el pasto, pasa

un insecto color de violín.

de la noche que tiembla

sobre un pequeño seno

de la dulce que amo,

y miro el terciopelo

y vuela y viene

una bandada

y los hombres

decirte.

si mueren

yo quiero

en mi vida

me fatigo

duro

quieren decirme,

por qué luchan.

por qué mueren,

que todos vivan

no tengo tiempo

para mis asuntos,

de noche y de día

y no olvidar a nadie:

y miro las estrellas

pongo el brazo

o bajo la cintura

de pájaros

llena de cantos, se abre

que quieren contarme algo

descansando en mis hombros,

nos que encontraste en el extranjero?

vitalidad juvenii de nuestra patria. Quiero seña-lar especialmente el extraordinario éxito del pin-tor Nemecio Antúnez, que acaba de hacer una nueva exposición en Europa, esta vez en Oslo. Es un joven maestro que busca su camino, y que ha adquirido ya los medios de expresión y la orientación de riuestro tiempo. Venturelli ha hecho a China un regalo digno de nuestra patria. La única pintura que adorna el Comité Nacional de la Paz de China es un mural de nuestro gran pintor. Por otra parte, me ha asombrado la obra realista y espléndida de la joven pintora Carmen Cereceda

-¿Y Matta?

ULTIMO POEMA . . .

no hay tinieblas.

de sus miserias

me dicen algo,

cortan maderas.

de la tierra

en cerraduras.

en cada puerta

hay alguien,

nace alauno

y de sus alegrías.

todos pasan y todos

y cuántas cosas hacen!

amasan hasta tarde en la noche

suben hilos eléctricos.

el pan de cada día,

perforan las entrañas

y convierten el hierro

suben al cielo y llevan

cartas, sollozos, besos,

o me espera la que amo.

me piden que las cante,

y yo paso y las cosas

yo no tengo tiempo,

debo pensar en todo,

debo pasar al Partido,

que cante y cante siempre,

debo volver a casa.

qué puedo hacer,

todo me pide

todo me pide

todo está lleno

de sueños y sonidos,

que hable,

con una lanza de hierro

no hay misteriosas sombras

todo el mundo me habla,

me quieren contar cosas,

me hablan de sus parientes.

—Siento a Matta muy inquieto. Las ondas eléctricas del tiempo que viene no pueden dejar de llegar a un explorador tan inteligente.

La entrevista ha terminado en Isla Negra, el día 11 de Octubre. Nos es muy fácil recordar la fecha, porque el 11 es la víspera del 12, y el 12 es el llamado Día de la Raza. Pasó la noche con nosotros el arquitecto español Germán Rodríguez-Arias, amigo íntimo de Pablo y, además.

-¿Qué opinión te merecen los artistas chiles que encontraste en el extranjero?

—También allí he encontrado ejemplos de la alidad juvenil de nuestra patria. Quiero seña-cespecialmente el extraordinario éxito del min-

tira compartida, combatiente ardoroso por los derechos humanos, y al mismo tiempo alegre y juguetón como un muchachito, cuando el bumor le corre como una comezón por las arrugas de

-Oreemos que tus juicios de este reportaje correran de boca en boca —le decimos—. Habra pro y contras, como debe ser cuando, como ahora, la comprensión entre hombre y hombre se ve entrabada por los prejuicios y las intolerancias.

-Sí, así debe ser -nos dice, despidiéndose con la mano sobre nuestro hombro—. Que siga esta conversación a través de "Pro Arte", con todos los que se interesen por ella Que me pregunten lo que quieran. Tengo un gran deseo de que hable-

Y aquí deja Neruda iniciada esta conversación. Nuestras columnas están desde hoy esperando el debate.

(De la 1.ra Pág.)

las ola de los misterios. la infancia, el llanto en los rincones, la adolescencia triste. y me da sueño. y duermo como un manzano, me quedo dormido de inmediato con las estrellas o sin las estre-

con mi amor o sin ella. y cuando me levanto se fué la noche, la calle ha despertado antes

a su trabajo van las muchachas pobres, los pescadores yuelven del océano, los mineros van con zapatos nuevas entrando en la mina, todo vive, todos pasan, andan apresurados, y yo tengo apenas tiempo de vestirme yo tengo que correr: ninguno puede pasar sin que yo sepa adonde va. qué cosa

las estrellas no tienen Illas, que yo,

nada que ver conmigo. la soledad no tiene flor ni fruto, dadme para mi vida todas las vidas. dadme todo el dolor de todo el mundo, yo voy a transformarlo en esperonza. dadme todas las alegrías, aún las más secretas, porque si así no fuera cómo van a saberse? yo tengo que contarlas, dadme las luchas de cada día. porque ellas son mi canto, y así andareros juntos. codo a codo todos los hombres, mi canto los reúne, el canto del hombre invisible que canta con todos los hom-

con sus constelaciones congelaentonces siento subir a mi alma

le ha sucedido,

no puedo

sin la vida vivir.