

REVISTA DE ART E



Alfredo Valenzuela Puelma.—Retrato de doña Carlina Garrido de Valenzuela.

Año IV

N.º 19-20

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACUL-
TAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA DE ARTE

Director:

DOMINGO SANTA CRUZ

Comisión Directiva:

CARLOS HUMERES SOLAR

ROMANO DE DOMINICIS

Secretario de Redacción:

FILOMENA SALAS

Secretario Comercial:

MARIA ALDUNATE



SUMARIO

Portada: (Retrato al óleo) por Alfredo Valenzuela Puelma.

EDITORIALES:

Alfredo Valenzuela Puelma.

Debussy y Ravel.

Consideraciones en torno de la

obra de Chela Aranís, por NICANOR POLANCO

La Escuela de Artes Aplicadas, por RICHON BRUNET

Exploración del talento musical, por LUIS MUTSCHLER

ACTUALIDADES:

El valor comercial de la obra de arte, por R. B.

Teatro para niños.—Espectáculos para niños, por M. B.

CRONICAS DE EXPOSICIONES:

Allain.—Bahamonde.—Baixas.—Bonencontre.—Strozzi.—

Tornero.—Aranís Brignoni.—Roa.—Hora fúnebre Valen-

zuela, Puelma.—Conferencia Rössner.—Salón de Otoño en

Valparaíso.

Crónicas de Chile en el extranjero.—Román y Roa en Berlín.

—Exposición internacional de manufacturas en Berlín.—

Exposición de pintura chilena en Bogotá.

Artes Plásticas.—Noticiario extranjero.

Música.—Crónicas de Concieros.

Noticiario Musical Extranjero.

Noticias varias, conferencias.

Suplemento gráfico: «Escultura» de Samuel Román.



Ventas en Chile:

Suscripción anual..... \$ 46.00

El presente número doble..... 15.00

Número suelto..... 8.00

Número atrasado..... 10.00

Extranjero:

Suscripción anual..... U.S. dollar 2.00

Número suelto..... " " 0.35

Número atrasado..... " " 0.70

Distribución y venta:

Facultad de Bellas Artes.

Otto Becker.

Doggenweiler.

Y en todas las librerías.

Suplementos musicales o gráficos (se obsequian a los suscrip-
tores).





Ciertos actos de la vida humana, aun el agradable juego de bridge, excitan extraordinariamente el sistema nervioso, provocando un gasto considerable de energía vital. Estemos o no conscientes del esfuerzo que desarrollamos leer, coser, estudiar significan un enorme desgaste de energía, principalmente si no damos a los ojos adecuadas condiciones de iluminación.

Por término medio, de cada ocho horas en el mundo actual, se trabajan seis, con luz artificial. Desgraciadamente, mientras se tiene gran cuidado con el equipo de trabajo, con los muebles, los trajes, las alfombras y otros detalles, secundarios, se olvida que la luz suficiente, distribuida por medio de un globo difusor, es elemento básico para el confort y bienestar de la familia en el hogar, del profesional en su oficina, del obrero en su taller.

Iluminar es dar confort, alegría y salud al ambiente en que vivimos.

REVISTA DE ARTE

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

AÑO IV

1938

NÚM. 19

ALFREDO VALENZUELA PUELMA

LAS cenizas del ilustre pintor nacional don Alfredo Valenzuela Puelma descansan ya en suelo chileno. La noble iniciativa de repatriar sus restos, que yacían desde el año 1909 en el triste cementerio de Ville Juif, en Francia, es un acto de justicia hacia la memoria de este gran artista que dedicó su agitada existencia al cultivo fervoroso del arte pictórico cuyo lenguaje supo enriquecer de nuevas expresiones.

Valenzuela Puelma compartió con el maestro Juan Francisco González—aunque las relaciones entre ambos fueron las menos cordiales—el calificativo de pintor revolucionario; fué un sospechoso, se le llamó «impresionista»; él, por su parte, se defendió tenazmente de esa acusación, que por aquellos tiempos se tenía como infamante. Es necesario advertir que en la época en que Valenzuela Puelma pintaba, no se entendía por impresionismo un arte que respondiera a la estética impresionista hoy en día perfectamente estudiada y comprendida, sino que se daba ese calificativo a toda obra que no se ajustara a los cánones del arte oficial, ya fuera por su imperfecta realización como porque obedeciera a una orientación nueva del pensamiento plástico. Cuando el significado de esa expresión fué mejor apreciado, don Juan Francisco González tuvo el valor de declararse impresionista y como tal fué considerado; esta valentía moral nos aparecerá más meritoria si pensamos que la obra de ese maestro de la plástica chilena no tiene punto alguno de contacto con el arte de Monet y de Pissarro.

Frente a Valenzuela Puelma, su contemporáneo, el meritorio don Pedro Lira fué mucho más afortunado; era el profesor de pintura de la Escuela de Bellas Artes, cátedra que al decir de las biografías existentes le fué negada a Valenzuela. El arte de Pedro Lira se uniformaba más con los gustos post-románticos de la época; ponía término, hay que reconocerlo, de una manera triunfal a una etapa de la pintura chilena; Valenzuela en cambio iniciaba una nueva, tenía forzosamente que sufrir las consecuencias de su audacia y la suerte de todos los precursores.

Como lo ha dicho en sus estudios recientes el señor Richon Brunet, la pintura de Va-

Valenzuela Puelma se orienta hacia las tendencias nuevas del arte europeo de su época; con extraordinaria intuición trató de evadir la composición anecdótica, tan cara a sus contemporáneos, para plantearse ante la tela problemas de un carácter más eminentemente plástico como el desnudo, el retrato y la naturaleza muerta. Es dentro de esa tendencia que realizó sus mejores trozos de pintura; ese es el aspecto de su arte que se proyecta hacia el porvenir. Sin discusión fué el primero y el último gran retratista chileno.

El retrato como género pictórico ha pasado en este siglo por un período de franca decadencia; sólo en estos últimos años Francia, tierra de retratistas, ha gastado grandes esfuerzos por rehabilitar la pintura psicológica; comienzan a disiparse las nubes de impopularidad y los prejuicios que han mantenido a los pintores alejados de este campo de la plástica tan lleno de posibilidades artísticas. Todo hace pensar en un próximo resurgimiento. El arte chileno puede mostrar dentro de ese género dos obras maestras: el retrato de doña Carlina Garrido de Valenzuela y el del pintor Mocchi.

Estos retratos pertenecen a dos épocas diferentes del desarrollo artístico de Valenzuela Puelma. Mientras el primero, por la nobleza de su composición y por el sello finamente clásico de su dibujo, hace pensar en Ingres; el retrato de Mocchi lo acerca a las concepciones más nerviosas, más sensitivas e íntimas de Manet y de Renoir.

Existen en la literatura artística nacional dos biografías muy completas sobre el maestro Valenzuela Puelma: la de don Arturo Blanco y la de Carlos Ossandón Guzmán; el primero, persona íntimamente ligada a las actividades artísticas chilenas por su educación estética y por vinculaciones estrechas de familia, el segundo un pintor distinguido. Para los que no conocieron personalmente al maestro, esas dos fuentes de información son el puente tendido entre la obra y el hombre. Los episodios de su vida agitada aparecen allí mucho menos pintorescos de lo que narran sus contemporáneos y amigos, pero adquieren un sentido dramático más hondo. Haciendo obra de historiador se abstienen estos dos autores de llegar a una conclusión última, pero en cambio ambos la sugieren, al que escribe estas líneas sólo le corresponde el mérito modestísimo de decirlo: en la vida atribulada de Valenzuela Puelma, a semejanza de la del «Solitario de Arlés», y en el choque que desencadena la catástrofe final debemos ver tanto la crisis de una vida como una crisis del orden.





Samuel Román Rojas (chileno)

«Retrato» (Berlín, 1938)

DEBUSSY Y RAVEL

POR una rara coincidencia la cronología musical histórica tendrá que asociar, no sólo en lo que al estilo se refiere, sino también en el transcurso de la vida el nombre de los representantes más esclarecidos de la música francesa contemporánea: Debussy muerto en marzo de 1918 y Ravel desaparecido a fines del año último, es decir, corriendo veinte años más tarde la temporada musical europea de 1938. Así han venido a juntarse las festividades conmemorativas del recuerdo de Claude Debussy con las manifestaciones de pesar que el mundo de la música ha tributado al genial compositor de «Daphnis et Chloe».

Este paralelismo, que el destino reservó a dos artistas a menudo confundidos por los profanos, que estiman en Ravel un simple continuador y hasta un epígono de Debussy, nos hace reflexionar una vez más sobre la carrera de dos genios enfocables hoy en la trayectoria total de sus estilos y ante la serie completa de las obras que nos dejaron.

Alguien ha dicho, a propósito del festival brillante que nuestra Orquesta Sinfónica tributó como homenaje a la memoria de Maurice Ravel, que las obras de este compositor no eran del peso suficiente para constituir un programa completo, y que esta especie, podríamos decir de golosina musical, carecía de substancia para prestigiar con éxito una temporada de conciertos. El público, sin embargo, no participó de este punto de vista manifiestamente incomprensivo y limitado y pudimos así presenciar, con ocasión de los homenajes a Ravel, una de las más bellas y más espontáneas manifestaciones de entusiasmo colectivo. Ravel ha pasado ya el es-

collo de ser un «músico difícil», de marcar un nombre peligroso para las buenas costumbres artísticas; puede decirse que no sólo el divulgadísimo Bolero, sino obras tan finas como el «Tombeau de Couperin», están dentro del acervo común que nuestros aficionados a la música admiten como cosa establecida. Puede decirse, que tanto Ravel como Debussy viven incorporados a la riqueza musical que Francia entregó al mundo con una generosidad maravillosa en los últimos cuarenta años. Si los nombres de autores franceses aparecían no hace mucho tiempo con cierto carácter de añadido al fondo solemne de las sinfonías, de los conciertos instrumentales y de los trabajados poemas sinfónicos de filiación wagneriana, hoy nos parecen inamovibles cimientos de algo que solamente con mucha ceguera puede dejar de verse: constituyen seguramente el tesoro más hermoso que la música latina haya producido desde que las orquestas sinfónicas se inventaron.

Si Debussy y Ravel están ya definitivamente entre los inmortales no es en virtud de una continuidad que para el segundo pueda significar un menor aprecio; representan ellos dos visiones bien diferentes del pensamiento francés, sintetizado dentro de una estética sonora semejante en la orientación, preferentemente subjetivista en uno y objetivista en otro.

Debussy miró el mundo musical desde la torre incomparable que se forjó desde sus años de juventud, desde los tiempos de Conservatorio, en que solía desesperar a los agentes de aduana musicales que venían a preguntarle, como él decía, el pasaporte de los acordes. El futuro creador de «Pelléas et

Melisande» los invitaba a oír y después a clasificar el origen y la causa de por qué estas «quintas prohibidas», estas séptimas invertidas sonaban bien y sus cascadas de acordes insólitos eran como una profecía del lenguaje que exploraba para el arte francés. Claude Debussy encarna el hombre eminentemente personal que saca todo de sí mismo, que se aísla con cierto desdén un tanto altanero del mundo corriente, que ve las cosas de otro modo y crea para su música formas y lenguaje brotados por entero de su propia sensibilidad, arraigada en un subconsciente profundo, en una especie de visión intuitiva apasionada. Debussy miró su alma y aun cuando de ella tuvo la reserva y el pudor de un hombre que aborrecía los raptos románticos, nos reveló su pasión, sus arrebatos de lirismo contenido.

El caso de Ravel es, en cambio, el de un hombre maravillosamente dotado para percibir lo sonoro, con la tranquilidad de un orfebre que cincela con cuidado la obra, sin dejar en ella más reflejos de su personalidad que lo indispensable para que podamos, sin discusión reconocer el lenguaje del hombre apenas ha escrito cuatro notas. Este objetivismo de Ravel, que en ningún modo significa frialdad, ni cálculo, lo lleva a presentarse frente a Debussy como un clásico que puede construir obras del temple del «Concierto para piano y orquesta», de una organización tan acabada como pocas obras tenemos en la música actual. Por eso parece hoy día perfectamente natural que una audición sinfónica entera esté tan correctamente puesta en manos de Ravel, que puede presentarnos obras perfectas en todo género, qué puede jugar con los estilos, como lo ha evidenciado saltando del Bolero y Tziganne a las «Chansons Madécasses» y a la «Pavanne», tra-

yéndonos a la vista sucesivamente Andalucía, las márgenes del Danubio, las costas de Madagascar o las praderas de la isla de Francia.

Tanto Debussy como Ravel se colocan hoy día ante nuestra vista como lo más esencial que la producción francesa presenta en su afán de orientar el oído musical hacia un tipo de música actual. Al lado de estos compositores no han traspasado la frontera con el mismo éxito otros valores, muy respetables sin duda (como los representantes de la tendencia franckista) contemporáneos de ellos y que salvo el caso de Albert Roussel, cuya obra será un día popularizada, han quedado en el carácter de compositores un tanto locales. Para el extranjero la vena musical francesa salta directamente a Honegger y Milhaud.

Dentro de la vida musical chilena el festival Ravel, que nos ha sugerido estas líneas, merece ser destacado como un hecho característico, indicador que la labor de divulgación realizada en estos últimos diez años ha logrado su efecto y ello es interesante, porque el público no sólo se aproxima hacia los grandes maestros franceses, sino al mismo tiempo hacia sus propios músicos chilenos, que han vivido, como era natural en el ambiente contemporáneo y cuyas obras eran evidentemente disonantes frente a una cultura que seguía creyendo que las sinfonías de Beethoven eran todavía obras modernas. En esta temporada de conciertos, el público que acogió la «Alborada del gracioso» premió con aplausos que marcan una estimación creciente, el poema «La voz de las calles», de Humberto Allende y las obras de Leng y Bisquertt ejecutadas en los conciertos primeros de la serie. Así, pues, a medida que la música de los maestros franceses va produ-

ciendo un ensanche del criterio musical de nuestros auditores, los acerca a los creadores chilenos que, sin que podamos considerarlos, como muchos creen, simples reflejos de los dos maestros desaparecidos, se nutren con el lenguaje de hoy, en gran parte de filiación impresionista.

No podemos dejar de recordar que hace veinte años, cuando Debussy fué llevado a su tumba en medio del bombardeo de la guerra, las obras de este músico eran entre nosotros la última palabra de lo estrambótico y diríamos de lo absurdo. Será pintoresco recoger un día las opiniones de la crítica a propósito de un concierto que los hermanos Eduardo y Alberto García Guerrero hicieron en el entonces Teatro Unión Central, dedicado a las obras de piano del compositor. Pocas veces hemos presenciado algo más incomprensible hoy que la indignación de algunas personas, señoras de gran consideración y caballeros sosegados, ante obras como la «Cathédrale engloutie», «Bruyères» o «Feu d'artifice». La escasa concurrencia permaneció en una frialdad hostil que provocó no pocas explosiones de indignación de los iniciados de aquel entonces. Algún tiempo después Juan Casanova hacía oír el «Prélude a l'après midi d'un faune» en un concierto en el Teatro Municipal con igual sorpresa y espanto del público que no pudo ver en esta obra dotada hoy día de esta «gloire bucale» de ser silbada que Debussy considera tan censurable para las composiciones. Los músicos chilenos en aquellos años eran también tratados de químicos musicales, de imitadores incoherentes. Recordamos un profesor que muy seriamente sostenía que las «Tonadas», de Allende eran idénticas leídas al revés o al derecho...

La entrada de Ravel en nuestras festivi-

dades sinfónicas ha sido cosa posterior y menos violenta, porque ya el público de Chile (diríamos de Santiago, porque por desgracia bien poco ha podido todavía hacerse fuera de la capital) estaba familiarizado con la obra casi completa de Debussy, cuya divulgación se ha debido, lo mismo que la de Ravel, absoluta y totalmente al celo infatigable de nuestro gran director Armando Carvajal. Así el conocimiento de la «Rapsodia Espa-



Claude Achille Debussy

ñola» encontró un terreno propicio y aun frente a la divulgación de algunas partituras de Strawinsky, que muchos consideraban como cosa indiscutiblemente agresiva, las obras de Ravel parecieron inocentes y claras.

Y ya que hemos hablado del campeón de



Maurice Ravel

toda esta cruzada, bien vale que subrayemos este hecho con el homenaje que en esta oportunidad merece, porque si Debussy y Ravel han encarnado la cristalización latina del buen gusto musical, la batuta alerta y fina de nuestro director ha sido la varilla mágica que despertó la belleza de todo un mundo sonoro. Algunos críticos, de esos que se nutren de teorías y que querrían que hiciéramos, punto por punto, el camino de otros países, han reprochado a Carvajal su dedicación a las partituras contemporáneas que, según ellos, habrían debido llegar una vez que nuestro público hubiese recorrido entero, sin omitir ni las mediocridades, el siglo de atraso con que se inició a la vida sinfónica. Felizmente Carvajal era latino como sus grandes apadrinados y entendió que para que el ambiente chileno no tomara horror a la música había, precisamente, que darle lo que necesitaba, es decir, música: en su forma más pura y en su forma actual, y esta música era la que Debussy y Ravel nos acababan de entregar fresca y palpitante. Por esto es que es imposible recordar el nombre de estos compositores franceses, que son el núcleo vital de nuestra formación artística, ocurrida después de 1900, sin asociar a ellos el de su apóstol chileno, el hombre que con una inteligencia extraordinaria ha encarnado por decirlo así, el temperamento apasionado del uno y contenido del otro y ha moldeado con una rapidez asombrosa la casi totalidad de las obras de ambos compositores. Una labor sostenida con esa firmeza y con ese convencimiento nos tienen hoy en donde estamos, es decir, en presencia firme de una cultura musical ancha, que no resiste ninguna de las grandes corrientes actuales y para la cual Debussy y Ravel son héroes de primera magnitud.

CONSIDERACIONES EN TORNO DE LA OBRA DE CHELA ARANIS

1.—Es nuestro propósito de allegar algunas ideas a lo que hasta aquí se ha dicho sobre la labor de Chela Aranís y sobre todo de sus últimas obras, que presentadas en conjunto en el Museo de Bellas Artes vienen a modificar el concepto que hasta este momento nos habíamos formado de ella.

Porque ausente ella de nuestro medio por varios años, no conocíamos la variante de su carrera artística, y sólo existía para nosotros una labor anterior, que de ningún modo podía darnos una idea de su actual personalidad.

Los pocos estudios que se han escrito sobre su labor, han sido hasta ahora enfocados hacia determinados momentos, y digamos hacia determinadas facetas de su expresión varia y múltiple. De tal modo que los intentos de divulgar su obra, si es que han existido, resultan incompletos y no orientan sobre su exacto valor dentro de nuestro medio.

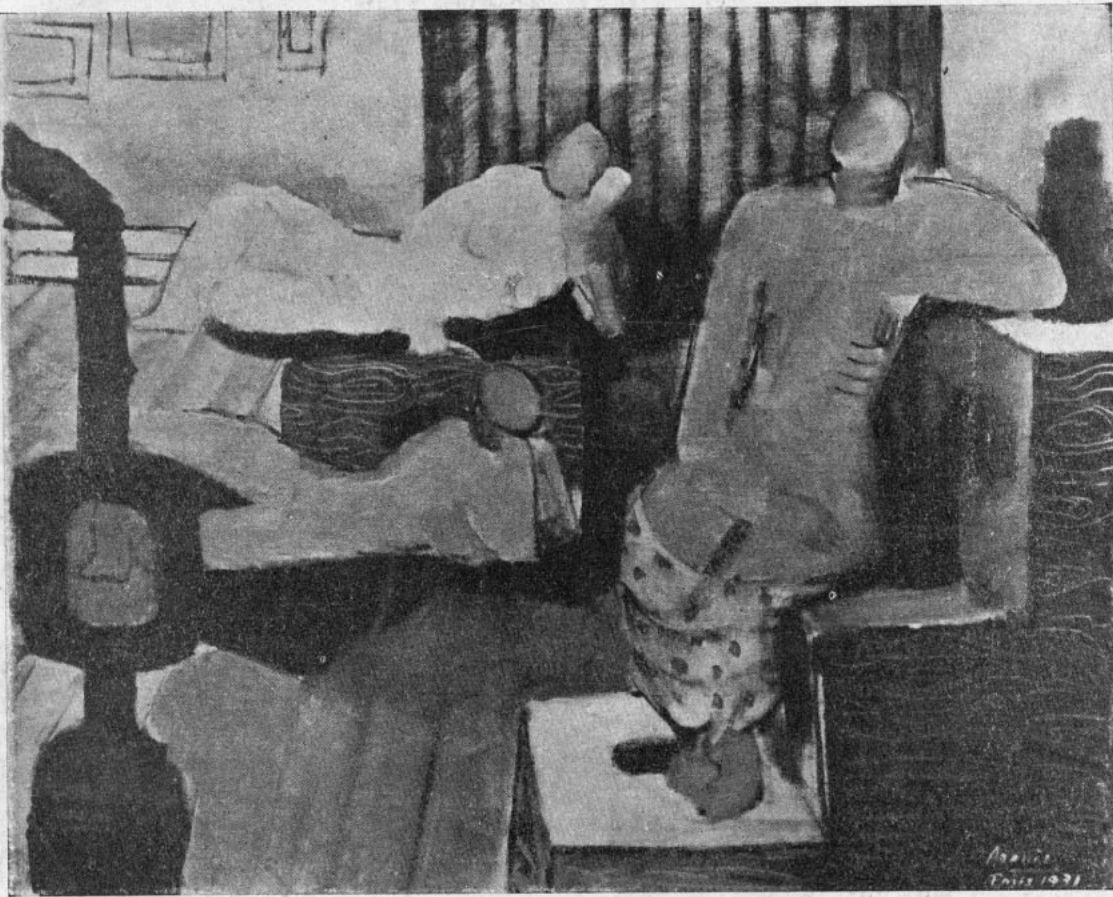
Por otra parte, las formas de crítica puestas en práctica entre nosotros, salvo algunas excepciones, no llenan su función orientadora sobre el valor de las obras y, en general, llegan al elogio por el elogio o caen dentro de los límites de la crónica periodística, o bien quedan dentro del campo de la especulación técnica (y científica, según algunos). Esta última forma, conocida como «crítica analítica», tiende al análisis comparativo de la obra de arte desde un punto de vista puramente formal y en último término constituye una clasificación. Naturalmente que si la clasificación es una ciencia, esta forma de crítica es «científica». Por lo pronto, es necesario decir que ella en nada aclara el va-



Chela Aranís.—Auto retrato

lor o significado que pueda tener una obra. Se concreta a informar sobre aspectos muy determinados y en su labor de análisis va desmenuzando elementos, frecuentemente los menos substantivos, para mostrar las partes del todo y luego quedar tan inocentes como al iniciar la labor. Se trata, pues, de un simple juego técnico.

Es oportuno recordar que en este afán de



Chela Aranis
Mi taller, 1931

Chela Aranis





Chela Aranis

estudiar la obra de arte desde un punto de vista puramente formal, para en seguida clasificar, se han visto en el campo de la investigación artística los fracasos más señalados. Si no, cítense los «Conceptos fundamentales» de Wofflin, que desde hace bastante tiempo dejaron de serlo para el estudio de las artes plásticas.

2.—El desarrollo de algunas ideas de-

mostrará nuestra posición en esta materia y ha de servirnos para ilustrar sobre el significado que tiene la obra de la artista que nos ocupa.

Al hablar de arte actual es importante insistir sobre el valor que adquiere la imaginación como factor determinante de toda expresión nueva. Porque es innegable que el arte moderno se caracteriza por un afán de



Chela Aranis



exploración en los ámbitos de lo desconocido, en el tiempo y en el espacio; por la introspección y por una rebúsqueda de todo aspecto inédito en la realidad objetiva.

Ahora bien; es necesario tener presente que el estado de la inspiración es desde todo punto de vista espontáneo y ajeno a todo interés, y el mundo real aparece a nuestros ojos impreciso y cambiante. Las cosas existen por propias razones.

He aquí, pues, un mundo que hace vivir al hombre, y muy particularmente al artista, una locura interior que de ningún modo sub-

siste desde que aparece su voluntad razonadora.

Representarlo es tarea del artista, y a él corresponde buscar los medios, el lenguaje para retener y expresar sus emociones.

Ahora se puede prever que dos corrientes bien delimitadas surgen antagónicas. Unos que no pueden trasladar sus emociones en desmedro de la realidad objetiva, y otros que, premunidos de mayor pureza, alcanzan expresiones insospechadas e inefables.

Estos últimos están más cerca del verdadero sentido creador del arte, y su pureza no implica expresiones difusas e indeterminadas, como se verá más adelante.

Cuando un artista está frente al mundo objetivo y se emociona ante él, no piensa en orden ni en razones. Digamos, las cosas y los fenómenos existen simplemente.

Desde el momento que se dispone a representar sus emociones, se establece una relación entre estímulo, emoción y representación.

Su intuición determina cierto orden que está de acuerdo con el espíritu del artista. De esto se deduce que el artista traslada sus emociones al cuadro con la intervención de su facultad de discernimiento.

Pero él tiene su lógica, su intuición y su oficio. Ello le permitirá establecer una escala de valores dentro del cuadro, atendiendo, por un lado, al valor espiritual de las cosas y, por otro, al valor intrínsecamente plástico de ellas.

Es justamente ese valor espiritual lo que determina en el artista su voluntad de acentuar determinados aspectos en su obra, que en su elaboración interior lo impresionaron más intensamente. Su expresión, pues, obedece a razones de orden psicológico, y de ningún modo está subordinada a un concepto

puramente realista en la representación del mundo objetivo. Vale decir también que no existe un afán de arbitrariedad, o lo que sería realizar una obra desprovista de contenido e intención.

Por otra parte, en pintura están permitidas las substituciones o reemplazos, del mismo modo que en poesía, las metáforas, que convierten la realidad objetiva en otra impalpable, diáfana y distinta.

3.—Las ideas que acabamos de exponer harán más claros nuestros juicios sobre la obra de Chela Aranís.

Su obra presenta, hasta el año 1931, grandes cambios de expresión: desde un realismo emparentado con el impresionismo hasta la espiritualidad de los cuatrocentistas, acentuada por un dibujo constructivo y estilizado.

En un comienzo su colorido es opaco, especialmente por el empleo sistemático del negro. Conviene decir a este respecto que no pudo substraerse a la influencia del medio, pues por esos años la mayoría de nuestros pintores llevaban en su paleta el negro dramático que convenía a sus espíritus románticos. Pero luego, en 1928, va a París y su visión plástica se libera de la capa poética y entiende la pintura como una manifestación más espontánea. Llegan en esa época a los Salones de Artes Plásticas envíos que denotan un verdadero progreso en la concepción de la forma y del color. Aunque si bien es cierto se limitaba a emplear dos o tres colores en diferentes valores; de todos modos se observaba en ellos una mayor preocupación por la «pintura».

Posteriormente, en 1931 ó 1932, envía desde París algunos cuadros en los que se ve la influencia del cubismo. Es, justamente, desde este momento que su colorido se afina

y denota su obra una mayor libertad en la concepción de la forma y una sensibilidad exquisita sobriamente aprovechada.

No olvidaremos sus dibujos realizados en nuestro país, de un aspecto constructivo y de gran movimiento y que se caracterizan por su expresión de fuerza y vida.

Desde 1932 habíamos perdido todo contacto con Chela Aranís y, naturalmente, se desconocía lo que en la actualidad realiza en París, donde reside desde hace bastante tiempo.

Ahora, recientemente ha traído una exposición a través de la cual pudimos darnos cuenta de los cambios que se han operado en su personalidad artística.

Por lo pronto se advierte un conjunto homogéneo, que denota una voluntad artística claramente definida. Su inquietud la lleva al cultivo tanto del óleo como de la acuarela y el dibujo; la figura, naturaleza muerta y el paisaje.

Ya habíamos manifestado que existen dos corrientes en pintura: unos que no pueden trasladar sus emociones en desmedro de la realidad objetiva y otros que las expresan premunidos de mayor pureza. A estos últimos pertenece Chela Aranís.

Quien quiera recrearse contemplando el aspecto realista en sus obras, se sentirá defraudado. Quien busque la aplicación de la «sección áurea» o bien el equilibrio algebraico del claroscuro, de los colores o de los espacios, dirá que no hay «oficio». O lo que sería mejor todavía, que no pertenece a ninguna escuela pictórica o que pertenece a todas.

Por todo ello y para aclarar dudas, ya hemos expuesto algunos conceptos que explican el verdadero sentido que tiene el arte actual y de este modo haremos más compren-

sibles nuestras ideas sobre la obra de esta artista.

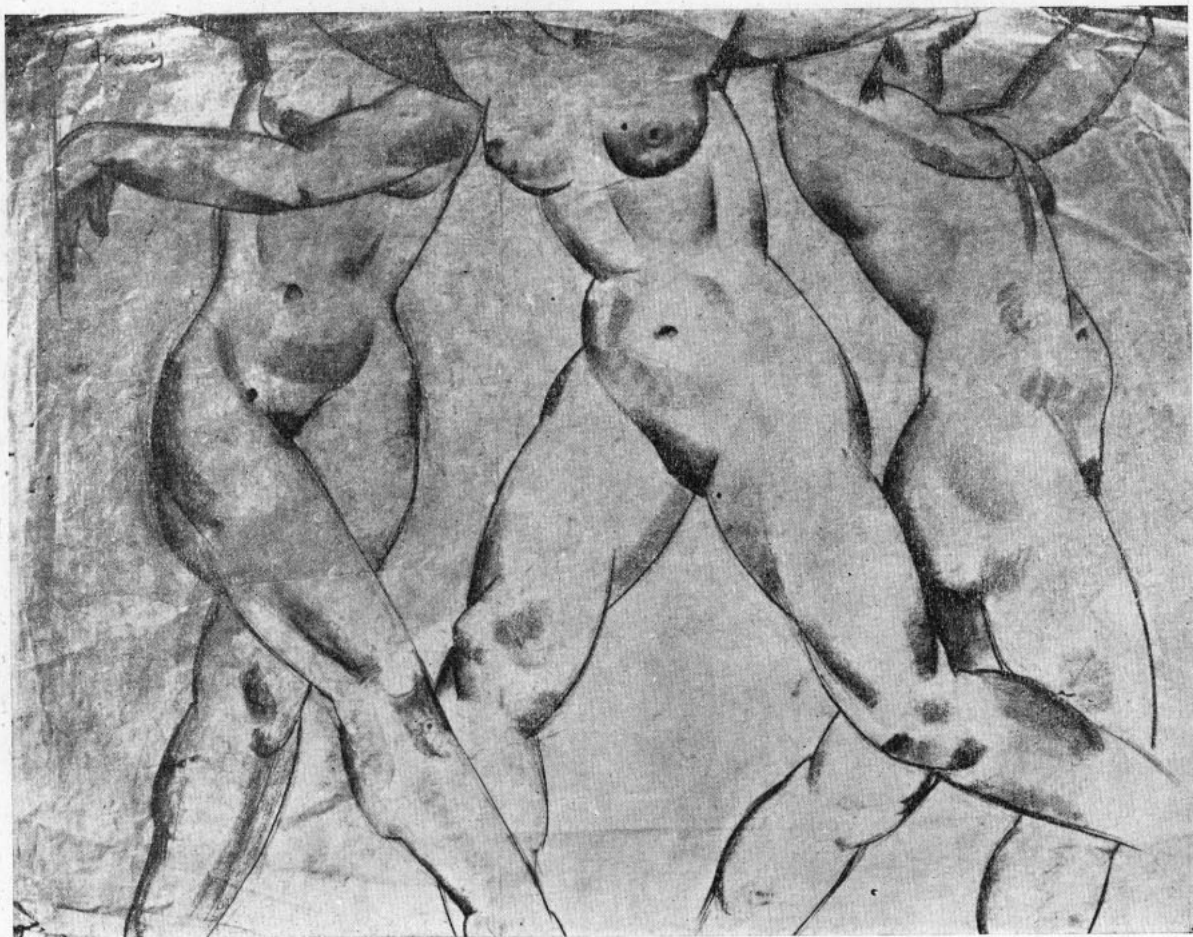
En ella encontramos la realización de una concepción moderna de la pintura, no tan sólo por sus recursos técnicos, sino que muy particularmente por su expresión liberada de todo prejuicio académico o de escuela y por su afán de encontrar lo inédito en el mundo objetivo.

Cuando contemplamos sus paisajes entramos en un mundo, aunque no totalmente desconocido, nuevo y que no existe en ninguna parte. Y es que en este caso la artista no ha representado la naturaleza de acuerdo con la realidad visual, sino que ha vivido ese mun-

do real e irreal en la contemplación, y simultáneamente lo ha trasladado a la tela.

¿Sería necesario el martirio de contar hoja por hoja de un árbol y fijar su diminuto tamaño en la tela? Las cosas existen en nosotros por diferentes cualidades, y en pintura el artista puede substituir o reemplazar los elementos de acuerdo con su lenguaje poético. Y es esto, justamente, lo que hace Chela Aranís, que cuenta con muchos recursos para expresarse mejor.

No hay, en ella una sumisión al modelo en cuanto éste significa realidad material. La forma es para ella un lenguaje poético-plástico en función del aspecto cro-



Chela Aranís.—Paris 1929

mático de la obra. Y el colorido tiene un proceso de dentro hacia afuera, es decir, nunca aplica un color al lado de otro, porque así aparezca en la realidad, sino porque es necesario a su espíritu. Esto no quiere decir que ella nada encuentre en el color de la naturaleza que la emocione; es que el orden lo establece su espíritu a medida que las cosas o fenómenos van apareciendo a sus ojos.

Mucho se ha especulado con los «principios plásticos», es decir, con el orden o composición como cosa establecida a priori en la pintura. Se señala la necesidad de reglar los elementos plásticos de acuerdo con tales o cuales principios de composición. Pero se olvida que cada época y cada artista tienen una forma determinada de expresión y que el arte busca nuevos cauces para cumplir su misión.

En el caso de Chela Aranís se realiza este fenómeno como se realiza en el arte de los maestros contemporáneos.

Es importante constatar que su pintura es unitaria, nunca pierde su sentido de totalidad. Puede deleitarse en grafismos y detalles, pero siempre existe la visión de conjunto.

Si comparamos su pintura de ahora con su obra anterior, será necesario reconocer que ha conseguido una mayor serenidad en el contenido y una mayor sobriedad en la forma.

No hay en su obra alardes de técnica, rebúsqueda de temas ni amaneramientos estilísticos. Rehuye toda banalidad femenina y su pintura la ubica dentro de nuestros legítimos valores artísticos.

N. Polanco R.



Chela Aranís



Taller Artes del fuego. Vitral. Escuela de Artes Aplicadas

LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS Y SU PORVENIR

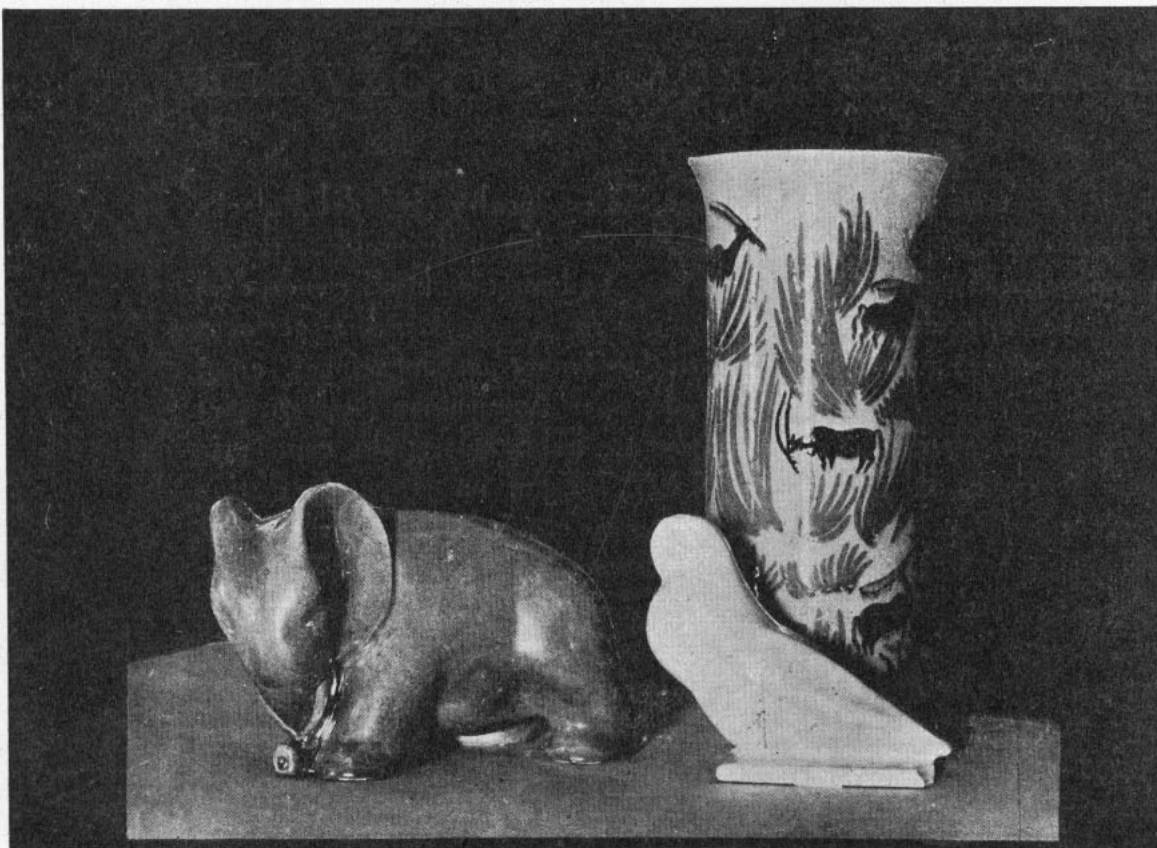
ESTE año, como los anteriores, la Dirección de la Escuela de Artes Aplicadas, que durante la ausencia del titular don José Perotti, desempeña interinamente, con autoridad y éxito, el profesor de cerámica, don René Mesa Campbell, ha organizado, antes de que empezaran a funcionar los cursos del año escolar, una exposición de trabajos ejecutados en 1937 por los alumnos y esta exposición ha permitido apreciar, una vez más, la importancia de los servicios que está prestando esta escuela organizada, o mejor dicho reorganizada, en su forma actual. Decimos reorganizada, porque como lo saben todas las personas que se interesan por el desarrollo de la cultura artística del pueblo—ramo tan importante de la cultura general—existía desde los primeros años de este siglo, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, una sección de arte decorativo, destinada principalmente a fomentar la cultura de las clases populares: su objeto era el de dar a los obreros de ciertas industrias de lujo principios de cultura artística y nociones de la técnica de estas industrias en lo que toca a la parte artística de ellas.

Aquella sección primitiva de arte decorativo de la Escuela de Bellas Artes funcionaba, hasta hace poco tiempo, en el piso subterráneo del Palacio y se componía de cursos nocturnos de dibujo elemental, de elementos de arquitectura (dibujo lineal), de modelado y escultura decorativa, de práctica del desbaste de mármol y piedra, de dibujo decorativo, de amoldadura y aun durante al-

gún tiempo, en un local vecino del Palacio, de fundición artística y de tímidos ensayos de cerámica. Todas estas clases, siendo destinadas a obreros o, en general, a personas que de día tenían otras ocupaciones, eran, como lo dijimos, nocturnas y para dirigir las el Gobierno había contratado, en los primeros años del siglo, un grupo de distinguidos profesores españoles, que durante muchos años desempeñaron con el mayor celo y éxito la misión puramente escolar que les había sido encomendada. No debo dejar de recordar aquí, que junto a los artistas españoles contratados, tuvo a su cargo durante diez años la clase de escultura decorativa el gran escultor, honra y gloria del arte chileno, Simón González.

Esta sección de arte decorativo no tenía—lo repetimos—otro objeto que el de difundir principios de educación artística en los medios populares; y los trabajos que se ejecutaban en los talleres en que funcionaban los distintos cursos no tenían—exceptuando el taller de amoldado y el de desbaste de mármol—ningún carácter industrial y comercial. Aun los ensayos a que aludimos más arriba, de fundición artística y de cerámica no duraron en aquella época bastante tiempo para que se pudiera iniciar siquiera un intento de industrialización, aunque ésta era una de las aspiraciones y esperanzas de los creadores de la sección de arte decorativo.

Sin embargo, antes del gran movimiento político que debía producir tantos cambios en los servicios públicos y que trajo la re-



Taller Artes del fuego.
Cerámicas en mayólicas.
Esc. de Artes Aplicadas.

forma de los Estatutos de la Escuela de Bellas Artes, una de cuyas consecuencias fué la separación de la Escuela de la sección de arte decorativo y la creación consecutiva de la Escuela de Artes Aplicadas completamente autónoma, con local propio, especialmente adquirido para ella por el Gobierno y con personal administrativo y técnico enteramente desvinculado de la Escuela de Bellas Artes, antes de aquella época—decía—se habían producido varios hechos muy interesantes para el porvenir de la nueva Escuela. Entre estos hechos deben de figurar en primera línea los viajes a Europa de varios grupos de alumnos muy distinguidos de la Escuela de Bellas Artes que, cogidos en la vorágine del movimiento intelectual y artís-

tico europeo, supieron resistir esta tremenda prueba y aun sacar muy buen provecho de las enseñanzas recogidas, no solamente en lo que concierne al arte llamado puro, sino—y aun principalmente—en las distintas secciones del arte decorativo, que desde principios del siglo, pero más que nunca en los tiempos que vivimos, está tomando un auge extraordinario. Y es así como, en vez de dedicarse sólo a seguir estudios de arte puro, varios de estos jóvenes agregaron a estos estudios que —no lo olvidemos—deben servir de base a todas las manifestaciones artísticas, los de algunas hermosas artes aplicadas: cerámica, affiches, grabados en sus diversas formas, vitraux, juguetería, encuadernación, etc.

Precisamente, fué con la encuadernación,

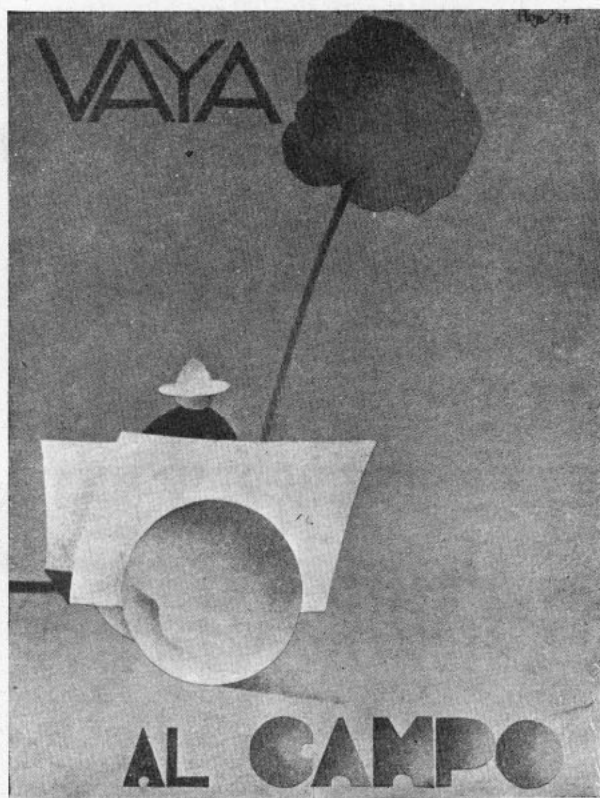
que todavía en los tiempos de la antigua Dirección de la Escuela de Bellas Artes, dos o tres años antes de que empezara oficialmente la era de las reformas radicales, se modernizó y se dió mayor amplitud a la sección de arte decorativo, al mismo tiempo que se le daba un giro práctico.

Lo que dió a la Dirección de la Escuela la idea de la creación de la clase de encuadernación artística fué la vuelta a Chile de un artista, ex alumno de la Escuela, admirablemente dotado e inteligente, Abelardo Bustamante, que firmaba sus obras con el seudónimo de «Paschin» y que, desgraciadamente, murió hace algunos años: Bustamante había ejecutado algunas encuadernaciones, además de otras obras en cuero y metal repujado, tan primorosas que la idea se impuso de crear para él una clase de en-

cuadernación. Al crear esta clase, se acordó que esta podría—contrariamente a los demás cursos de la sección de arte aplicado—funcionar de día en un taller, que desde el principio tomó un carácter netamente industrial al mismo tiempo que delicadamente artístico. Se puede decir que fué entonces cuando se vió como la sección de arte decorativo de la Escuela de Bellas Artes, que hasta entonces procuraba únicamente dar a los obreros que frecuentaban los cursos nocturnos, nociones de arte teóricas—fuera de los talleres de amoldadura y de desbaste—podía y debía transformarse en talleres en que, en primer lugar se enseñara la técnica y en seguida se practicara la fabricación de objetos de arte aplicado de diversas industrias: cerámica, fundición, encuadernación, vitraux, tejidos, juguetería, affiches, etc., para que Chile, si-

Taller Artes del fuego.
Cerámicas en mayólica.
Esc. de Artes Aplicadas.





Taller de Artes gráficas.—Afiche.—Esc. de Artes Aplicadas

guiendo las huellas de grandes naciones europeas y asiáticas, pudiera a su vez tener, con el tiempo, manufacturas nacionales bajo la tuición del Estado, dedicadas a industrias de arte como, por ejemplo, son en Francia las de Sèvres, Limoges, Nevers, les Gobelins, Aubusson, Beauvais, Saint-Gobain, etc.

¿Y por qué no? El obrero chileno es sumamente inteligente y tiene instintos artísticos y, además, posee una facultad, un don de asimilación poco común, un poco peligroso, cuando se trata de ejecutar obras de arte en que la personalidad debe ser una de las principales cualidades, pero precioso en los trabajos industriales del obrero. Es, por lo tanto, indudable que tal obrero podrá realizar, en cualquier momento las ideas, los pro-

yectos concebidos en los diversos ramos de arte aplicado, por maestros artistas chilenos.

Para volver a la fundación de la Escuela de Artes Aplicadas, no se puede negar que la formación del excelente profesorado que tiene ella desde el día de su nacimiento, es decir, de su separación de la Escuela de Bellas Artes, de la cual ya no es sino una hija legítima prodigiosamente desarrollada, pero completamente independiente, que la formación—decía—de este eximio cuerpo de profesores no habría podido hacerse sin el viaje y la permanencia durante cierto tiempo en Europa, en una época favorable, de este grupo de jóvenes artistas chilenos y la circunstancia de que varios de ellos, con mucho entusiasmo y ayudados por esta facultad de asimilación tan útil, cuando se trata de adquirir la técnica de un arte, se consagraron a ciertas formas de arte aplicado que, les habían especialmente interesado y seducido.

Y esta fué la suerte de los organizadores de la nueva Escuela. Al tomar posesión de ella en su local de la calle Arturo Prat, contaban con un cuerpo de profesores chilenos inmejorables, de una incontestable superioridad, no solamente en el ramo que iban a enseñar, sino también como poseedores de una vasta y sólida cultura artística.

No es raro, en estas condiciones, que bajo la dirección de don José Perotti, escultor y pintor de gran talento y con un grupo de profesores como la señorita María Valencia, que empezó por ser una notable pintora y dibujante, lo mismo que la señorita Ana Cortés, como don Marcos Bontá, en pleno apogeo de su carrera de pintor, como don Julio Ortiz de Zárate, pintor y grabador

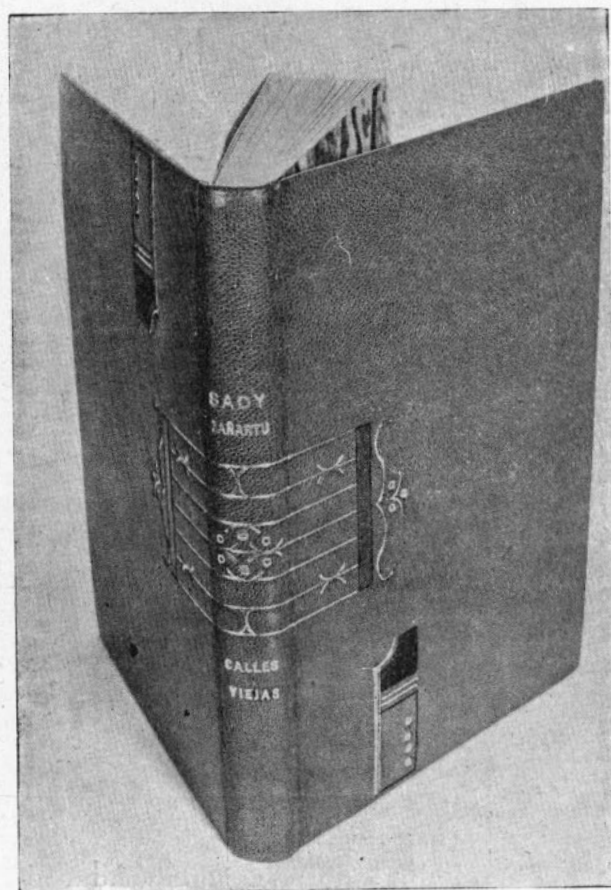
eminente, como don René Mesa Campbell, uno de los «pionniers» del arte de la cerámica en Chile, como Héctor Banderas, pintor muy original, cuya personalidad se va afirmando día tras día, como Samuel Román, que sus éxitos en los Salones han consagrado muy buen escultor, no es raro, decía, que la Escuela de Artes Aplicadas haya en tan poco tiempo tomado tanto vuelo y adquirido tanta importancia...

Aquí me detendré un momento para una pequeña observación personal, muy agradable por cierto: al transcribir los nombres de los profesores de la Escuela noto que casi todos ellos, y en todo caso los más importantes, han sido en la Escuela de Bellas Artes discípulos míos, ellos y ellas al mismo tiempo que algunos de sus colegas y compañeros actualmente profesores de la Escuela del Parque Forestal y esta constatación me causa una satisfacción muy grande...

Del espléndido pie en que se encuentra la Escuela de Artes Aplicadas desde el punto de vista de la enseñanza y de los progresos de los alumnos, dió fe la última exposición, de la cual salí con una magnífica impresión. En la sección de cerámica, por ejemplo, cuando se piensa en el poco tiempo que tiene de existencia aquí este arte, uno queda maravillado de los resultados obtenidos, no solamente por los maestros en sus trabajos personales, sino también por los alumnos, debido a las enseñanzas recibidas en la Escuela. La rapidez con que está progresando en Chile este arte—como, por lo demás, otros relacionados con la industria—da una prueba de la facultad de asimilación, que señalé más arriba, de los chilenos, gracias a la cual se puede predecir en este país un porvenir luminoso a las artes aplicadas a la industria en sus formas más variadas: te-

jidos, ferretería, cerámica, affiches, grabados, encuadernación, juguetería, pues todas estas artes decorativas estaban representadas en la exposición, algunas de ellas en forma algo embrionaria, es cierto, pero existiendo realmente y permitiendo concebir hermosas esperanzas, sobre todo si se piensa en el poco tiempo de estudios de los autores de los objetos exhibidos.

Sin contar las piezas de cerámica, algunas de las cuales eran de gran belleza, me llamaron la atención unos esmaltes cloisonnés y champlevés que yo no tenía idea



Taller de Artes gráficas. Encuadernación, mosaico y dorados a fuego. Esc. de Artes Aplicadas

se pudieran fabricar en Chile. Me interesaron mucho también unos tejidos de colores muy delicados y de dibujos de composición feliz y de original estilo. La buena realización de unos «vitraux» abre horizontes a un arte tan noble y que encontrará aplicaciones en las tendencias de la arquitectura moderna. En la vitrina reservada a las encuadernaciones había algunas primorosas, tanto por la ejecución como por el estilo de las composiciones.

Todo eso es simpático, hermoso y alentador, pero... ¡ay! existe un «pero» algo inquietante.

Cuando el indiscutible éxito de la enseñanza en la Escuela de Artes Aplicadas deja paso a las mejores esperanzas, existe no sólo el derecho sino que el deber de señalar una circunstancia desagradable y de lanzar un grito de alarma: el estado del edificio en que funciona esta Escuela es muy poco satisfactorio, a tal extremo que resulta difícil sino imposible hacer en él, si no se le transforma radicalmente, instalaciones que permitan dar a las enseñanzas de los maestros toda su eficiencia, con lo que, poco a poco, se podría dar a lo que hasta ahora era sólo un establecimiento de enseñanza, el carácter de establecimiento industrial, con todas sus consecuencias y posibilidades, a semejanza de lo que ocurre desde hace mucho tiempo—[siglos en ciertos casos!—en naciones europeas, como lo recordé en otra parte de este artículo: por lo demás, creo que ésta fué la idea de los fundadores de la Escuela.

Naturalmente, una tan admirable perspectiva no es de pronta realización, pero no es menos cierto que para encaminarse hacia ella no hay que descuidar nada, ni perder tiem-

po y que desde luego se debe pensar en habilitar el edificio—lo que no puede ser muy difícil siendo propiedad del Estado—en tal forma que pueda prestar, en el presente y en el futuro, los servicios para los cuales ha sido creado el establecimiento. La Dirección, la administración y el cuerpo de profesores de la Escuela son inmejorables. Que se les faciliten los medios de dar sus enseñanzas con el máximo de comodidades.

Felizmente, cuando acababa de escribir todo lo que precede y que justificaba el lamentable hecho que un grupo de alumnos había tenido que suspender sus clases, porque éstas se hacían en un local tan destartado que, en realidad, se encontraban a la intemperie—¡y con la temperatura actual!—felizmente—dceía—la Dirección que desde hace tiempo se preocupaba de esta situación, había hecho ante el Gobierno diligencias encaminadas a subsanarla y es muy posible que el lamentable incidente de la suspensión de las clases que acabo de señalar, debida no a una huelga y a mala voluntad del alumnado, que por el contrario está muy contento con su director y sus profesores, sino a una necesidad física, tenga consecuencias favorables, pues el mismo día en que estoy escribiendo estas líneas veo por la prensa que el señor Ministro de Educación ha acordado destinar una suma importante para dar principio siquiera a las reparaciones más urgentes, primera etapa de la transformación completa del edificio.

¡Ojalá!... Es sobre estas luminosas esperanzas que quiero poner el punto final a este artículo.

Richon-Brunet.

Ford

1938





UNA COSECHA DE GLORIOSOS LAURELES

En Bordeaux, París, Rouen, Quebec, Moscú, Amsterdam, Bruselas, y en cien ciudades más, los **LICORES CAZANOVE** han conquistado las más altas recompensas. Esos brillantes y legítimos triunfos obtenidos en tantas Exposiciones Internacionales, no han hecho sino confirmar la opinión mantenida por todos los públicos, reconociendo en forma oficial la superioridad bien ganada de los **LICORES CAZANOVE**



LICORES **CAZANOVE**

M. R

CELEBRES EN TODO EL MUNDO



Curso de Dibujo.—Composición de dibujo al lápiz.—Esc. de Artes Aplicadas

LA EXPLORACION DEL TALENTO MUSICAL

I.—ORIGEN DE LA IDEA

El problema profesional.—La época que vivimos presenta, con caracteres cada vez más marcados, una tendencia a la especialización, crecientemente minuciosa, de las diversas actividades profesionales. Los educadores, atentos a las exigencias que se impone a los individuos en el ejercicio de la misión social que cada cual debe cumplir, han sentido nacer en su conciencia pedagógica una nueva preocupación, cual es la de la Orientación Profesional de los seres que se desarrollan bajo su dirección: los hombres del futuro, que no tardarán en ver llegada la hora de entrar en la arena de la vida, momento trascendental, que deberá encontrarlos provistos del equipo adecuado que les suministre el máximo de probabilidades para salir airoso de la larga lucha en la cual deberán participar.

Orientación Profesional.—Los zarandeados principios de organización industrial que dicen: «There is one best way to do anything» y «There is one best person to do that thing» («Hay un método que es el mejor para realizar una labor» y «Hay una persona que es la mejor para realizar esa labor»), principios fundamentales de toda orientación profesional de carácter científico, han servido de estímulo para que los responsables de la educación y, por tanto, de la felicidad humana, se hayan entregado al estudio y conocimiento del individuo con la intención de colocar a cada cual en la actividad que, por su naturaleza, le corresponde desarrollar en su comunidad vital. ¡Cuán-

tas desilusiones, fracasos y desdichas individuales, y qué cúmulo de cargas sociales se habrían evitado, si desde todos los sectores humanos se hubiese cooperado a la solución del problema profesional!; pero las tradiciones familiares, la vanidad individual y una serie de factores que más vale silenciar, han sido y siguen siendo escollos que retardan la marcha natural de las más generosas iniciativas en pro del educando y de su bienestar futuro.

La tarea esencial de la Orientación Profesional, cuya aspiración es facilitar que los individuos logren ubicarse oportunamente en la profesión en la cual puedan alcanzar un nivel normal de eficiencia, supone ciertas investigaciones previas que deben servir de pauta a los funcionarios encargados de cumplirla. Estas investigaciones pueden resumirse en dos estudios básicos: el análisis de la profesión y el análisis del aspirante a ella.

Análisis de la profesión.—El análisis psicológico o psico-físico de la profesión tiene por fin la determinación de las capacidades o aptitudes elementales innatas requeridas para el ejercicio de una actividad, sea ésta de carácter predominantemente físico o intelectual. Para realizar el análisis se procede por vía directa o por vía indirecta.

I) MÉTODO DIRECTO.—El método directo puede ser personal o impersonal.

a) Método personal. — El investigador de profesiones se somete a trabajar en la profesión u oficio, materia de su estudio, para poder así llegar a apreciar

en sí mismo y en la observación de los trabajadores especializados que le rodean, las capacidades y características que se necesitan para un buen desempeño de la labor.

b) Método impersonal.—El investigador, imposibilitado para profundizar personalmente una profesión, se ayuda mediante encuestas dirigidas a los especialistas, cuya colaboración contribuye a aclarar el panorama de capacidades que requiere la especialidad explorada.

II) MÉTODO INDIRECTO.—El método indirecto es un proceso mediante el cual se seleccionan dos grupos de especialistas en un mismo oficio, uno de los cuales ha demostrado ser excelente en el trabajo y el otro notoriamente deficiente, profesionalmente hablando. Exploradas las capacidades o aptitudes de los individuos del primer grupo y constatada la existencia en ellos de capacidades comunes que se manifiestan en alto grado, y constatada la falta o deficiencia de estas capacidades en los sujetos del segundo grupo, conclúyese que éstas son de importancia fundamental y decisiva para el desempeño del oficio. En lo que respecta a las capacidades o aptitudes elementales que se presentan en grado más o menos igual en ambos grupos, se infiere que han de ser de escasa o nula influencia en el desarrollo del oficio estudiado.

Análisis del aspirante a la profesión.—Diversos métodos han sido empleados hasta el presente para aconsejar a los individuos en sus inclinaciones o irresoluciones respecto a la elección de una carrera.

Estos métodos pueden sintetizarse en tres, a saber:

I. Interrogatorio. — Consiste en formular al aspirante una serie de preguntas acerca de sus inclinaciones, del oficio de su padre, de sus aversiones, de sus supuestas aptitudes, etc. De sencillísima aplicación, este método, aun complementado con las notas escolares y minuciosos informes de los profesores, se ha demostrado como el más deficiente.

II. Observación. — Se basa este método en la prolongada observación a que se somete al aspirante, de parte del profesor o de sus profesores durante la época escolar. Implica, naturalmente, de parte de los profesores un conocimiento profundo de diversas especializaciones profesionales y de las capacidades que ellas requieren.

III. Prueba experimental. — Este método estriba en el examen de cada individuo, utilizándose para ello una serie de pruebas que concretan las capacidades elementales que exige la profesión, capacidades específicas obtenidas mediante el estudio psicológico de las actividades profesionales. Este método, que nos da mediciones cuantitativas exactas de cada una de las capacidades elementales constituyentes de las funciones profesionales integrales, llamado método psicométrico, es el más eficaz por reunir las ventajas que se expresan:

1) El examen exige menos tiempo. 2) No requiere conocimientos previos por parte del examinando. 3) Comprende capacidades esenciales y características del oficio que permiten, dentro de ciertos límites, pronosticar la eficiencia profesional futura. 4) Abarca capacidades cuya manifestación no se exterioriza en el estudio ini-

cial del aprendizaje profesional; pero que son de transcendencia para el éxito profesional. 5) La objetividad de los resultados de las pruebas descarta toda influencia subjetiva del maestro. 6) Permite exponer con precisión la diferencia que manifiesta el alumno entre su talento y su aplicación. 7) Evita una iniciación estéril del aprendizaje, común a los métodos anteriores.

II.—ESTRUCTURA DEL TALENTO MUSICAL

El Laboratorio de Iowa. — Habiéndose comprobado plenamente, por larga experiencia, la alta eficiencia de las pruebas psicométricas para definir con matemática precisión las capacidades del hombre, no es de extrañar que los psicólogos hayan abordado el estudio de los procesos mentales y físicos que tienen una intervención esencial durante las actividades musicales de los seres humanos. Así es como estos procesos musicales determinaron los estudios que desde Stumpf en adelante han venido realizándose por investigadores de diversos países, estudios que han logrado condensarse en resultados tangibles y de gran valor práctico en el Laboratorio de Psicología de la Universidad de Iowa, gracias a la labor ininterrumpida del gran maestro Dr. Carl E. Seashore, psicólogo incansable en la investigación y que, a los 75 años de edad, prosigue dedicándose de lleno a sus labores.

Determinación del talento musical. — Como fruto de su trabajo, el Dr. Seashore entregó al mundo científico y musical un cuadro completo de los rasgos de la mente humana que intervienen en la

aprehensión y expresión de los atributos del sonido, atributos que corresponden a la audición, la ejecución, la representación, la emotividad y el pensamiento musicales. Estos factores se expresan como sigue:

I.—SENSIBILIDAD MUSICAL

A. Formas simples de impresión:

1. Sentido de Tono
2. Sentido de Intensidad
3. Sentido de Tiempo
4. Sentido de Extensidad.

B. Formas complejas de apreciación:

1. Sentido de Ritmo
2. Sentido de Timbre
3. Sentido de Consonancia
4. Sentido de Volumen.

II.—ACCION MUSICAL

1. Producción del Tono
2. Producción de la Intensidad
3. Producción del Tiempo
4. Producción del Ritmo
5. Producción del Timbre
6. Producción del Volumen.

III.—MEMORIA E IMAGINACION

1. Imaginación Auditiva
2. Imaginación Motora
3. Imaginación Creadora
4. Memoria
5. Poder de Aprendizaje.

IV.—INTELECTO MUSICAL

1. Libre Asociación Musical
2. Poder de Reflexión Musical
3. Inteligencia General.

V.—EMOTIVIDAD MUSICAL

1. Gusto Musical
2. Reacción Emotiva
3. Expresión Emotiva.

III.—LAS PRUEBAS DE SEASHORE

Confección de las pruebas.—Determinadas las funciones psicomusicales o jerarquía de capacidades que comprende el talento musical, se obtuvo la pauta que condujo a la elaboración de una serie de pruebas objetivas (tests) que permiten medir con precisión matemática el aporte innato de cada individuo. La calidad y cantidad de pruebas podrán apreciarse en el curso de la presente exposición.

Aplicación o administración de las pruebas.—Aplicáronse las pruebas primeramente a gran número de estudiantes de la Universidad de Iowa, investigación que permitió establecer las normas en cuanto a curvas de distribución y baremos de percentiles correspondientes a los adultos. Las normas para los niños obtuviéronse de

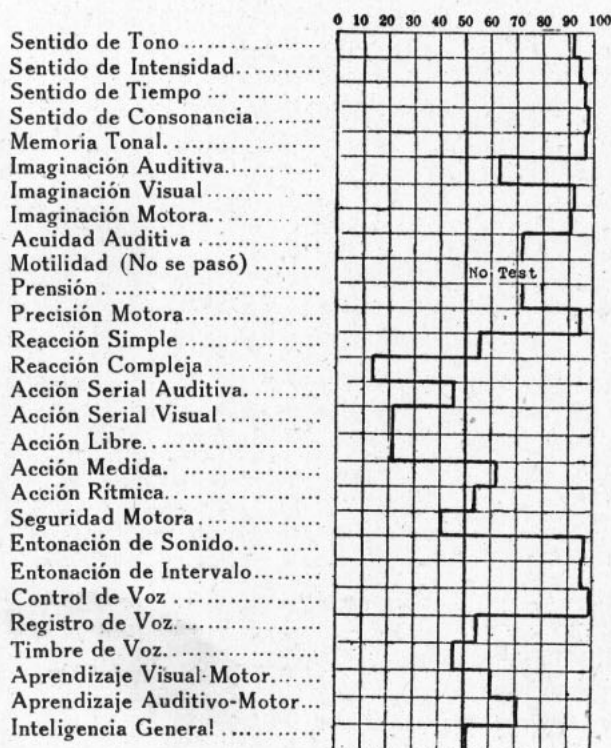
las mediciones en masa que se realizaron en las escuelas primarias de la ciudad de Des Moines.

Aplicación en Escuela de Música.—En la misma época, alrededor del año 1919, la Dra. Esther Allen Gaw, ayudante del Dr. Seashore, se constituyó en visita de investigación en la Universidad de Northwestern, en cuya Escuela de Música procedió a examinar a 26 alumnas que ya habían abrazado la carrera musical. La finalidad de la investigadora fué la de conocer el orden o lugar que ocuparían las alumnas en las varias formas de tests y desarrollar un procedimiento de análisis del talento musical que pudiera ser de utilidad en las Escuelas de Música en las cuales fuese aplicado. Las estudiantes, cuya edad fluctuaba entre los 17 y los 25 años, eran alumnas de la Escuela de Música durante un pe-

ríodo que abarcaba desde uno a cuatro años. Se procuró escoger entre los sujetos a algunos considerados como sobresalientes en sus estudios y a otros cuyos estudios seguían una marcha inferior a lo normal. Desgraciadamente, varios sujetos, considerados como malos alumnos, por razones de salud, no pudieron completar todas las pruebas, lo que vino a privar a la investigadora de un valioso elemento para el diagnóstico.

Perfiles psicológicos del talento musical.—Las pruebas administradas, con sus respectivos cómputos estadísticos, pueden observarse en los perfiles que se transcriben a continuación. Los números de 0 a 100 se refieren al lugar que corresponde al individuo dentro de la escala de percentiles, siendo 0 el más bajo y 100 el más alto. Presentamos los perfiles de dos sujetos: A. y B.

CASO A



CASO B



Grabación de discos-tests.—Algunas de las pruebas, enumeradas en los perfiles, especialmente las de carácter sensorial, exigían para su administración un trabajo abrumador del experimentador, por lo cual las pruebas de Tono, Intensidad, Tiempo, Consonancia y Memoria Tonal han sido registradas en discos gramofónicos. Su aplicación mediante los discos alivia al investigador a la vez que procura la cronometrización mecánica de la aparición de los estímulos. El equipo de discos fué enriquecido posteriormente con un nuevo test, el del Sentido de Ritmo.

IV.—EXPERIMENTACIONES EN ROCHESTER

La Eastman School of Music.—No permanecieron sordos al nuevo movimiento los profesores de Música, como puede inferirse de la actitud adoptada por la Escuela de Música de la Universidad de Rochester, cuya Facultad, en 1921, atrajo a su seno, en calidad de miembro de la corporación y a cargo de funciones hasta entonces nuevas para un establecimiento de cultura musical, a la Dra. Hazel M. STANTON, discípula del Dr. Seashore, Dra. que inició una serie de trabajos de sumo interés pedagógico. De los estudios realizados en ese alto centro de divulgación musical, se desprendieron conclusiones que, además de contribuir a cimentar definitivamente el prestigio de las pruebas objetivas, resolvieron el problema de la admisión de los aspirantes al estudio superior en las diversas especialidades de la Música.

Por parecer de algún interés, de

los múltiples estudios realizados hasta el presente, daremos a conocer algunos que se refieren a la variabilidad de los juicios subjetivos, a la correlación entre éstos y los que suministran las pruebas científicas y a la supervivencia del alumnado.

Escala de calificaciones.—Para la mejor comprensión de lo que en seguida se pasará a exponer, es de conveniencia dar una ilustración referente al procedimiento que se adopta en la Escuela de Rochester para la calificación del alumnado de instrumento o canto por el profesorado respectivo. Al final de cada semestre, el profesor utiliza un formulario especial para cada alumno, en el cual estampa la apreciación que éste le merece, y que consiste en un juicio acerca de los siguientes aspectos: Talento Musical, Afectividad Musical, Técnica, Acción Rítmica, Calidad de Sonido, Aplicación y, por último, Aprovechamiento. Estos juicios subjetivos se anotan utilizando una escala de notas o calificaciones que se extienden de *E* a *A*; correspondiendo *E* a una calificación de «muy pobre»; *D* a «pobre»; *C*— a «promedio inferior»; *C*+ a «promedio superior»; *B* a «muy bueno», y *A* a «superior».

Variabilidad de los juicios subjetivos.—Al hacerse los primeros estudios comparativos entre los juicios subjetivos y el criterio objetivo de los tests, pudo constatarse positivamente el predominio de la ecuación personal del maestro en la apreciación de sus discípulos.

En el cuadro que sigue se exponen las apreciaciones de los 23 profesores del Departamento de Piano, emitidas en 1924 y en 1927, apreciaciones que varían con-

siderablemente en una y otra época, como se puede constatar examinando los guarismos.

DEPARTAMENTO DE PIANO

% de alumnos que, según la apreciación de 23 profesores, obtuvieron las calificaciones *C* +, *B* y *A*.

Profesor	Enero de 1924	Enero de 1927
N.º	%	%
1	84	89
2	78	88
3	67	92
4	64	90
5	64	—
6	63	85
7	62	—
8	60	100
9	55	—
10	55	90
11	54	98
12	48	86
13	38	69
14	38	—
15	38	82
16	35	—
17	33	—
18	32	61
19	26	89
20	11	79
21	11	68
22	8	—
23	6	84

Como podrá observarse de los datos que anteceden, el profesor N.º 1 considera que el 84% de sus alumnos merece una calificación en los grupos *A*, *B* y *C*+; entretanto el profesor N.º 23 estima que sólo el 6% de sus alumnos merece esta distinción; criterios ambos que arrojan una Variación Máxima de 78 unidades. Esto es lo que ocurría en el año 1924.

Con la esperanza de suavizar estas asperezas, emanadas de las diferencias individuales de criterio de los profesores, la Dirección del establecimiento envió a cada profesor, periódicamente, un oficio en que se demostraba, mediante gráficos, estos hechos. Como resultado de esta actitud, en 1927, es decir, 3 años más tarde, la Variación Máxima arrojada por los juicios subjetivos demostró un descenso apreciable, lo que debe interpretarse como una mayor consistencia en los juicios subjetivos,

una tendencia a la normalización de éstos y, por ende, una mayor justicia para con el alumnado. La Variación Máxima en 1927 fué de 39, o sea, exactamente la mitad de la arrojada en 1924.

Relación entre el talento musical diagnosticado objetivamente y las apreciaciones de los profesores.—Vamos a transcribir algunos datos que impelen a concluir que los tests de Seashore permiten, hasta cierto grado, un pronóstico acerca del sujeto examinado por ellos.

RELACIÓN ENTRE JUICIOS OBJETIVOS Y SUBJETIVOS

Ubicación que les asigna el criterio subjetivo del profesorado a 60 alumnos seleccionados del 10% superior y 10% inferior de un grupo de 300 alumnos examinados por los tests.

Según los Tests.	Según el criterio subjetivo del profesorado.					
	Talento Musical					
	E.	D.	C—	C+	B.	A.
30 alumnos superiores.....	0	0	2	13	9	6
30 alumnos mediocres.....	4	14	8	3	1	0
	Emotividad Musical					
	E.	D.	C—	C+	B.	A.
30 alumnos superiores.....	0	0	5	10	12	3
30 alumnos mediocres.....	6	17	5	2	0	0
	Acción Rítmica.					
	E.	D.	C—	C+	B.	A.
30 alumnos superiores.....	0	0	3	11	13	3
30 alumnos mediocres.....	7	11	9	3	0	0

Los datos expuestos permiten comprobar la coincidencia existente entre las apreciaciones del profesor y los diagnósticos de las pruebas objetivas. El 10% de los individuos superiormente dotados no ha obtenido calificaciones subje-

tivas semestrales en las columnas E y D; y con respecto a los alumnos mediocremente dotados, son pocos los que obtuvieron una buena calificación semestral.

Supervivencia de alumnos.—Los datos que se anotan a continua-

ción nos indican las probabilidades de éxito que presentan los alumnos que al ingresar a la Escuela de Música, acusan, sometidos a las pruebas de Seashore, un mayor talento musical. El psicólogo, en esta oportunidad, clasificó a los alumnos dentro de las calificaciones E a A, usuales en la Escuela.

SUPERVIVENCIA DEL ALUMNADO	% de alumnos de cada uno de los grupos E. a A. que, calificados psicológicamente en 1922, continuaban sus estudios en 1924.					
	Talento clasificado por Tests en.....					
	% supervivencia de cada grupo.....					
	E.	D.	C—	C+	B.	A.
	0	0	29	49	57	67

De la lectura de los datos anteriores se desprende que los alumnos que, a su ingreso en la Escuela, fueron ubicados por el investigador en los grupos deficientes E y D, lograron permanecer en la Escuela sólo por un período inferior a dos años, lo que significa que fueron eliminados por fracaso en sus estudios. Entretanto, una cuarta parte del grupo C—, las dos quintas partes del

grupo C+, algo más de la mitad del grupo B. y los dos tercios del grupo A continuaban normalmente sus estudios en el Establecimiento.

Hasta el año 1925 habíanse administrado los tests de Seashore a 2,104 alumnos de la Escuela de Rochester. De estos alumnos, 149 fueron clasificados por el psicólogo en los grupos A y B y otros 149 en los grupos D y E. De los del grupo superior (A y B) proseguían sus estudios musicales 95 alumnos, o sea el 64%; entre tanto solamente 20 alumnos del grupo inferior (D y E), o sea un 15%, continuaban siendo alumnos del Establecimiento.

Estos hechos vinieron a demostrar de un modo fehaciente que el diagnóstico arrojado por el resultado de los tests es un índice de pronóstico para la determinación del futuro desenvolvimiento musical del alumno.

Exclusión de los candidatos no dotados.—Los estudios de la supervivencia del alumnado provocaron un acuerdo de la Facultad de la Escuela, acuerdo aprobado en 1925, que legislabá en el sentido de no admitir a aquellos candidatos que obtuvieren un cómputo deficiente en las pruebas psicométricas.

Las pruebas usadas en Rochester.—Las pruebas utilizadas para diagnosticar el talento musical de los alumnos y candidatos a ingresar en la Escuela de Música de Rochester, lo mismo que las pruebas administrada en las Escuelas Primarias de des Moines y las que generalmente se aplican en los Estados Unidos de la América del Norte, consisten exclusivamente en los seis discos gramofónicos inti-

tulados «Measures of Musical Talent» (Medidas de Talento Musical), que constituyen las pruebas específicas ideadas por el Dr. Seashore. Solamente en investigaciones de mayor profundidad, como la realizada por la Dra. Gaw en la Escuela de Música de la Universidad de Northwestern, se administran todas las pruebas que pueden leerse en los perfiles psicológicos reproducidos en la presente exposición.

Esencia de las pruebas fonografiadas.—En atención a que las pruebas «Medidas del Talento Musical» están en vía de amplia aplicación dentro de nuestro país, parece ser de conveniencia dar una ligera idea de la contextura de estas pruebas, para que el lector logre una mejor comprensión de ellas.

Sentido de Tono.—Lo que se pretende explorar con la prueba del Sentido de Tono, es el umbral diferencial de Tono o Altura Musical, como se expresa en terminología musical. Se acostumbra a pasar 200 pruebas, cada una de las cuales consiste en la audición de dos sonidos consecutivos, sonidos que el sujeto debe comparar para juzgar si el segundo de ellos es más «alto» o más «bajo» que el primero. Una serie de diapasones suministra los estímulos de diferente Tono. La serie comprende 11 diapasones distintos que emiten sonidos correspondientes a las frecuencias siguientes: 435, 435½, 436, 437, 438, 440, 443, 447, 452, 458 y 465 vibraciones completas, respectivamente. Si tenemos en cuenta que a la «altura» o Tono de 435 v. c., 1 v. c. equivale a 1/54 de tono, al utilizarse un incremento

de ½ v. c., la unidad de medición del umbral diferencial será de 1/108 de tono. En cuanto a su grado de dificultad, las pruebas presentan una escala que abarca: 20 pruebas con diferencia de 30 v. c., 20 pruebas con diferencia de 23 v. c., 20 pruebas con diferencia de 17 v. c. y 20 pruebas para cada una de las diferencias de 12, 8, 5, 3, 2, 1 y ½ v. c.

Sentido de Intensidad.—Se trata de examinar el umbral diferencial o capacidad discriminativa de la Intensidad o fuerza del sonido. Este examen consiste en 200 pruebas caracterizadas por la sucesión de dos sonidos que difieren en cuanto a intensidad, para que el sujeto establezca su juicio discriminativo de si el segundo es más fuerte o más débil que el primero. Para registrar los estímulos en los discos se ha utilizado el Audiómetro del Dr. Seashore, aparato que emite un sonido susceptible de ser graduado a voluntad por el experimentador en cuanto a su intensidad. La escala de graduación del aparato es de 0 a 20, correspondiendo al 0 el sonido más débil perceptible. Las pruebas tienen cinco grados de dificultad.

Sentido de Tiempo.—Trátase de medir la capacidad del sujeto para diferenciar mínimas alteraciones de Tiempo. Los estímulos acústicos de cada una de las 200 pruebas consisten en tres golpes secos producidos con intermitencia variable. El sujeto debe juzgar si el intervalo que media entre el segundo y el tercer golpe es más largo o más corto que el que media entre el primer y segundo golpe.

Sentido de Consonancia.—La prueba tiene por objeto medir la

capacidad del examinando para oír diferencias entre combinaciones sonoras consonantes y disonantes, capacidad que, según Seashore, constituye el fundamento sobre el cual se desarrolla la habilidad para juzgar los efectos estéticos de las armonías musicales. Se administran 100 pruebas, cada una de las cuales presenta como estímulo dos combinaciones de sonidos que difieren en cuanto a consonancia; el examinando debe emitir su juicio respecto a si la segunda combinación es más o menos consonante que la primera.

Sentido de Ritmo.—Se administran 100 pruebas. Cada prueba comprende dos diseños rítmicos. El sujeto debe reaccionar juzgando si el segundo es igual o diferente del primero.

Memoria Tonal.—Para medir la Memoria Tonal se aplica un test de memoria de identificación inmediata. Cada prueba consiste en la producción, por instrumento musical, de dos series consecutivas de sonidos sin sentido musical. Las dos series consecutivas son semejantes; pero no idénticas: uno de los sonidos de la segunda serie está alterado o cambiado. El alumno debe definir cual de los sonidos de la segunda serie es el alterado. Para la graduación de la dificultad del test, las series son de dos, tres, cuatro, cinco y seis sonidos, lo que permite medir el área de la memoria inmediata.

Estas seis, son las únicas pruebas estandarizadas que conocemos para medir con exactitud el talento musical de niños y adultos, permitiendo fijar, de esta suerte, el orden o lugar que le corresponde a cada cual dentro de las escalas estadísticas.

V.—EXAMENES DE APTITUD MUSICAL EN ALEMANIA

Los tests de admisión.—Ni las arduas investigaciones de los hombres de ciencia que se ocuparon de la exploración del talento musical, ni las interesantes conclusiones que se desprendieron de los trabajos que sobre las aptitudes individuales se han venido realizando auspiciadas por el Laboratorio de Psicología de Hamburgo, lograron servir de fuerza estimulante para la confección de pruebas estandarizadas en Alemania. Esto no quiere significar que aquellas intensas labores hayan pasado inadvertidas para los pedagogos, pues éstos, cuando se han enfrentado con la obligación de proceder a la selección del futuro alumnado de Música, han tenido que recurrir a la utilización de pruebas psicométricas, ya que la escasa fidelidad de otro método les ha sido inculcada por la propia experiencia

La «Orchesterschule» de Berlín.—Al crearse, en 1921, por inspiración de la Asociación de Músicos Alemanes, la Escuela Orquestal que desde entonces funciona anexa a la Hochschule fuer Musik de Berlín, el problema que surgió, fué el del procedimiento de selección de los postulantes. El promedio de edad de éstos, entre los 14 y 15 años, y las escasas y heterogéneas habilidades musicales que aportaban, obligaron a las autoridades educacionales respectivas a implantar el uso de pruebas experimentales semejantes a las que se aplicaban en América, aunque no iguales, y completadas por pruebas tra-

dicionales que implican cierta ejercitación musical previa.

El Director de la Escuela Orquestal, Prof. Arthur Jahn, pedagogo que une a sus elevadas cualidades musicales una reconocida carrera de estudios científicos y pedagógicos, en colaboración con el Prof. Arthur Bogen, dirigieron durante largos años el desarrollo de las pruebas de admisión.

En septiembre de 1927, el Prof. Dr. Georg Schuenemann, Sub-Director de la Hochschule, autoridad en materia de investigaciones pedagógico-musicales, se expresaba así, resumiendo su concepto acerca de las pruebas: «Ahora sí que podemos afirmar que nuestros exámenes de admisión se han acreditado plenamente. Hemos obtenido los mejores resultados educacionales con aquellos alumnos que dieron buenos resultados en las pruebas de aptitud».

VI. — INVESTIGACIONES INCIPIENTES

Para quienes se interesan por la enseñanza musical, ha sido un motivo de orgullo a la vez que de satisfacción el haber tenido oportunidad de oír la palabra autorizada de la Dra. Esther Allen Gaw, investigadora citada en el transcurso de la presente exposición. La Dra. Gaw, actualmente Decana de la Universidad de Ohio, vino a nuestro país especialmente contratada por la Universidad de Chile para dictar en la Escuela de Verano una cátedra de «Aplicación de Tests de Habilidad y Eficiencia». La ilustre catedrática norteamericana tuvo la acertada idea de incluir

en su programa de materias los tests de aptitud musical, los cuales fueron dados a conocer a los numerosos profesores-alumnos, nacionales y extranjeros, que asistieron a su curso.

En nuestro país existe, por lo demás, un ambiente favorable a la introducción de los tests en la enseñanza, lo que ha facilitado enormemente la iniciación de las mediciones de talento musical en las Escuelas Primarias. Se ha comenzado con la Escuela Experimental de Niñas y con la Escuela N.º 39, cuyas Directoras, señorita Aída Parada y señora Paulina Vivanco, han prestado su incondicional apoyo y colaboración al ofrecer el máximo de facilidades para el desarrollo de esta labor. Por su parte, el Prof. Abelardo Iturriaga, además de haber ofrecido su alentador apoyo,

ha cooperado con su actividad personal en varias de las experimentaciones, lo que permite augurar la certidumbre de poder conducir a buen término el plan de trabajos preliminares que nos hemos propuesto y sobre cuyos resultados esperamos poder informar en su debida oportunidad.

LUIS MUTSCHLER B.

BIBLIOGRAFIA

DR. A. PAYNE.—Organization of Vocational Guidance.

DRS. TH. ERISMANN Y M. MOERS. Psicología del Trabajo Profesional.

DR. CARL E. SEASHORE. — The Psychology of Musical Talent.

DR. CARL E. SEASHORE.—A Survey of Musical Talent in the Public Schools.—1920.

DR. CARL E. SEASHORE.—Manual

of Instructions and Interpretations for Measures of Musical Talent.

DRA. E. ALLEN GAW.—Survey of Musical Talent in a Music School. Un. of Iowa, Stud. in Psychol., 1922, VIII.

DR. H. M. STANTON.—Seashore Measures of Musical Talent. Univ. of Iowa, Stud. in Psychol., 1922, XII.

DR. H. M. STANTON.—Measuring Musical Talent. 1928.

STANTON Y KOERTH.—Musical Capacity measures of Adults.

BREHMER, FRITZ. — Melodieaufassung und melodische Begabung des Kindes.

STAATL. AKAD HOCHSCHULE FUER MUSIK IN BERLÍN.—Jahresbericht 1925-1928.

TORRES, FELINDO.—Elementos de Estadística aplicados a la Educación.

ACTUALIDADES

TEATRO PARA NIÑOS

La construcción de un Teatro para Niños en el Parque Forestal, acordada por la Ilustre Municipalidad de Santiago, encierra grandes posibilidades por cuanto significa no solamente dotar a la ciudad de un recinto especialmente dedicado a espectáculos infantiles, sino el de asegurar la calidad de ellos y su más perfecta función educativa. Es este un anhelo largo tiempo mantenido y que sólo ahora, debido a la decisión Municipal y a la coopera-

ción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se verá realizado en forma definitiva.

La ubicación del edificio en el Parque Forestal permitirá que los espectáculos se desarrollen en un ambiente único de belleza. Las localidades se reducen a una gradería descubierta como en el teatro clásico, y la escena, aunque cubierta, tiene como fondo la masa de árboles del lado norte. Alrededor de seiscientos niños podrán gozar en las tardes de primavera, verano y otoño, de representa-

ciones adecuadas a su edad en un sitio abierto y hermoso. Se han consultado los servicios necesarios para artistas y público y la forma y dimensiones de la escena permitirán el funcionamiento de marionetas, como también de comedias y audiciones musicales, contando, además con una caseta para proyecciones cinematográficas.

Esta obra ha sido ejecutada por el Departamento de Obras Municipales, siendo autor de ella el Arquitecto don Eduardo Secchi de la Sección Urbanismo y Plano.

TEATRO PARA NIÑOS EN EL PARQUE FORESTAL

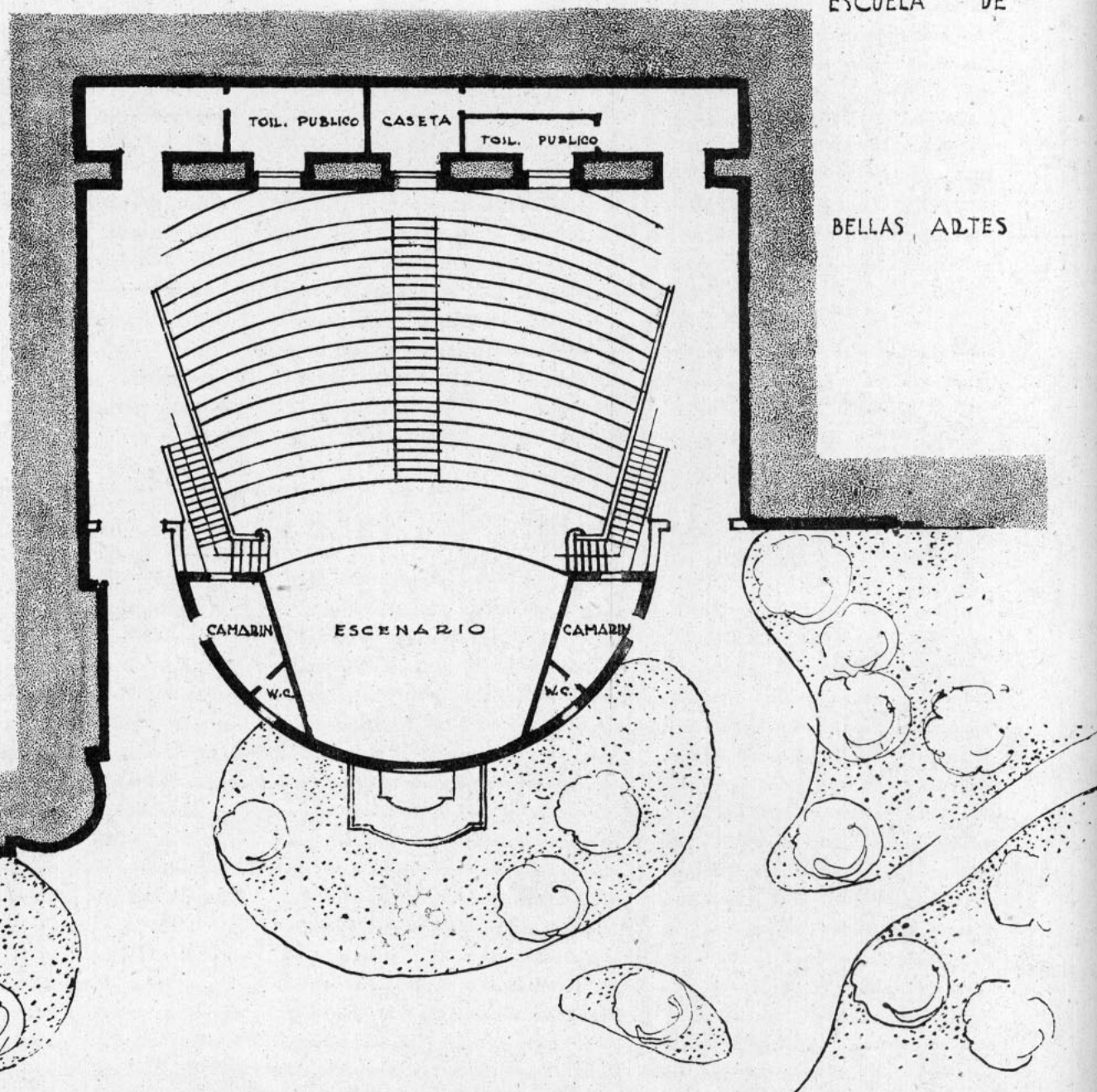
MUSEO

ESCUELA DE

DE

BELLAS ARTES

BELLAS ARTES



PLANO DE DISTRIBUCION Y UBICACION A ESCALA: 1:2000



ESPECTACULOS PARA NIÑOS

son suma mínima y en ellas tampoco el niño halla mayor holgorio, porque «no sabe jugar» y allí una mujer especializada o por lo menos, con alma de madre, debería enseñarle a crear su distracción. Empezando por el canto. El niño nuestro «no canta». No sabe cantar. Nunca, espontáneamente, le brota el ritmo melódico de la boquita sellada por ignorada tristeza ancestral. Tampoco tiene en forma de biblioteca al aire libre la estampa ni el cuento a su alcance y este niño proletario, vive sin pan de fantasía, apegado a lo concreto, sólo con un altoparlante que grita su anuncio o un jirón de música anodina y con el cine que le ofrece la matinée en que un cúmulo de aventuras necias, cuando no espeluznantes, le dejan el cerebro más vacío aun de belleza y los labios más ausentes de carcajadas. Y la hora escolar del cuento, esa hora que debería ser un puñadito de azul de cielo y de rosa de belleza y de plata, de ensueño en su corazón, se hace banal por la boca sin interés que lo lee, fatigosamente, torpemente, sin podersele siquiera hacer reproche a esta criatura que es el maestro primario, cansado de batalla con la miseria propia y con la miseria que lo circunda.

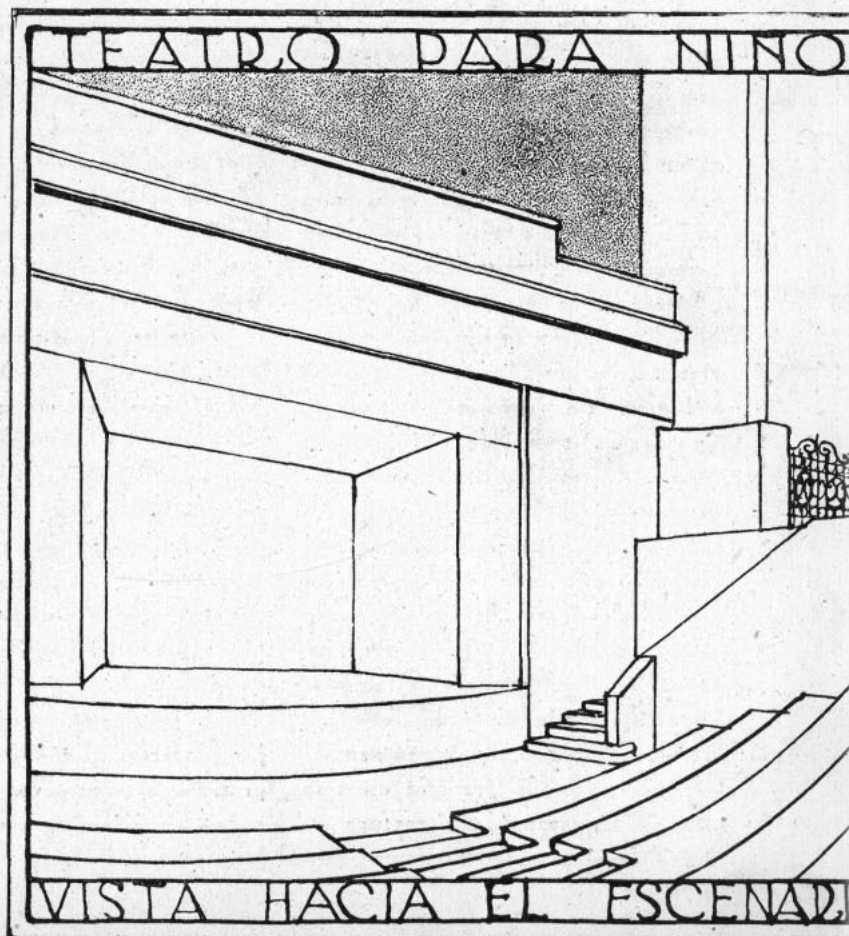
Para el niño de clase alta—aunque duela hay que seguir así dividiendo sectores—el regocijo no es mayor, aunque cambie de escenario. La casa moderna se achica y el niño debe forzosamente salir al

Aun nos queda vibrando en el recuerdo la voz de profunda resonancia de Gabriela Mistral y entre las muchas ondas que en el espíritu dejara, está ese interés que pone ella en todo cuanto queda servir al niño, a la criatura, no sólo en orden benéfico a su físico y en aquello que nutra de conocimientos su inteligencia, sino en lo otro, en lo que sea goce y manantial de su risa: en lo simplemente recreativo y que entre nosotros, hasta ahora, ha sido descuidado casi en absoluto.

Y buena fué esta resonancia en todos, porque, dispersamente, son muchos los que andan enredados a la aventura creadora que dará al niño chileno, cuento, verso, estampa, teatro, de él, con acento propio, hecho para su agrado, con elementos nuestros, por gentes que lo aman entrañablemente y que de la esencia de su espíritu sacarán lo mejor para esta ofrenda maravillosa.

Y una inquietud se nota, una especie de venticillo suave, como ese del amanecer que errastra sombras y pone en oriente la franja luminosa del alba. Ojalá que la pereza criolla, el dejarse estar en la comodidad de los proyectos, no nos obligue a todos—y gozosamente me coloco en este «todo»—a quedarnos con lo pensado, sin tentar siquiera llegar al hecho.

La criatura nuestra, de la clase que sea, es un proscrito de la alegría. En el conventillo el niño carece de espacio para su juego y la calle tiene que ser su dominio, con el peligro de todo orden en acecho y amenaza. Las plazas de juego infantil en nuestra ciudad



parque, al jardín o a la plaza en busca de espacio, de aire y de sol. Y aunque en la casa haya la construcción colonial que aun subsiste, sobre todo en provincia, el niño suele ser combatido en su gozo por ese tremendo egoísmo que el adulto opone a su expansión y que sue- la relegarle a un mínimo trecho y a una inmovilidad y a un silencio peores que un martirio.

El paseo para el niño es otra limitación. Hay que recordar que en nuestra ciudad mayor, en este Santiago, se colocan en los prados de los parques alambres de púas para impedir el acceso de los niños y unos tercios guardianes impiden todo juego a nombre de ciertos reglamentos. Lo que vale decir que el niño vive siempre bajo la misma sombra que se alarga desde el hogar y que jamás habrá de permitirle ser el rey de su juego.

Y viene el capítulo de la lectura. Existe desde años una revista infantil, «El Peneca», y gracias a Roxane, una brizna de lectura les cae semanalmente en las manos a nuestros pequeños. Pero recién se piensa en dar a nuestro niño libro chileno, apropiado a su edad y recién el verso y cuento entran en plano de belleza para entregárselo. Gabriela Mistral inició la era de las rondas y de las canciones de cuna, Carlos Barrella da un delicioso pequeño volumen de versos, yo misma aporté un tomo de cuentos que María Valencia ilustra adorablemente. Nos llega recién de Europa una niñita, criatura nuestra, con la obra de sus once años realizada, como un milagro: Alicita Venturino Lardé. Otra muchacha muy joven, Nené Aguirre, prepara un tomo de cuentos que ella misma ha ilustrado. Y, por felicidad, la buena semilla prende y puede ser que en una década tengamos la literatura infantil de que hemos menester.

Y quedan aún por comentar los espectáculos que se ofrecen al niño de la clase alta. Programas extensos, aglomeración de films cortos, dibujos animados, aventuras, viajes, todo ello sin sentido alguno, dando tan sólo a la criatura sensación de agobio, dejándole en el subconsciente una serie de imágenes inconexas y en el consciente un cansancio que muchas veces raya en la estupidez. Basta hacer la prueba y tratar de obtener de un niño la narración de lo que ha visto en la matinée. Dirá un embrollo y aun el niño mejor dotado y ya con cierta madurez de años y de desarrollo intelectual, será confuso y si se le insiste, rechazará la explicación con manifiesto malhumor.

Si se toma un poco de lo que sucede en los dos extremos de la escala social, tendremos la parte que al niño de clase media le toca en tan restringido reparto de alegrías.

Del lamentable panorama esbozado se desprenden varias conclusiones: Que hay que preocuparse de la risa de la criaturita, de juntar todo ese grupo de gentes dispersas que podría ser su fuente: pedagogos, artistas, médicos. De este haz de voluntades sacar un organismo que contemplando los diferentes aspectos, dé al niño, campo para su juego, en horas relacionadas con las de salida del colegio y que pongan a disposición del grupo una mujer que sepa de canto, de verso, de cuento, de movimiento; que eche por las calles populares el teatro ambulante, de marionettes o de teatro vivo, con barracas al estilo de la que Federico García Lorca hizo circular por los campos de esa España adorada que se desangra y y hace treguas de silencio para mejor llorarle; que pusiera en juego grandes espectáculos gratuitos, cuentos, viajes, masas corales, ballets, todo ello—como lo anterior—

con un sentido de belleza, de ética y de primaria enseñanza, que no es cosa de hacer lindezas como pompas de jabón, sin nada adentro; que diera a los maestros elementos para la hora del cuento en una revista trimestral o semestral, gratuita, con selecciones poéticas, narrativas, con lo sacado del folklore propio y ajeno, con música con «mono», con teatro, de donde ellos podrían nutrirse para a su vez— como el viejo juego «corre el anillo»—hacer pasar este aro de mano en mano, don que sin ser nadie sería de todos; que organizara la hora del niño en la radio, con el aporte del que sepa contar, del que sepa tocar, del que sepa decir, del que sepa reír, de todos y cada uno, porque en esta obra, estamos seguros de que nadie dejaría de aportar su don, chiquito o grande, pero que haría florecer esa cosa más tierna y preciosa que ninguna y que es la sonrisa de un niño.

Creadores de la alegría de nuestros pequeños. Eso vamos a intentar unos pocos. Ya sé que hay exploradores de este país desconocido y apasionante que es el alma de la criatura y donde quisiéramos poner, como en una magnífica fiesta, banderitas de alegría bajo cielos de canciones.

Y ojalá, ojalá que estas palabras que me ha permitido decir la Sociedad de Amigos del Arte—empeñada también en la aventura grande—no se diluyan en el oído de nadie, y haya alguien que las recoja—¿Municipalidad? ¿Departamento de Estado? ¿Universidad?—y que ayude a los nuevos Quijotes, empeñados en aventar fantasías sobre el suelo de la tierra amada que es para nosotros el corazón del niño chileno.

MARTA BRUNET

(Charla radifónica pronunciada en la hora Semanal de los Jueves de los Amigos del Arte).

EL VALOR COMERCIAL DE LAS OBRAS DE ARTE

(Y EL PAPEL QUE REPRESENTA EN LA FIJACION DEL MERITO ARTISTICO DE ESTAS)

Creo que se puede decir sin temor de exagerar, que nada es más arbitrario e inestable que el valor comercial de las obras de arte y, como corolario se puede agregar que es algo imprudente juzgar—antes de que haya pasado bastante tiempo—del verdadero mérito artístico de estas obras, basándose únicamente, para hacerlo, en los precios que han podido alcanzar en ventas privadas o públicas. Son varios los factores que intervienen en estas ventas: en primer lugar, si se quiere, los gustos personales y el mayor o menor grado de cultura de los compradores, pero, en seguida, vienen la moda y el monstruo que esta engendra: el esnobismo y en fin este otro monstruo—que, cuando se introduce en los asuntos del espíritu, debería ser únicamente temible pero que, sin embargo, sirve a veces para enmendar grandes injusticias y levantar el nivel del gusto y de la cultura—que se llama la especulación. Los que como él que escribe estas líneas, han alcanzado a vivir un número de años demasiado (!) respetable tienen esta ventaja sobre las generaciones nuevas, de haber presenciado personalmente, formando de visu su experiencia en este orden de ideas como, por lo demás, en los campos de la ciencia,

de la filosofía y de la política, los más fantásticos y, muchas veces, inverosímiles cambios y trastornos. Y, como lo ha dicho La Fontaine en una de sus fábulas: «*Quiconque a beaucoup vu peut avoir beaucoup retenu*», los que gozan de este problemático y, en todo caso, amargo privilegio, saben demasiado con qué prudencia se deben acoger los grandes éxitos de público de ciertas obras, del mismo modo que los bulliciosos fracasos de otras, porque no ignoran, por haberlo visto, que pocos años bastan para que aquellas caigan en un casi siempre justificado olvido, mientras las que habían sido escarnecidas, y sus autores, cruelmente vilipendiados, llegan definitivamente al pináculo de la gloria.

¿A qué obedecen estos radicales cambios de opinión del público en los asuntos artísticos? He aquí un ensayo de explicación que los lectores encontrarán quizás algo pedantesco, pero que creo, por lo menos, lógico. El hombre, considerado en general, tiene indudables aspiraciones artísticas naturales que han precedido a todas las civilizaciones: prueba de ello, la dan los descubrimientos arqueológicos de la prehistoria; pero este hombre medio que compone la masa del gran público es, tam-

bién en general, un ser apegado a sus costumbres y que tiene instintivamente miedo a todos los cambios en éstas y, particularmente a lo que puede significar un esfuerzo intelectual.

¿De qué manera, en estas condiciones, puede satisfacer las aspiraciones artísticas que forman parte de su naturaleza? Pues bien, muy sencillamente: dentro de este gran público más o menos amorfo, hay individuos que tienen facilidades especiales—lo que, por lo demás, constituye un misterio—por el dibujo, la pintura, la música, pero que carecen de genio o siquiera de las cualidades de carácter de inteligencia y de voluntad indispensables para adquirir una cultura superior que les permitiera desarrollar y perfeccionar estas disposiciones naturales. Estos individuos se contentan, por consiguiente, con explotar esta mediocre facilidad para cualquiera de las Bellas Artes, sin gran trabajo y esfuerzo. Mientras tanto, a gran masa del público que encuentra en las pobres obras de estos mediocres artistas una manera de satisfacer sin obligación de mayor esfuerzo, ya que están al nivel de su propia inteligencia y cultura, sus aspiraciones artísticas se encanta con ellas y se enfurece, cuando espíritus más



Théophile Allain, «Estudios», agua fuerte

cultos e inteligencias más despiertas y progresistas quieren imponerle ideas y fórmulas nuevas que ofenden sus pequeños gustos personales. Es por eso que se ha visto—«*Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir*», ha dicho Corneille en «El Cid»—como un Bouguereau, por ejemplo, triunfaba y sus obras alcanzaban precios considerables, en los momentos en que un Manet o un Renoir, no solamente no podían vender sus obras a ningún precio, sino que eran objeto de sangrientas burlas, cuando no eran protestas enfurecidas de parte de este público que, mirándose como en un espejo, en

las obras almibaradas de los Bouguereau y compañía, no querían admitir que se le procurara sacarle de su, triste pero cómoda mediocridad.

Llevando hasta el extremo las consecuencias de lo que acabo de escribir, se podría sentar como un precepto que el éxito demasiado bullicioso de parte del «gran público», de una nueva obra de arte es generalmente pasajero y hace que esta obra sea más bien sospechosa.

Por lo demás, no es únicamente en las artes plásticas que se observan estos errores del gran público: son históricas las injusticias de que ha sido víctima un genio como Gluck, en favor de un Piccini, las cometidas con Berlioz, con Wagner, con Debussy, aun con Bizet, cuya «Carmen» fué un fracaso al principio: en cuanto a la literatura, se puede dar como símbolo de los verdaderos gustos de este «gran público» que algunas personas consideran como el juez supremo, cuyas sentencias deben ser consideradas como inapelables y definitivas para calificar el mérito de obras de arte, se puede dar como símbolo—decía—la carrera triunfal de un Jorge Ohnet, cuyas novelas que son el prototipo de la culsilería y de la estulticia dieron, sin embargo, millones a su autor.

Dije más arriba que uno de los factores que intervienen en la venta de las obras de arte es la especulación, algunas veces vergonzosas, pero otras veces reparadora y benéfica. Efectivamente es a una especulación sabiamente preparada por Georges Petit que se hizo al fin justicia al gran Millet que hasta su muerte, vivió en la ma-

yor estrechez y cuyo famoso cuadro del «Angelus» que alcanzó a ser pagado en más de un millón de francos, había sido vendido por el autor, apenas por mil francos; es a una especulación de Durand-Ruel que se debió el triunfo de la escuela impresionista, para no referirme sino a lo que han visto mis propios ojos.

Y el gran público—¡juez infalible y supremo!—¿qué fué su papel durante todos los vaivenes de aquella época de la evolución del arte? Pues bien, fué el de darse cita ante el «Angelus» de Millet—difícilmente admitido al Salón oficial—para reírse y hacer chistes graciosos, de enfurecerse, en el famoso «Salón des Refusés» del año 1867, ante las telas de los Manet, Monet, Sisley etc. y, después, ante las estatuas de Rodin etc.

Pero, aunque a veces tarda algo, viene siempre la hora de la justicia: para los impresionistas sonó al principio de este siglo, en la Exposición Internacional de 1900 y fué triunfal. El «gran público» resistió algún tiempo antes de rendirse, pero cuando lo hizo fué para ejercitar, con estas nuevas armas, toda su acción «infalible» y omnipotente contra las escuelas modernas que se estaban formando ¡Noble gran público!

¿Por qué me han sido inspiradas estas reflexiones sobre el valor comercial de las obras de arte y lo que representa éste para calificar el verdadero mérito de estas obras? En el número del diario francés «Excelsior» del 1.º de abril último me llamó la atención un párrafo en el cual leí los nombres de grandes pintores modernos a los cuales aludí más

CRONICA DE EXPOSICIONES

arriba y cuyas obras, cuando las pintaron eran objeto de las bur-las o de las iras del gran público, y naturalmente no se vendían a ningún precio, lo que era, para el gran público la prueba de su ningún valor, cuando los Bouguereau y los autores de pequeños cuadros de género, alcanzaban precios respetables.

He aquí el párrafo de «Excelsior»: «—200, 500 francos para un cuadro de Renoir.—Las 38 obras que componían la colección de un aficionado inglés han sido rematadas ayer.

«Una pintura de Renoir», *Les Moissonneurs* fué vendida en 200,500 francos. Entre los Bonnard, se pagó: «*Fantassin a l'enercice*», 17,000; «*La Ola*» 20,000; la *Cos-turera*, 52,000. Una acuarela de Cezanne alcanzó 31,000 francos; una *Marina* de Manet: 39,000; «*Les Pommiers en fleurs*, de Pissarro: 31,100 y un «*Efecto de lluvia*» del mismo autor: 31,100; un Rodin: «*Cabeza de Balzac*, 10,500. El total de la venta alcanzó a 680,000 francos».

Et voilà!

Se puede agregar un pequeño comentario a esta información. Como las obras en cuestión y sus autores han pasado ya por el cruel calvario de las incomprensiones y de las injusticias, se puede considerar que están ya fuera del alcance de los vaivenes de la moda y que su «valor comercial» está ya definitivamente fijado, lo que es una buena lección para los que tienen demasiada confianza en los juicios del «gran público» «amateur», de cosas amables y bonitas...

R. B.

Desde el fin del mes de abril, hemos entrado en el ciclo de las exposiciones de Bellas Artes que se reparten entre las distintas galerías y salas de exposiciones de Santiago, todas bien instaladas y algunas aun muy elegantes y lujosas; el hecho de que en todas estas salas, las exposiciones individuales se suceden semana tras semana, atrayendo siempre un público muy numeroso, dice mucho en favor de la cultura siempre creciente del gran público chileno. En cuanto a los artistas, no se pueden quejar de la falta de facilidades para presentar sus obras, a medida que las están ejecutando, en las mejores condiciones posibles. Uno queda maravillado, cuando compara lo que, a este respecto, está pasando ahora con lo que pasaba en una época no muy lejana todavía en que los únicos sitios en que un pintor podía exhibir sus trabajos—fuera de los Salones Oficiales de fin de año—eran las vidrieras de las grandes casas de comercio de novedades (Casa Francesa y otras), cuando los dueños de aquéllas tenían la amabilidad de facilitárselas, es así como el que escribe estas líneas, cuando llegó a Santiago, trayendo del sur, el primer cuadro de gran tamaño ejecutado por él en Chile, pudo exhibir éste en una vidriera de la calle Estado, colocado muy sencillamente entre corbatas, cuellos y otras prendas más íntimas...

En este número de la «Revista de Arte» y en los anteriores de este año, nos hemos ocupado ya

de las primeras exposiciones de la temporada de 1938, pero la abundancia de estas, y el espacio reducido de que disponemos, nos obliga a señalar únicamente, sin extendernos mayormente sobre ellas—fuera de casos excepcionales por el mérito o la novedad—las exposiciones que seguirán sucediéndose en las diversas salas de Santiago.

Exposición Allain en la Sala del Banco de Chile

Es así como—pero, en este caso, con especial interés—señalaremos la exposición de cuadros al óleo, acuarelas y grabados, del distinguido pintor peruano don Teófilo Allain que, por primera vez, según creo, se presentó en Chile



Teófilo Allain

«Zambo porteño», (grabado)

y lo hizo en una forma excepcionalmente brillante. Es indudable que la originalidad, la relativa novedad, para nosotros, de los temas y de los tipos interpretados por el autor, contribuyeron al éxito de esta exposición, siendo, por su carácter exótico y étnico un elemento de poderoso interés, pero este elemento no bastaría para justificar el éxito si no fuera acompañado y valorizado por las más preciosas cualidades de sensibilidad, de inteligencia y de técnica refinada de un arte superior.

Todo lo que, en esta exposición, nos presentó el señor Allain me pareció de igual valor y, por consiguiente, las preferencias en este grupo de obras y en los distintos géneros (óleos, acuarelas y grabados) eran cuestión de gustos

personales. Sin embargo, en lo que respecta a la técnica de estos distintos géneros, prescindiendo de las demás cualidades de carácter en el dibujo, la composición y el colorido, es en las acuarelas que he creído encontrar la mayor maestría. Pocas veces en mi vida he tenido ocasión de ver acuarelas ejecutadas con tanta amplitud y libertad, tan transparentes al mismo tiempo que tan firmes de dibujo y de valorización: verdaderas obras maestras, en una palabra.

La presentación tan brillante de este pintor peruano, representante de un arte que tiene características muy distintas de las que se observan en el arte chileno nos hace comprender el gran interés que tendría aquí una exposición general de artistas peruanos que, además, sería el principio de un intercambio artístico que podría extenderse en forma metódica a todos los países americanos.

Exposición A. BAHAMONDE en la Sala Calvo

Don Andrés Bahamonde, en su exposición del mes pasado, en la Sala Calvo, no solamente ha confirmado sus grandes condiciones de paisajista ya manifestadas en ocasiones anteriores, en diversas exposiciones, sino que nos ha permitido constatar un gran progreso en su manera como en la definición de su personalidad, en la más importante de las telas presentadas en esta exposición, titulada «Reflejos», el pintor ha, en cierto modo, sintetizado, dado el máximo de carácter a un aspecto de la naturaleza chilena que le había impresionado y preocupado desde que empezará a pin-

tar: el de los rincones de suburbios de ciudades o de pueblos provincianos, con sus casas ni enteramente urbanas, ni enteramente campesinas.

Pero, al lado de esta naturaleza civilizada y urbanizada, el señor Bahamonde presentó también algunas interpretaciones de la otra naturaleza, la verdadera, la inmortal, la inmutable, en su aspecto el más imponente y grandioso: el que ofrece la cordillera de los Andes. Tantos pintores se han atacado a este coloso de belleza, que parece difícil que se pueda, para interpretarlo, encontrar fórmulas y maneras nuevas y originales; es, sin embargo, lo que ha conseguido en algunas de sus «Cordilleras», don Andrés Bahamonde, cuyas montañas a pesar de las dimensiones reducidas de las telas, dan una impresión de cosa maciza, voluminosa debajo de la nieve; en cuanto a los blancos de ésta, son llenos de brillo e intensidad y, sin embargo, quedan muy discretos y admirablemente colocados en sus lejanos planos respectivos...

Esta exposición coloca desde luego al señor Bahamonde entre los mejores paisajistas chilenos de la hora actual.

Exposición BAIXAS en la Sala del Banco de Chile

Las dos semanas de fin de mayo y de principio de junio han sido dedicadas, en las galerías de arte, a las acuarelas. Efectivamente, después de la presentación del señor Allain, de la cual nos ocupamos en este mismo número y cuya sección más importante era la de las acuarelas y de los gra-



bados, hemos tenido en la misma sala del Banco de Chile, la del distinguido pintor catalán don Ignacio Baixas que reside, desde hace varios años en Santiago y está incorporado, por lo tanto, a la vida artística chilena. Ya en otras ocasiones, habíamos tenido ocasión de conocer obras de este artista en salones oficiales y exposiciones particulares y de apreciar las grandes condiciones artísticas que revelan dentro del estilo que corresponde al temperamento muy delicado y disciplinado del autor, pero nunca nos había presentado un grupo de obras tan homogéneo como esta vez. En este grupo, las acuarelas dominaban tanto por su cantidad.— 48 en un total de 54 obras— como, a mi modo de ver, por su calidad.

Se conoce que el señor Baixas es un acuarelista nato, que posee el don de la acuarela, este don que no se adquiere, si el artista no lo lleva, se puede decir, en la sangre. Todas estas acuarelas, que sean de paisajes, de figuras, de animales, tienen esta cualidad superior en el género, de ser de pura aguada, sin retoques, ni trabajo excesivo y debido a esta ejecución tan suelta y liviana, son de una transparencia y de una luminosidad exquisitas; siendo, por otro lado, muy bien dibujadas y construídas, constituyen obras del más alto mérito, cualesquiera que sean las opiniones de cada uno sobre la escuela a la cual pertenecen. Cinco importantes telas pintadas al óleo (cuatro de figuras de tamaño natural y una de paisaje: «Los Cerros de Montserrat» de gran carácter y muy impresionante) acompañaban las acuarelas,

pero, quizás por exceso de conciencia artística del autor que no quiso o no supo hacer los sacrificios indispensables en toda obra de arte, estos óleos no tienen la libertad, la espontaneidad, la maestría, en una palabra, de ejecución de las acuarelas, aunque lucieran las demás cualidades anotadas en éstas.

Exposición C. BONNENCONTRE en a Sala Calvo

Acuarelas también, como acabo de decirlo, eran las nuevas obras del señor Bonnencontre presentadas en la Sala Calvo y también, como siempre, impresionantes aspectos a diversas horas y en regiones distintas de la cordillera a la cual, como se sabe, el pintor profesa un verdadero culto y hasta se podría decir aún, un amor intenso. Son, como siempre también, obras ejecutadas con mucha conciencia y muy trabajadas, lo que les quita, quizás, algo del aspecto liviano y transparente tan encantador en las acuarelas, pero les da, en cambio, mucho carácter y solidez. Por lo demás, el grupo está muy homogéneo en su bondad y, debido a los distintos efectos de sol sobre la nieve no resulta demasiado monótono a pesar de la similitud de los temas,

Exposición RENÉ TORNERO en la Sala Horizon

En la pequeña, pero muy simpática Sala Horizon en la cual los «amateurs» tienen la seguridad de encontrar siempre cosas interesantes, un joven pintor porteño, don René Tornero presentó, durante una semana, un grupo de cuadros de fi-

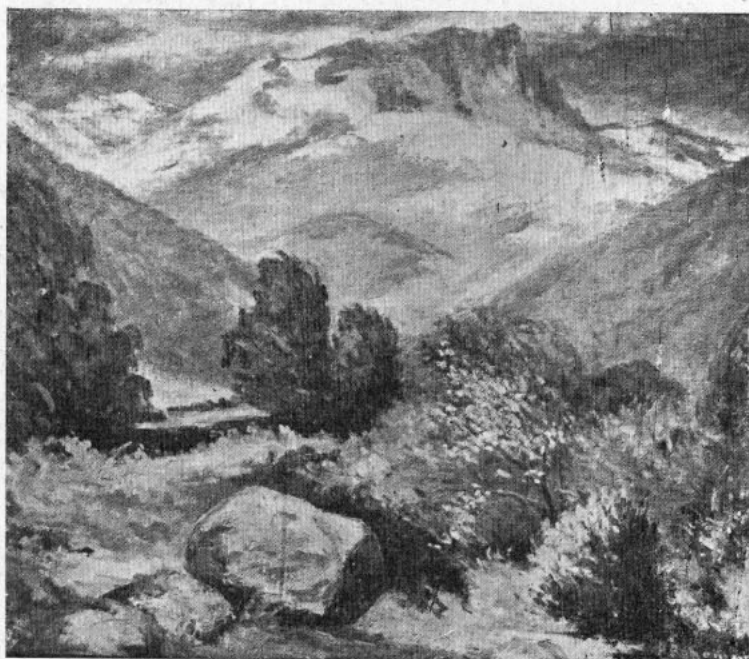
guras y paisajes que constituyó su estreno en las exposiciones santiaguinas. Se veía claramente que se trataba de obras de un principiante, pero de un principiante que puede ir muy lejos si comprende todo lo que le falta todavía y se empeña con seriedad y honradez en adquirirlo. Los retratos que formaban una parte considerable del grupo, así como algunas figuras de tipos populares, tienen carácter, son bastante bien construídos y su ejecución es valiente, y de pasta rica y sabrosa. Las mismas cualidades podían notarse en los paisajes en los cuales los «verdes», este escollo para muchos paisajistas, están tratados con mucha delicadeza que no excluye el vigor y la franqueza de los tonos. Desde luego, esta exposición del





Andrés Bahamonde

«Reflejo»



Andrés Bahamonde

«Cordillera del Canelo»

señor Tornero puede haber sido el estreno de un pintor que honrará al arte nacional, si con un trabajo encarnizado, este joven artista sabe cumplir lo que promete su primera exposición en la Sala Horizon.

ALFREDO VALENZUELA PUELMA

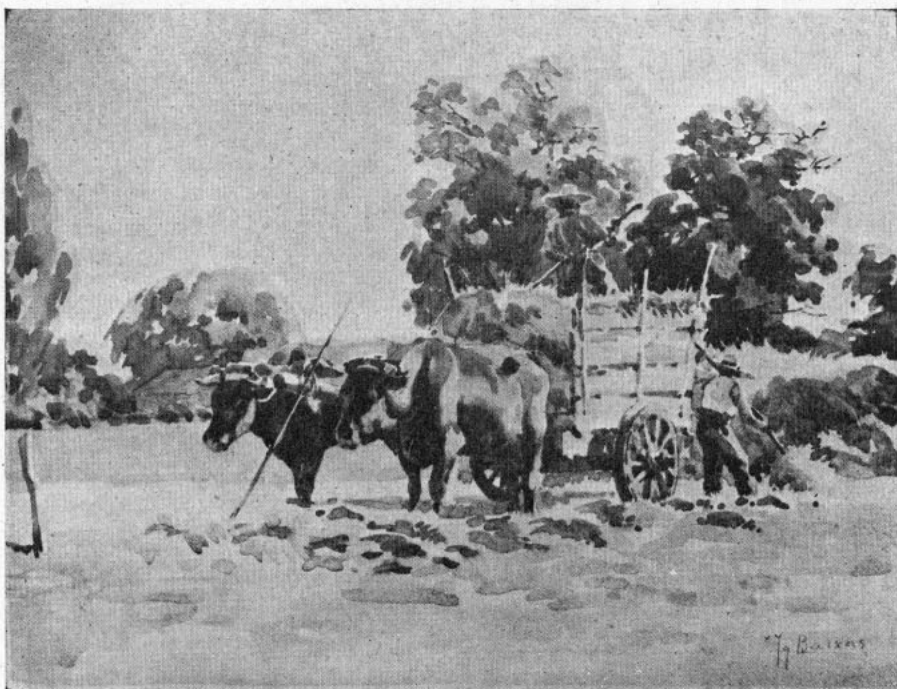
Es un hermoso período de la historia del arte chileno y, por lo tanto, de la más refinada cultura nacional, que evoca el nombre de Alfredo Valenzuela Puelma, ya que él formó parte de esta gloriosa falange que, en realidad, creó la primera escuela artística chilena y en la cual se destacaban luminosamente,—para no hablar sino de los cultores de las artes plásticas (pintura y escultura)—los Smith, los Mandiola, los Lira, Jarpa, Subercaseaux, Molina, González, Errázuriz etc. entre los pintores y entre los escultores, Blanco, Plaza, Arias, Simón González, Rebeca Matte y otros.

En aquella época que abarcó una parte de la segunda mitad del siglo pasado, Chile estaba muchísimo más lejos que ahora de Europa y, por consiguiente, de los grandes centros de la cultura artística e intelectual y los jóvenes especialmente dotados por el arte, cuando querían y podían ir a buscar esta cultura tenían que trasladarse a Francia o a Italia, pero particularmente a Francia y a París que, por lo demás, era el centro, el punto de reunión de todos los chilenos que residían en Europa.

Todavía, no se habían producido en París, por lo menos con la violencia que adquirieron después, los grandes movimientos de revolución y de renovación ar-

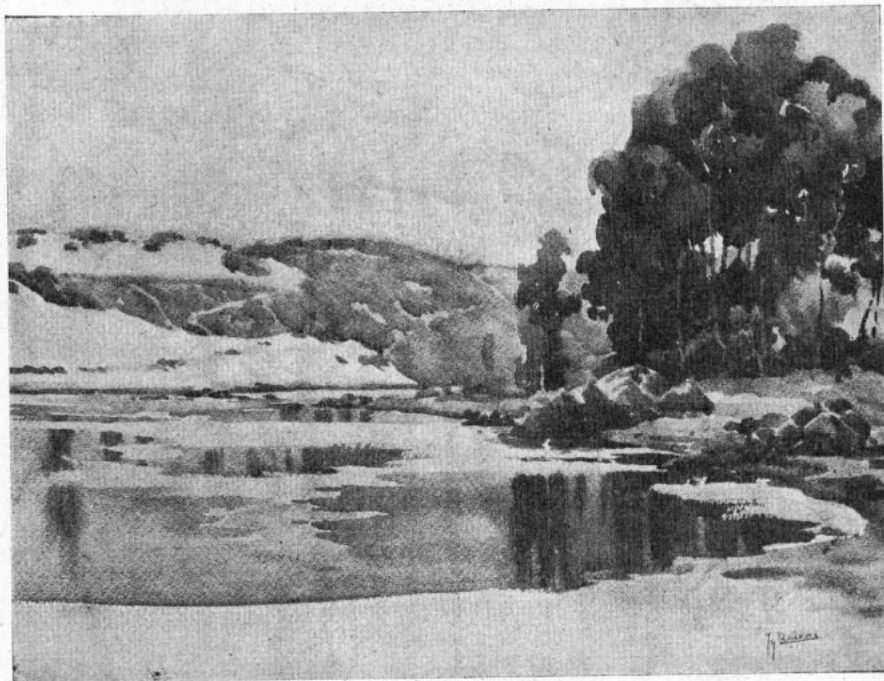
tística y las manifestaciones de un arte nuevo no habían dejado de ser individuales y no daban lugar a la formación de escuelas en «ismo» y de pequeñas capillas bulliciosas, intransigentes y enemigas encarnizadas del acedemismo o clasicismo. Por otra parte, en aquellos tiempos, no existían los pequeños salones que tanto se multiplicaron después y, para presentar sus producciones al público, los artistas no contaban, fuera de los negociantes en obras de arte, sino con el Salón Oficial de los artistas franceses, y desde el año 1890, con el de la Sociedad Nacional, de Bellas Artes formada por la separación de la antigua sociedad, de un grupo importante de los elementos más jóvenes y adelantados de aquella. Existía también el Salón enteramente libre de los Independientes, pero, si era ya muy interesante, no tenía la importancia que adquirió después. Por otro lado, la enseñanza artística, fuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la cual era bastante difícil ingresar, había sido casi monopolizada por la famosa Academia Julian, de carácter netamente clásico y que llamaba, para dirigir los cursos artísticos, a artistas consagrados, miembros o futuros miembros del Instituto y, por consiguiente, defensores convencidos de las tradiciones académicas. Algunas academias del mismo género, existían en París, pero mucho menos importantes y conocidas.

Si hago todos estos recuerdos es para explicar, como, en aquella época, que nos parece ya tan lejana, los jóvenes estudiantes de arte extranjeros que venían a hacer sus estudios en París se encontraban fatalmente, en los primeros tiempos y antes de ponerse



I. Baixas

Acarreando paja, (acuarela)



I. Baixas

Laguna de Algarrobo, (acuarela)



R. Tornero

Retrato

personalmente al corriente de la evolución, en un ambiente de puro academismo que, por cierto, tenía siquiera la ventaja de darles principios de disciplina y de método, siempre preciosos, cualesquiera que fueran los estilos y las escuelas, aun las más modernas que adoptaran después. Pues bien, es en aquel ambiente y en aquella atmósfera que Valenzuela Puelma hizo sus primeras armas en la carrera artística en París. Su naturaleza delicada se acomodó muy bien de las fórmulas clásicas y académicas que imperaban en los

medios artísticos en los cuales evolucionaba y fué entonces cuando empezó a producir obras que, siempre, dentro de aquellas fórmulas serias y ponderadas, iban adquiriendo cada vez más, estilo y personalidad. Los temas que escogía eran muy variados: religiosos, como «La Hija de Jairo»; pintorescos, como «La Perla del Mercader», o también sencillos desnudos de mujeres, notables por la corrección del dibujo y de la composición, por el colorido armonioso y la ejecución algo fría, pero sabia y distinguida. Pero tam-

bién ejecutó una serie de retratos en que se reveló desde los primeros momentos, como un maestro en este difícil género. El retrato del pintor Mochi, que, felizmente, posee el Museo de Santiago es una verdadera obra maestra que figuraría con honor en cualquier gran museo del mundo: es, a mi modo de ver, el mejor «trozo» de pintura del Museo. Quizás se podría colocar en la categoría de los retratos, la «Lección de geografía» que es mucho más que una sencilla escena de género: la cabeza del «profesor» tiene mucho carácter, un gran estilo y es de una vida asombrosa. Por lo demás, la preparación de Valenzuela, le permitía abordar, con igual seguridad, todos los géneros, y es así como pintó varios interiores y unas naturalezas muertas de un colorido, al mismo tiempo rico y delicado y de una ejecución perfecta. Existe también de este gran pintor—pero no sé dónde se encontrará ahora—una obra particularmente impresionante y por la cual, su autor—me consta personalmente—tenía un cariño especial: es un «Corazón de Jesús» que irradia una luz deslumbrante, pero sin ser violenta y brutal: es un gran cuadro.

El «panneau» de muralla que en el Museo de Santiago, está reservado a las obras de Valenzuela Puelma, tiene, se podría decir, una doble ventaja; en primer lugar, la de dar una idea completa de la obra de este maestro en todos sus aspectos, justificando la admiración que siempre despertará y en seguida, este grupo de cuadros es un interesante reflejo de toda una época de la pintura en Europa y especialmente de la escuela francesa de aquellos tiempos, en la cual la escuela chilena, cualquiera que sea, después, su

evolución, reconocerá siempre su primera maestra que le inculcó principios de disciplina y de orden, gracias a los cuales, las obras de artistas chilenos, sean las que sean las fórmulas que adopten, conservarán siempre—por lo menos así lo espero—el carácter de seriedad y de orden que, a través de las escuelas más distintas y aun opuestas, distinguen la escuela francesa.

Ya que terminó, con la vuelta a la tierra natal de los restos de Alfredo Valenzuela Puelma, la tragedia de la vida y de la muerte de este gran pintor, constatemos que, por una justa compensación por todos los sufrimientos que amargaron su vida, seguidos de la demora exagerada en la repatriación de sus restos, esta repatriación da lugar a un verdadero rejuvenecimiento de los recuerdos y también de la obra de un artista que ocupa, desde hace tiempo ya, el lugar que le corresponde—uno de los primeros—entre las glorias nacionales. Es un artista francés, pero con cerca de cuarenta años de residencia en Chile y que fué buen amigo de Alfredo Valenzuela Puelma, que lo dice y lo proclama.

R. B.

LA EXPOSICION DE D. LUIS STROZZI

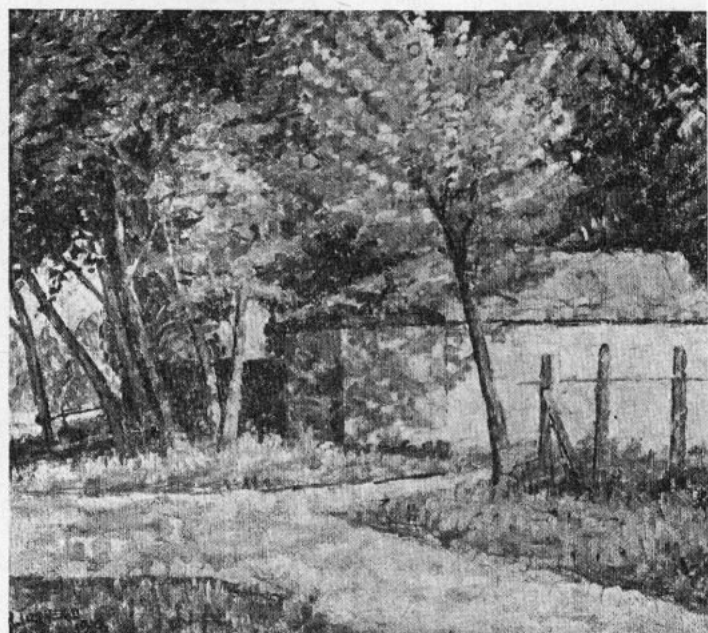
Don Luis Strozzi presentó en la elegante sala de exposiciones del Banco de Chile, un grupo de sus últimas obras. Para calificar estas obras y después de celebrar la sensibilidad, el buen gusto del pintor y también el sentido intenso que tiene del paisaje chi-

leno, en sus diversos aspectos: la montaña, la campiña, el mar, creemos que el término mejor apropiado—y que no es tan común, que digamos—sería el de «profunda honradez artística». Es debido a esta honradez que el señor Strozzi ha podido seguir, progresando siempre en el camino que se había trazado desde el principio de su carrera de pintor, sin dejarse distraer por fórmulas e ideas nuevas y más o menos de moda, pero también sin adormecerse en un amaneramiento que habría explicado sino justificado—¡eso, jamás!—el favor de que gozan sus cuadros entre los aficionados al arte y el público en general. Por lo demás, don Luis Strozzi no rechaza con indignación y desprecio—como hacen algunos—las otras maneras que la suya de comprender el arte, las otras fórmulas, sino que, por el contrario, procura entenderlas y sacar de ellas lo que puede adaptarse a su propio temperamento, a su visión personal. Es así, por ejemplo, como vemos que la delicadeza de la luz, la diafanidad de la atmósfera en la cual están bañados los sitios elegidos por él para interpretarlos, no impiden que estos efectos tan finos y sutiles estén conseguidos mediante, una ejecución muy robusta, con gruesas empastaduras y el empleo, a veces exclusivo, pero siempre sabio, de la espátula. Algunas naturalezas muertas, colocadas, en la última exposición, entre los paisajes, confirmaban esta ciencia del «oficio» de pintor, que posee don Luis Strozzi y, gracias a la cual, él imprime tanta autoridad a todo lo que pinta y produce obras, cada vez más firmes y en progreso

constante desde todo punto de vista: composición, ejecución, personalidad y estilo.

La exposición que ha inspirado estos comentarios ha sido clausurada hace algún tiempo; por consiguiente, no tendría objeto señalar especialmente obras que ya no están exhibidas, y de las cuales, por lo demás, ofrecemos en este número algunas reproducciones, particularmente representativas del arte de don Luis Strozzi que, a pesar de su modestia está tomando uno de los primeros puestos entre los paisajistas y pintores en general, de la generación actual.

Una pequeña observación, sin embargo, antes de terminar: entre los «opositores» sistemáticos a todo lo que se hace en el dominio del arte, hay dos campos rotundamente separados y aun encarnizadamente enemigos: los partidarios del antiguo clasicismo y los del ultra modernismo que, unos como otros, se creen detentores de la verdad y del secreto del arte; sin embargo, hay un punto en que se ponen más o menos de acuerdo; es en la des-



R. Tornero

«Rincón soleado»

confianza que manifiestan por lo «bonito»: ¡lo «bonito», según su criterio, no puede ser artístico! Sería tiempo de reaccionar contra una idea tan estrafalaria y de dejar de hacer un crimen de lo que es más bien una virtud: el «poncif» de lo feo es tan absurdo y fastidioso como el «poncif» de lo bonito y una «Virgen» de Rafael y un «paisaje» de Corot, no por ser «bonitos», en el sentido despectivo que le dan algunos que alardean de pontífices en las cuestiones de arte y de estética, dejan de ser sublimes obras de arte... Escribo eso en contestación a los que—según me han

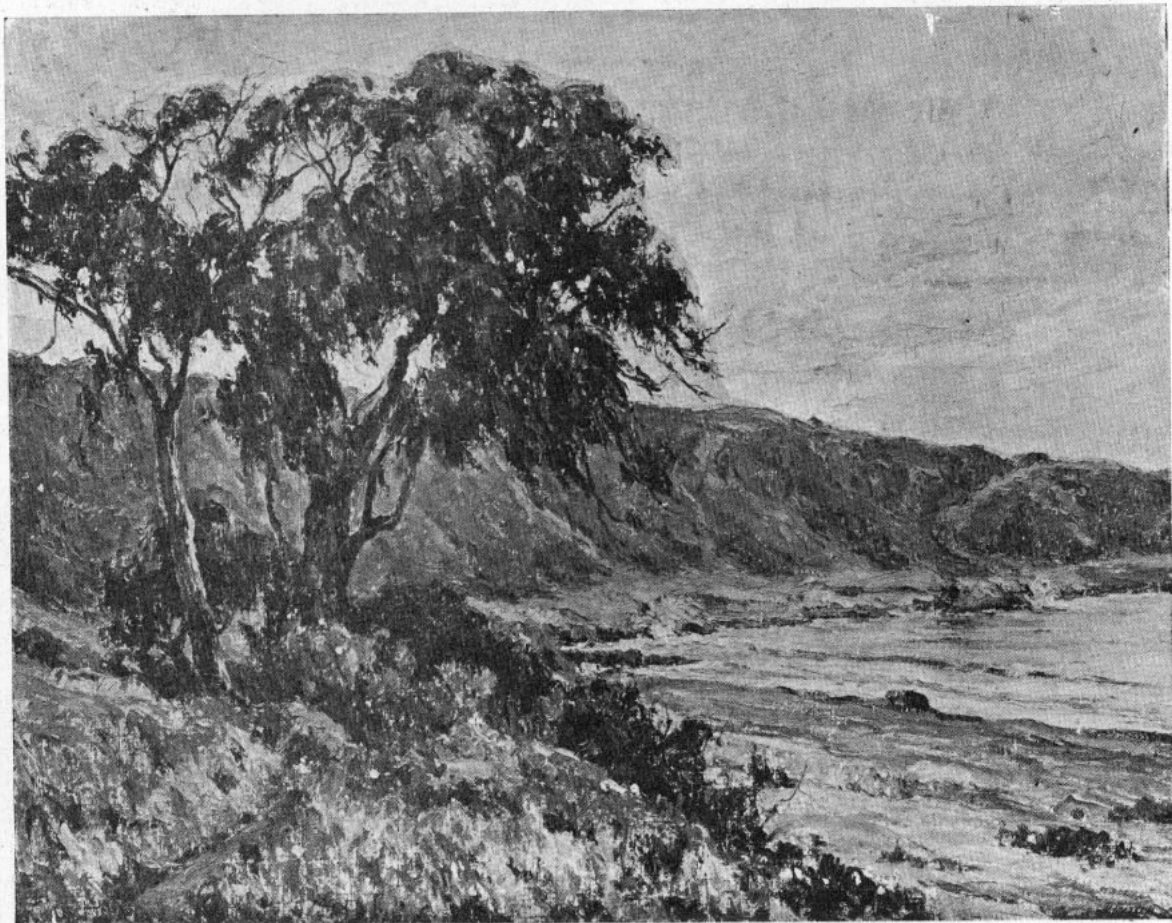
dicho—harían a los paisajes de don Luis Strozzi el curioso reproche de ser bonitos.

RICHON-BRUNET

LA EXPOSICION BRIGNONI-ARANIS

La Dirección del Museo de Bellas Artes ha facilitado la Sala Chile del Museo para organizar en ella una exposición de obras de los esposos Brignoni-Aranís. Ha sido un muy feliz acuerdo, porque, en realidad, se trata de una manifestación artística de la más alta distinción y de sumo interés.

Las obras, que figuraron en esta exposición, que son de las últimas ejecutadas en Europa por los autores, han sido traídas a Chile por la señora Graciela Aranís de Brignoni que, como se sabe, después de casarse con un distinguido artista de nacionalidad suiza, reside, desde hace años en Francia. La señora Graciela de Brignoni, cuando hacía sus estudios, sus brillantes estudios, en la Escuela de Bellas Artes de Santiago era popular con el nombre de Chela Aranís; fué a los trece años apenas cumplidos que Chela Aranís, empujada por una vocación que se puede calificar de extraordinaria, entró a la



Luis Strozzi

«Paisaje de Costa». Algarrobo



Luis Strozzi

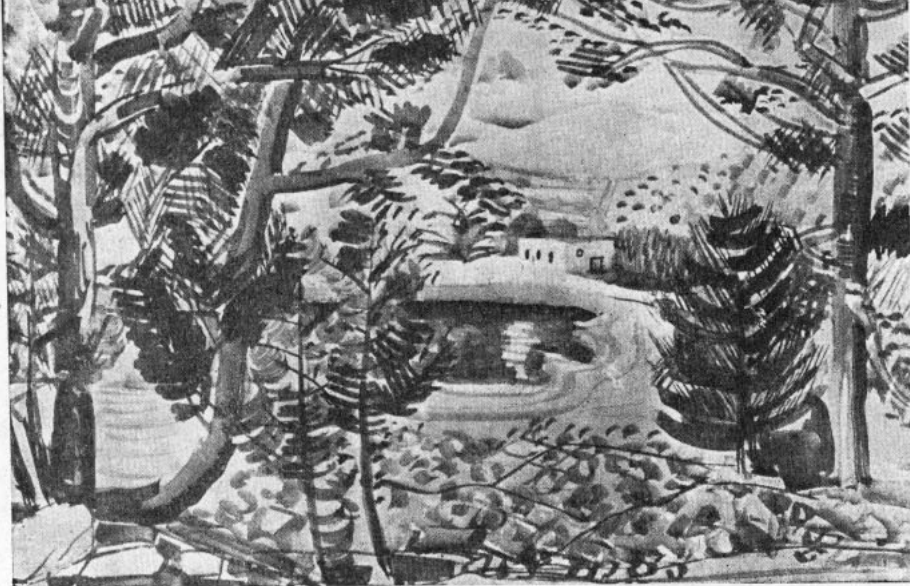
Interior de bosque «Los Angeles»

Escuela de Bellas Artes, en la época en que el que escribe estas líneas era profesor y subdirector. Desde el primer momento, comprendí que se trataba de un caso poco común de inteligencia y de temperamento de artista; además, a pesar de sus pocos años, había terminado en buenas condiciones los tres primeros años de humanidades. Había entonces en la Escuela un grupo numeroso de alumnas y alumnos nuevos, casi todos bien dotados y trabajadores, lo que provocó una emulación intensa entre todos ellos, varios de los cuales hicieron una brillante carrera, llegando a ser profesores en la mis-

ma Escuela y en la de Artes Aplicadas, cuando ésta fué creada, entre todos ellos—decía—se destacaba Chela Aranís. Sus progresos fueron tan notables y tan serios, tanto en el dibujo, como en la pintura y la escultura, sin contar las demás asignaturas de la Escuela, que en muy poco tiempo, estuvo en condiciones, a pesar de su extrema juventud de producir obras originales e importantes de pintura y dibujo, que no solamente, fueron admitidas en los Salones Oficiales sino que merecieron a la autora, premios, medallas y otras distinciones entre las cuales figuró el viaje

a Europa y la permanencia en París y otras capitales.

La señorita Aranís, a pesar de los pocos años que contaba todavía, cuando llegó al centro del arte mundial estaba, gracias a sus estudios tan serios y seguidos con tanta constancia y conciencia, tan bien preparada que pudo resistir la tremenda prueba de encontrarse de pronto en un ambiente tan distinto del en que había nacido y se había desarrollado y en medio de todas las discusiones, las polémicas, las peleas a que dan siempre lugar la evolución intelectual y artística y los cambios de ideales y, más todavía, de fór-



Chela Aranís

mulas. Chela Aranís, sea porque sus instintos juveniles la llevaban hacia los novadores y aun los revolucionarios, sea porque temía parecer anticuada y siguiendo las aguas de escuelas pasadas de moda, hizo varias incursiones en las fórmulas modernistas, como lo pudimos observar en las pocas obras que, en el curso de muchos años, mandó a Santiago, pero que a pesar de este modernismo, quedaban tan sólidamente construídas que revelaban que, contrariamente quizás

a los deseos y a las intenciones de la autora, ésta quedaba fiel a los principios profundos de sus primeros estudios, dentro de las fórmulas nuevas que ensayaba; es ésta la más magnífica forma de seguir la evolución y de producir obras originales que se imponen, cualquiera que sea la fórmula adoptada, debido a su solidez y a su seriedad. Es precisamente por eso que cuando Chela Aranís, que durante muchos años, se había dedicado únicamente a pintar figuras, em-

Chela Aranís



pezó a interesarse por el paisaje, realizó desde el primer momento, en este género tan nuevo para ella, obras de primer orden, como las que componían la exposición recién clausurada.

Estos paisajes, ya sean de España, de Italia, del sur de Francia o de los alrededores de París, son de una gran originalidad de



Chela Aranís

composición y de factura y tienen todos el carácter bien definido de la región que representan: la ciencia de dibujante y de pintora de la autora se revela especialmente en aquellos rincones de jardines de Bellewe, jardines voluntariamente descuidados, evocando el encantador Paradón, de la novela



RCA Victor

¡NUEVO! Control Eléctrico ¡NUEVO! Visor Internacional



El Control Eléctrico RCA Victor es un mecanismo completamente automático, mediante el cual se puede sintonizar instantáneamente hasta ocho estaciones favoritas, escogidas de antemano, con sólo oprimir un botón.

**¡APRIETE UN BOTÓN...
EN EL ACTO CAPTARÁ LA ESTACIÓN!**

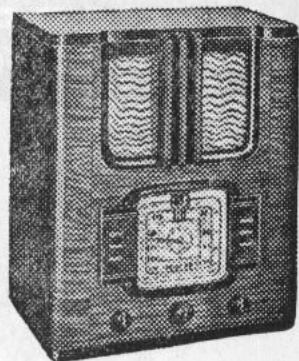
CONTROL ELÉCTRICO
¡Sintoniza instantáneamente, perfectamente!

ADemás
EL NUEVO VISOR INTERNACIONAL
¡Sintoniza las ondas cortas 50 veces más fácil!

Arco-Sónica • Cerebro Mágico • Ojo Mágico • Mueble Clásico Superacústico • 13 Tubos • Altoparlante Electrodinámico • Sintonización Micrométrica • Control Automático de Frecuencia • Tubos RCA de Metal

**Francamente,
Un Radio
Incomparable**

MODELO 618 K



Modelo 810T: 10 tubos, 3 bandas, receptor Cerebro Mágico, rendimiento asombroso, Mueble Clásico Superacústico, altoparlante electrodinámico, Control de Tono, conexión de fonógrafo. 10 tubos.

¡Pagos
Cómodos!

Concesión especial sobre su radio viejo.

¡Adquiere uno de estos radios excepcionales HOY MISMO!

CÓMODOS PAGOS PARCIALES



LA pequeña llamita azul que arde en los quemadores de sus artefactos a gas, es la única evidencia visible que usted tiene de una maravillosa coordinación de la eficiencia humana y mecánica. Considere por un momento el tejido de cañerías que saliendo de la Fábrica de Gas abrazan toda la ciudad, como las raíces de un árbol gigantesco.

Invisibles portadores de un elemento invisible, estas redes ahorran un gran trabajo en la vida diaria; porque el Gas es el más simple y útil de los combustibles. Con Gas usted prepara sus comidas, calienta el agua para sus baños, calefacciona su casa, etc., etc. y todo a un costo reducido y con la mayor sencillez.

Tendremos mucho agrado en demostrarle nuestros artefactos a Gas.

**CIA. DE CONSUMIDORES
DE GAS DE SANTIAGO**

SANTO DOMINGO 1061

**CASA
MARILLA**

EL MAYOR GRANDE
JURTIPO EN
MUSICA CLASICA
Y BAILABLE

**SAN DIEGO 128
CASILLA 3868**

**CLICHES
CLICHES
CLICHES
CLICHES**

MARIN Y JARPA
CATEDRAL 1221 - TELEF. 66013
- SANTIAGO -

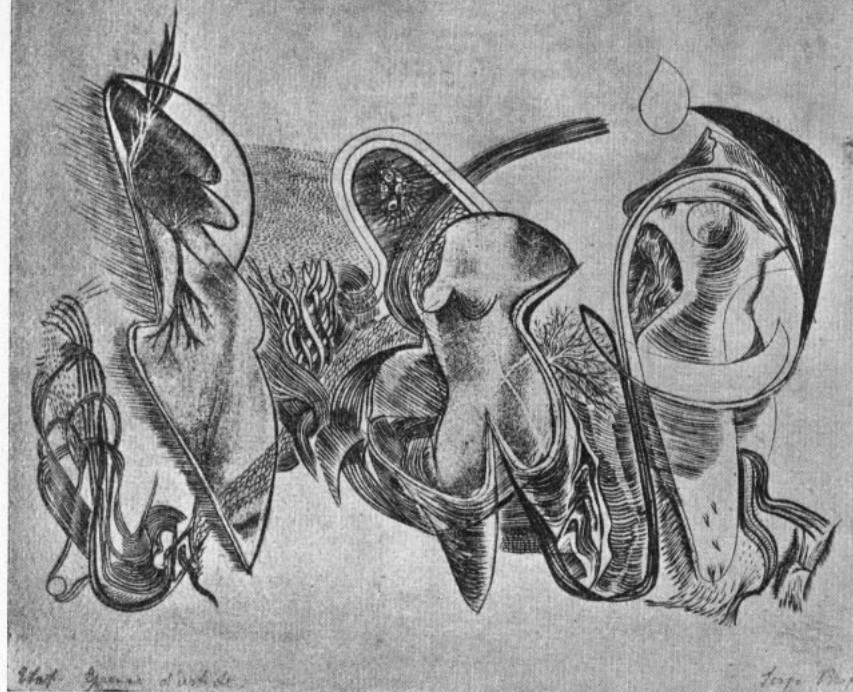
**PERFECCIÓN Y
PUNTUALIDAD**

de Zola y que a pesar de este desorden y de esta confusión aparentes, son de una construcción y de una solidez admirables; en estos jardines, todo concurre a dar el máximo de impresión: feliz elección del sitio, dibujo perfecto, como lo son también, el colorido y la valorización, ambiente y este indefinible encanto de los rincones íntimos y también, y quizás sobre todo, espontánea originalidad que hace que estas pequeñas obras no recuerdan cuadros de ningún maestro conocido, impresionista o romántico. Esta es pintura y buena pintura...

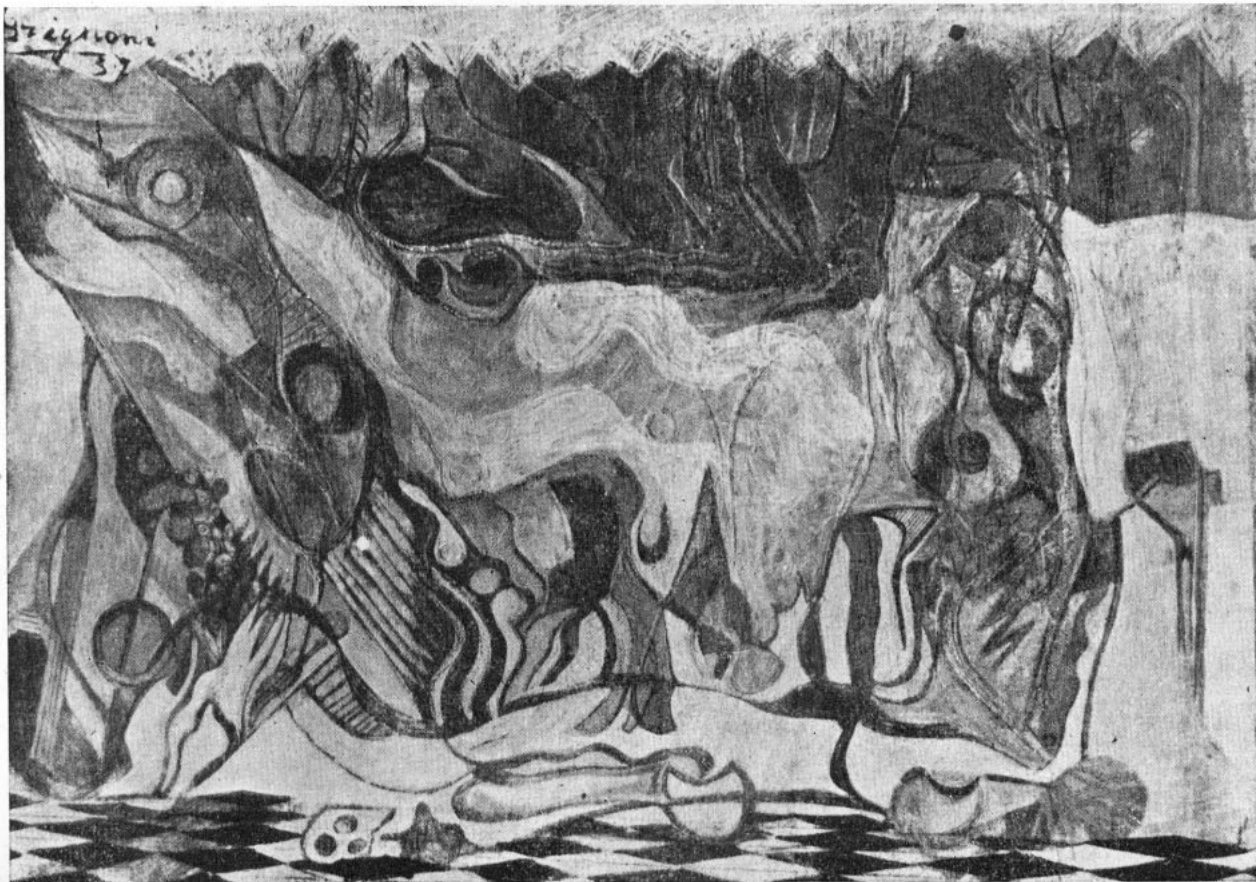
Unas figuras de rica armonía y de ejecución suelta y valiente con efectos de transparencia dentro de la solidez, muy curiosos y hermosos y una serie de dibujos, croquis y apuntes, entre los cuales, se destacaban algunos, encantadores, de guaguas, completaban la presentación de la señora Chela Aranís y confirmaban lo

que dije de su estilo, de su ciencia y de su honradez artística. Es una artista en todo el valor de esta palabra que, para nosotros, es tan hermosa, pero que, desgraciadamente, es tan a menudo, aplicada a destiempo.

Junto a las obras de la señora Aranís de Brignoni, figuraban en la misma exposición, una serie de grabados de su esposo, que es un adepto y aun, según entiendo, un dirigente del movimiento surrealista. Me declaro enteramen-



Brignoni



Brignoni



Israel Roa

Rotenburgo

(Acuarela)

te incompetente para opinar sobre estos grabados en su carácter de surrealista, porque no entiendo este movimiento y no sé lo que buscan sus adeptos. Lo único, pues, que puedo decir es que los grabados presentados por el señor Brignoni son, desde el punto de vista de la técnica del grabado, superiores, pero creo que, precisamente,

lo que menos interesa al autor es esta cuestión de la técnica. Para lo demás, no conozco nadie aquí que me pueda explicar el sentido de estas obras, que, indudablemente tienen que ser juzgadas como muy serias, siendo ejecutadas con tanta prolijidad y cuidado; no sé siquiera si el sentido de ellas tiene algo que ver con

las imaginaciones y elucubraciones del Baudelaire de «Los paraísos artificiales» o de Edgar Poe. En todo caso, considero que son dignas de respeto y no deben, de ningún modo, ser tratadas con desprecio y burlas...

R. B.

LA CONFERENCIA DE GEORG WALTER ROSSNER

Los sucesos de la vida artística no tienen muy grande resonancia. El clima espiritual no se presta gran cosa en estos días de agitación política.

El hombre de arte arregla su vida en el margen estrecho que le digan los otros, los de la acción. Como puede sueña y como puede trabaja, pero no se somete sino en apariencia y más vence él al tiempo que el soberbio.

La conferencia del señor Georg Walter Rossner, fué leída en la Escuela de Bellas Artes delante de un público numéricamente modestísimo. La idea central de la disertación del señor Rossner y que él no hacía muy suya, sino que señalaba como una posible regla convenientemente de observar: «Las sombras, decía, no deben llegar a producir un agujero en la tela, ni el modelado debe hacer un relieve tan vivo que avance hacia el espectador más acá del plano del cuadro colocado a la manera del telón en un escenario». La idea es curiosa y rica de consecuencias. El cuadro está, pues, limitado en su tercera dimensión. Hace años yo no hubiese aceptado por nada

estas ideas. La valorización, creando el infinito en el sentido de la profundidad, me parecía la excelcitud. Pero la vida artística es enemiga de lo inmóvil y en ella confeccionar un programa y atribuirle el valor de un código rígido e inmutable es la locura de las locuras. En esa ley enunciada por el profesor Rossner, y a la cual él mismo señala no pocas excepciones de consideración, entre las cuales el caso de Rembrandt, estriba el fundamento y la defensa de la llamada pintura moderna. Esta es la razón porque los cubistas, con gran escándalo de las personas demasiado instaladas en sus principios, se han atrevido a llamarse herederos de Ingres. No sacrificaba mucho este gran maestro a la tercera dimensión, ni tampoco a la atmósfera, y si sus cuadros son más bien claros no aspiran a retratar ningún efecto de luz. Los cubistas, como lo ha expresado magistralmente su teorizante André Lothe, pretenden que un cuadro debe desenvolverse en dos dimensiones, contentándose con sugerir la tercera, pero sin copiarla mediante las sombras a base de tonalidades bituminosas y neutras. De allí su enemistad por el modelado escultórico que también repudiaba Cézanne; de allí también que para evitarlo hayan recurrido a las más temerarias deformaciones.

Ignoro hasta qué punto el señor Rossner querrá acompañarme en esta justificación del cubismo, como asimismo ignoro cual será su juicio sobre el arte oriental de cuyo aporte al arte contemporáneo es imposible desentenderse. Los artistas japoneses trabajan sus obras muy despreocupados de

la idea de relieve y del ingrato y banal objetivismo con que las enseñanzas académicas de occidente han afeado la pintura. Las anotaciones de valor que a veces indican están más encaminadas a producir una idea de color que una sensación de volumen.

Materias son estas cuya discusión cuadra mejor al libro que al comentario de una crónica. Sin embargo, ¿de qué manera son interesantes!

J. L.

ISRAEL ROA JUSTIFICA LAS ESPERANZAS QUE HABIA HECHO CONCEBIR

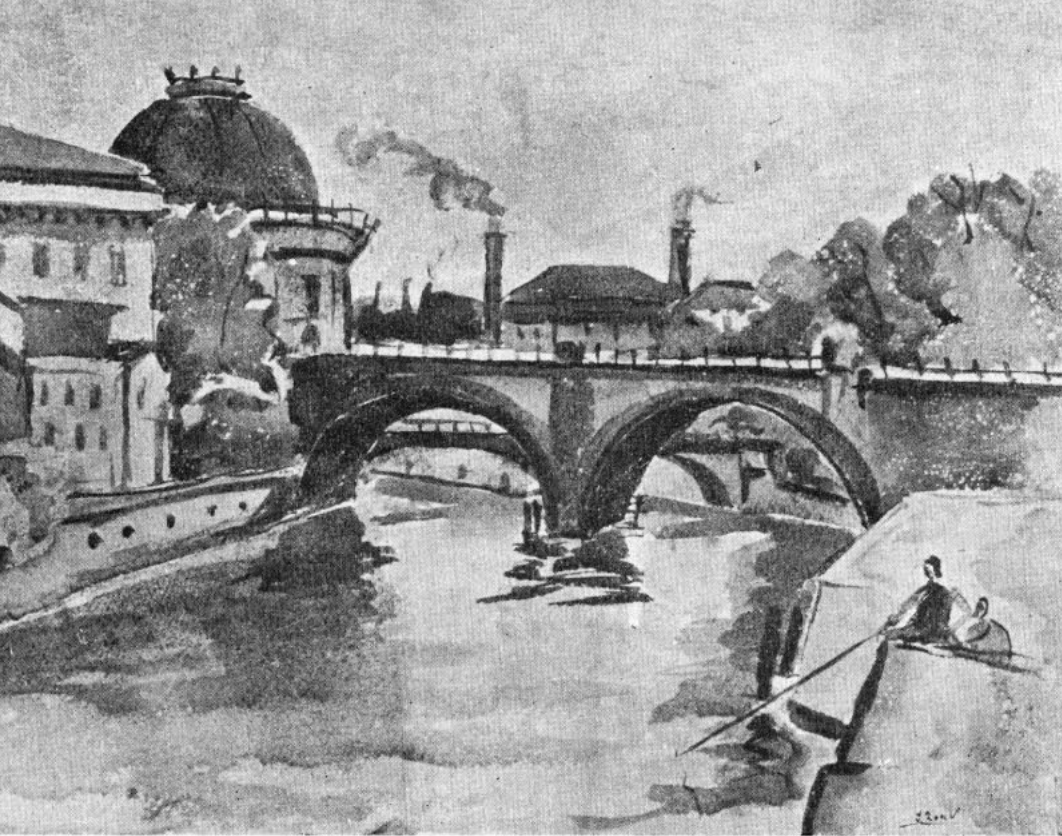
La prueba del viaje a Europa y de la estada consiguiente en los principales centros del arte mundial no dan siempre resultados favorables para los jóvenes artistas que pasan por ella, ya que algunos no pueden resistirla. Hemos

conocido casos de pintores que, en sus primeras obras, ejecutadas aquí, habían mostrado cualidades de personalidad dentro de la línea de las tradiciones, que no solamente no estorban, sino que facilitan la normal e incesante evolución del arte y que al llegar a aquellos centros se marearon, dieron manotazos de ahogado y en su afán enfermizo y —digámoslo— poco honrado, de colocarse en las primeras filas de la vanguardia del arte, sin tener todavía la preparación y el grado de cultura indispensables para comprender y, en consecuencia, aprovechar para su propio arte las novedades que veían, perdieron la personalidad que empezaban a tener y ahora se dedican a producir torpes imitaciones y pastiches de las obras más atrevidas de los artistas de la última hornada, obras que, por lo demás, son, muy a menudo, de transición y de ensayos, cuyos autores no saben bien ellos



«Remolcadores»

Acuarela de Israel Roa



Puentes»

Acuarela de Israel Roa

mismos lo que quieren y a donde van y, finalmente, estos pobres extraviados acaban por engrosar las filas, no de los precursores y artistas de vanguardia, sino de los fracasados, pretenciosos y agriados.

Desgraciadamente — lo repito — entre los jóvenes que componían los diversos grupos que, desde hace diez años fueron, oficial o privadamente, a completar sus estudios artísticos en Europa, hubo algunos, sin embargo, muy bien dotados, que no solamente no supieron aprovechar el viaje, sino que, por el contrario, perdieron en él las condiciones que parecían indicar para ellos, la posibilidad de crearse una verdadera y recia personalidad, sin adquirir otras nuevas, a pesar de las grandes pretensiones de que hacían alarde.

Pero felizmente — diré ahora — hubo otros y más numerosos, que al volver a Chile, probaron que habían enriquecido sus cerebros y

sus corazones de artistas de tal modo que nos dan la impresión de ser aquí, sin haber perdido nada de su personalidad, incipiente y real cuando se fueron, un reflejo intenso de lo mejor que presenta la evolución moderna — y aun no temo escribir modernista — que será la clásica de mañana.

Creo superfluo, entre nosotros, señalar aquí a los que nos han traído este soplo vivificante, gracias al cual la joven escuela chilena está ya en condiciones de llevar sus buenos elementos al edificio del arte moderno mundial. Sin embargo, me ocuparé con muchísimo gusto, de uno de estos jóvenes artistas, ya que es la exposición de sus últimas obras mandadas de Europa que me da ocasión de escribir este artículo; esta exposición fué organizada, como se sabe, en ausencia del artista, por la generosa y activa Sociedad Amigos del Arte y celebrada en la simpática

Sala Horizon y el autor de las obras presentadas es el joven pintor Israel Roa. En cuanto a las obras exhibidas, no temo decir que ellas dan un magnífico ejemplo que viene a corroborar lo que acabo de manifestar sobre los que, a la inversa de otros, saben aprovechar, para enriquecer su arte, las enseñanzas que recibieron durante su estadía en los centros del arte mundial actual, sin perder nada de su fuerte y a la vez delicada personalidad.

Delicadeza y fuerza eran las hermosas cualidades que se notaban desde que empezara a pintar, en las obras de Israel Roa, pero al mismo tiempo éstas adolecían de cierto desorden en la composición, de falta de solidez en el dibujo y la valorización; en una palabra, eran muy simpáticas, pero algo incompletas. Pues bien, en todas las acuarelas de la exposición de la Sala Horizon pude notar, con gran gusto, que el joven pintor no tiene ninguna intención de copiar fórmulas de otros artistas actualmente en boga, de robar personalidades ajenas — como hacen otros —, sino de conservar celosamente la propia, enriqueciéndola, eso sí, con lo que comprendió que le faltaba, después de estudiar las obras de los grandes maestros clásicos, es decir, construcción, firmeza y voluntad en el dibujo y establecimiento de planos bien definidos, sin caer en la sequedad y la dureza y sin sacrificar la delicadeza de los matices. Adquirió todo eso y gracias a ello sus obras actuales señalan un progreso enorme sobre las anteriores y tienen ya una verdadera autoridad. Tengo a la vista el catálogo en que aporto lo que me gustó especialmente, pero ¿de qué serviría reproducir aquí estos apuntes, diciendo que en el núme-

ro tanto hay tal nota rosada encantadora y en otro tal finura en los blancos? ¡Los lectores tienen como yo ojos para ver! Y, por otra parte, la exposición habiendo sido ya clausurada, cuando este artículo se publique, semejante lista de cuadros, que ya no se podrían ver, sería completamente inútil.

Terminaré, por lo tanto, manifestando únicamente que, en mi opinión, Israel Roa, debido a su conciencia de artista, como a su fuerte personalidad, está realizando en forma magnífica todo lo que permitían esperar sus primeras obras, a condición que supiera completarse con método y reflexión. Y supo hacerlo...

R. B.

HORA FUNEBRE A LA MEMORIA DEL MAESTRO VALENZUELA PUELMA

(Discurso del Director de la Escuela de Bellas Artes, señor Carlos Humeres)

«Señores:

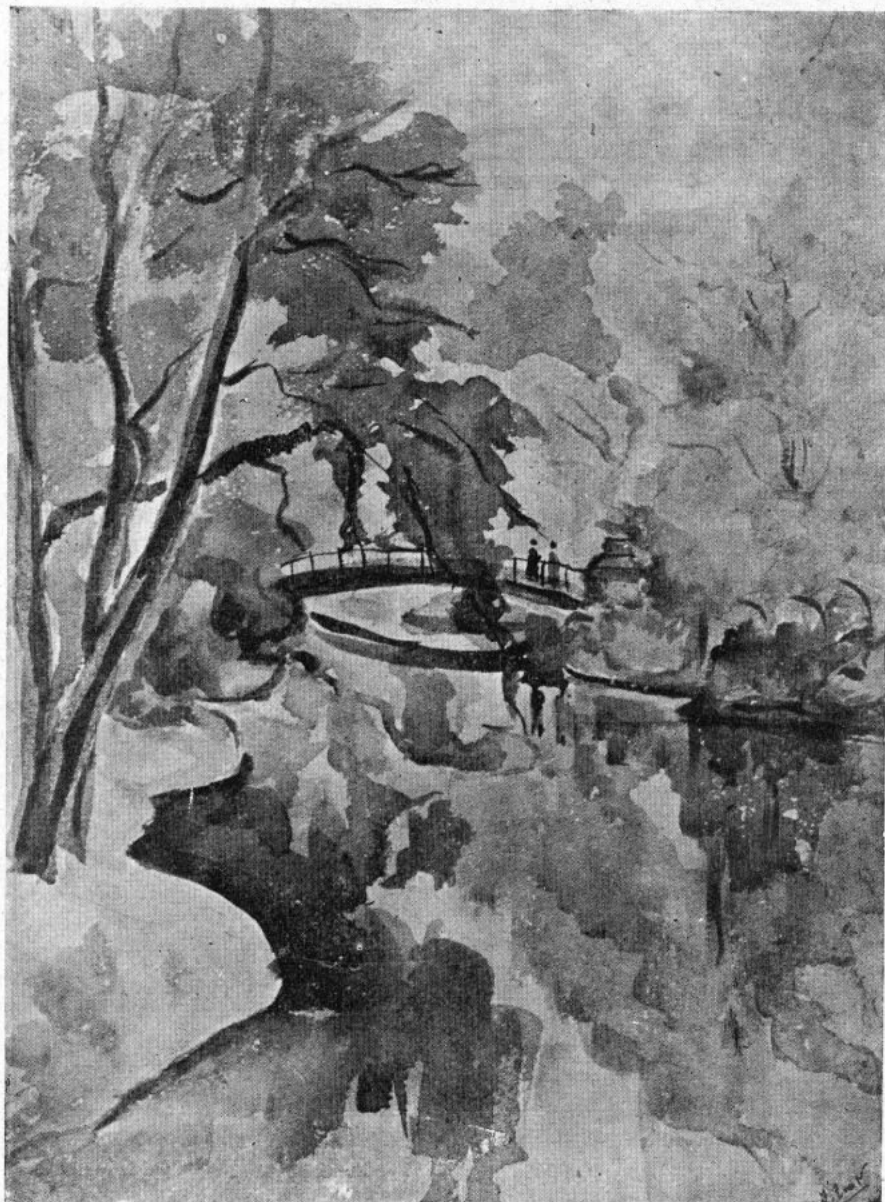
«Me cabe el honor de dirigiros la palabra en nombre del Director del Museo, don Alberto Mackenna Subercaseaux, a quien un quebranto de salud le impide hoy presidir este acto solemne que debemos a su iniciativa, y es una manifestación de su espíritu consagrado siempre a servir a los intereses superiores del bien público y de la cultura. Lleguen hasta él, en este momento, nuestros cordiales y sinceros votos, y la expresión de gratitud ciudadana por haber rescatado para su patria los restos de uno de los más grandes valores del arte nacional, el maestro Alfredo Valenzuela Puelma.

«Agradezco también, a nombre del señor Mackenna, la cooperación entusiasta de la Facultad de Bellas Artes, de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, que han contribuido a vindicar la memoria del gran artista de un injusto olvido, y en general a todas las personas e instituciones que en este momento aportan su valioso concurso a este significativo homenaje.

«Quisiera expresar cuanta trascendencia reviste este acto, en su impresionante sencillez, y temo que mis palabras no tengan bas-

tante hondura ni elocuencia, ni tampoco la cincelada belleza que corresponda a una tarea tan alta.

«He aquí las reliquias corpóreas del que fué un gran artista de individualidad poderosa, cuyo genio ilustra una de las épocas más brillantes del arte chileno. Talento, noble ambición, toda una vida entera de luchas encarada con heroísmo por el más noble ideal de belleza, se resume en esta pequeña urna, símbolo de un destino humano en su trágica esencia. Porque la existencia de Valenzuela



«Puente en la isla»

Acuarela de Israel Roa



Escuela alemana

Colección Espíldora

Puelma representa, con rasgos especialmente dolorosos, esa inconcebible y cruel paradoja que es la tragedia del artista. ¿Por qué, nos preguntamos, quién desbordó en esa fraternal efusión creadora sufrió aislado la ingratitud y hasta la befa de sus semejantes, para los cuales concibió con dolor su obra imperecedera de belleza? ¿Por qué, después de darse entero, con regia esplendidez en toda la superabundancia de su riqueza interior, no encontró al fin una mano que se le tendiera, y aun sus restos soportaron largo e inmerecido exilio?

«Predestinación fatal de aquéllos

que marchan a la vanguardia en esa lucha sin cuartel que, mientras exista la humanidad, librará la luz con las tinieblas, y en la cual los hijos del espíritu son crucificados por los poderes tenebrosos. Gesta sublime en que el arte, que resume todos los aspectos espirituales, marca un jalón luminoso a través de las edades. Caen los imperios; las grandes civilizaciones se hunden sucesivamente en el pasado, pero la obra de arte siempre permanece como una antorcha viva que atestigua la inmortalidad del espíritu, y nos señala sus caminos. Dura y amarga es la jornada para los soldados del arte, pero aunque su vida sucumba en el combate, el espíritu les ha concedido su virtud y perdurarán siempre jóvenes e inmortales.

«En esta tierra chilena, agreste aun para las labores del arte, surge como temprana y lograda cosecha la obra de Valenzuela Puelma, junto a la de otros maestros, como Nicanor Plaza, Pedro Lira, Simón González, Virginio Arias, Juan Francisco González y Valenzuela Llanos, para no mencionar sino a los más ilustres, que prestigiaron una de las épocas más brillantes de nuestro arte. Ninguno de estos artistas disfrutó de la gloria, ni recibió en su tiempo el galardón que su obra merecía. Ahora, aunque tardíamente, la conciencia nacional deberá reconocer que tiene para con estos chilenos ilustres una deuda de gratitud.

«Pero si para alguno la incompreensión de nuestro medio fué especialmente cruel, ha sido en el caso de este peregrino eterno que, amando a su patria por sobre todas las cosas, se desterró voluntariamente para producir, en climas más propicios, obras que pudieran prestigiar el arte chileno.

Amarguras, mezquindades sin cuento, fué el pago que obtuvo por sus esfuerzos el más puro artífice que ha producido nuestra pintura.

«Pero todas estas bajezas no llegaron a contaminar su alma nobilísima, ni empañaron su puro ideal de belleza. Allí están sus creaciones para probarlo. Claras, serenas, de una maestría equilibrada y perfecta, nos hablan del heroísmo interior del artista, que supo transmutar la discordancia en armonía y el sufrimiento en goce.

«Hoy asistimos con recogimiento al acto final de su jornada, en que la vida azarosa del artista y su obra convergen, transfiguradas, en el mismo plano superior de belleza.

«Alfredo Valenzuela Puelma: La cruel odisea ha terminado y tu tierra natal te acoge con orgullo, como a hijo predilecto. Tus obras, preciado tesoro del arte nacional, desde este Museo deleitan y son ejemplo de idealismo y de conciencia en el oficio para los nuevos pintores.

«Pero tu hermosa vida rebelde, que tendida como un arco contra la incompreensión y la bajeza sucumbió en el supremo esfuerzo, es también un ejemplo, que exaltará el anhelo de cuantos luchan por la grandeza artística de nuestra patria.

«Tu tragedia es aún la tragedia de muchos, porque esta tierra es todavía inhospitalaria para acoger los verdaderos valores del espíritu. Queda aún mucho por construir si queremos que nuestra vida ofrezca esa completa estructura espiritual denominada cultura, que sólo confiere auténtica grandeza y dignidad a la historia de un pueblo. Mientras este ideal colectivo no se logre, los esfuerzos aisla-

dos son a manera de llamaradas momentáneas que sólo sirven para medir la profundidad de la noche.

«Pero mantengamos la continuidad de estos esfuerzos y exaltemos los valores del pasado como piedras angulares que sirvan para levantar el edificio del futuro.

«Respeto a la tradición, afán de progreso, estos son los dos polos que deben orientar nuestra lucha por la cultura.

«En esta lucha todos comulgamos en este momento solemne, elevando como bandera el nombre de Alfredo Valenzuela Puelma.

«En torno suyo se agrupan hoy las filas de una falange fraternal, que marcha hacia el futuro inspirada por el idealismo de su labor y el heroico ejemplo de su dolorosa vida de artista».

■

Discurso del decano de la Facultad de Bellas Artes señor Domingo Santa Cruz pronunciado en el Museo de Bellas Artes

«Señoras y señores:

«Se ha dicho hasta la saciedad que el compás por que se rige la

vida de los artistas es uno de los más dramáticos entre las existencias humanas. Mientras corren sus días y mientras más honda es la visión hacia la cual dirigen la mirada, mayor separación se advierte entre lo que está destinado a perdurar y las pequeñas condiciones pasajeras que sustenta el criterio mudable de los hombres.

«Al creador que se marchita en la esperanza inútil de una acogida comprensiva y oportuna, se le dice que más tarde, cuando sus huesos duerman y la obra sola quede despojada, vendrá la reparación y la justicia. Por consuelo se le anuncia que, para entonces, su voz será tenida en lo que vale y, lo que es aún mayor ironía, que hasta el éxito material irá aparejado a esos jirones de vida, nacidos con dolor de la sangre en la angustia y la pobreza.

«Paga con la soledad la amplitud de su intuición, con el menosprecio y hasta la burla lo apasionado de su genio, y con la miseria la dedicación cálida y fatal, a una labor que nunca entenderán los que pasan por el mundo con solo el pequeño amor práctico y trivial de los mercaderes.

«Esta alternativa trágica que es en el fondo inseparable de toda trayectoria artística grande, cualquiera que sea la posición del que deba vivirla, lleva sin remedio o a un aislamiento lleno de dignidad o a una rebeldía amarga o combativa. El artista plenamente consciente de lo que es, de lo que valen sus esfuerzos, los arroja frente al mundo ciego, para que un día los palpe y se humille de su menguado idealismo.

«La historia de nuestras artes presenta ya estos casos de luchadores valerosos que partieron un día en guerra contra todo y que quisieron moldear el mundo de más tarde en aquel Chile criollo de hace cincuenta años, tan apegado a las tradiciones como temeroso de los desbordes de la bohemia. En la literatura hay las personalidades que sintetizan el pensamiento romántico en toda su vehemencia, en las artes plásticas existe el grupo de pintores que llenan los últimos lustros del siglo pasado, entre los cuales no hay figura casi más atrayente que la del gran artista, cuyos despojos recibimos ahora de un modo fraternal.





F. Labrada

Colección Espíldora

«Las artes plásticas chilenas cuentan en él con el temperamento más típico del hombre que no transige sino con lo que es, a su juicio, un valor. La vida de Valenzuela Puelma está llena de rasgos que parecieron incomprensibles, que fueron tachados de desequilibrio y de incoherencia, mucho antes de que el choque crudo con la realidad rompiera en su mente

el límite convencional que la separa de los sueños. Sin embargo, las genialidades del pintor no fueron sino desentonos violentos, frente a un estado de lucha que sostenía en forma encarnizada, ante un mundo que no le daba tregua que tampoco estaba él inclinado a concedérsela.

«Rememorar los días del pintor en la bella obra que le dedicara

Carlos Ossandón Guzmán, conversar con los que fueron sus amigos, oír los infinitos y a veces increíbles episodios de esos años tan amargos, llena el alma de piedad y de dolor y no puede uno dejar de mudar esta pena en veneración cuando, empapado en el espíritu fuerte del maestro, se tiene ante la vista la síntesis de su espíritu dejada en la serie de obras que legara a la posteridad. Mística en el fondo a la vez que pagana y sensual, criolla a la vez que teñida del arte francés, puramente plástica a la vez que anecdótica, encierra un conjunto de cualidades que no se apartan jamás de una línea de verdad y de expresión, rastreable aun en aquellos retratos por fotografía que el pintor se vió a veces obligado a ejecutar con repugnancia. Al lado de los desnudos que escandalizaban los ojos cortos de vista que solían rodear a Valenzuela, hay las escenas que, como ventanas abiertas a una época inequívoca, nos dejara y visiones fantásticas como es el Sagrado Corazón, verdadera tentativa de expresar por el color lo puramente místico, lo arrebatado del amor divino, que lo acerca a las grandes exaltaciones pasionales que conocemos en los más acabados poetas religiosos españoles del Renacimiento.

«Con la obra de Valenzuela Puelma junto a la de sus ilustres émulos Juan Francisco González, Pedro Lira y Valenzuela Llanos, para no citar sino los más ilustres, se hará un día el fuerte de lo que esta casa debe ser con perfecta originalidad: un museo del arte chileno, que lo hay y lo seguirá habiendo, pese a los que sufren de la malsana tara criolla de empe-

queñecer lo propio, o que no han sido iluminados aún por la visión del arte que camina y que jamás anula, aunque momentáneamente parezca lo que es auténtico y de fondo sólido.

«No soy, señores, un hombre dedicado a la rama del arte que cultivó Valenzuela, sino a su hermana muy estrecha que es la música, y como músico siento orgullo legítimo de poder participar en este homenaje a un creador chileno. Habría deseado poder asociarlo a figuras musicales de Chile que en su tiempo tuvieran igual valor, no las hay, y los artistas plásticos saben que frente a su tradición ya secular, no podemos los músicos presentar sino el empuje de generaciones más recientes, porque la vida cultural de Chile los recibió a ellos primero

que a nosotros. Pero ahora estamos cerca y se han vivido ya muchos años de constante compañerismo, para que este homenaje sea también sinceramente nuestro y tenga un simbolismo de unidad que el gran artista mirará con espíritu complacido.

«El homenaje presente tiene un significado honrosísimo: nos hemos reunido ante sus restos representantes de todas las entidades artísticas, se ha creado una atmósfera de cariño y de respeto, que es reveladora de que ha llegado el momento de laborar en compañía. La bella iniciativa del museo, cuyo honor generoso pertenece a don Alberto Mackenna, por desgracia ausente, ha tenido un eco feliz y junto a la palabra de los artistas oiremos la música de otros siglos, que el Director del Conservatorio

ha querido revivir animando, como en otros tiempos, una reunión de elementos pertenecientes a la Sociedad Bach.

«Nadie ha faltado a su puesto y como es el destino de un hombre que miró por encima de los días y de los años, recibe hoy el tributo, porque ha llegado la hora de esta cosecha hartamente inhumana que es la gloria póstuma.

«La Universidad de Chile y la Facultad de Bellas Artes en cuyo nombre me cabe la honra de hablar, presentan a los estudiosos el ejemplo de este gran hombre y gran artista, que fué íntegro en su línea, claro de conceptos, honrado hasta lo indecible y profundamente consciente de la dignidad agotadora de un camino, que es oficio, investigación, enseñanza, amor generoso y apostolado».



José Navarro

Familia valenciana (Colección Espíldora)

GALERIA DEL SR. BASILIO ESPILDORA

Aunque no se trató de una exposición en el verdadero sentido de la palabra, sino de la presentación, antes de un remate en la casa Ramón Eyzaguirre, de los cuadros que formaban la Galería del señor Basilio Espildora, la REVISTA DE ARTE cree deber dedicar a esta venta un pequeño comentario, ya que tomó el carácter de un verdadero acontecimiento social.

Desde luego, el éxito de la venta y los precios elevados (hasta veinticinco mil pesos) que alcanzaron muchas de las obras puestas en remate y algunas de las cuales fueron calurosamente disputadas por los compradores, demuestra el interés que, en la sociedad santiaguina existe por las obras de arte, tanto más

cuanto que tan importante venta ha tenido lugar, cuando se había iniciado ya, con brillo, la temporada de exposiciones nacionales en varias de las galerías y salas, especialmente destinadas a éstas.

Sin espacio para estudiar y analizar la Galería Espildora con el detenimiento que merecer a la importancia de los elementos que la componían, podemos señalar, sin embargo, que en el grupo de los cuadros de arte antiguo que, con mucha discreción, los organizadores de remate, de acuerdo con el dueño de la colección, no habían querido atribuir a grandes maestros, fuera de dos: un «Divino Moles» y un «Greco», cuya atribución, por lo demás, parece muy justificada, en este grupo de cuadros anónimos, había muchos de gran belleza y de indiscutible mérito.

Al lado de estas obras antiguas,

de unos pocos cuadros franceses, entre los cuales figuraban un Daubigny, un Duez, un Fantin-Latour y un Legout-Gerard, y de un grupo muy importante y de alto interés de representantes de la escuela alemana del siglo pasado, la parte más considerable de la colección, lo que la caracterizaba fué la escuela española moderna, hasta tal punto que se podía, en las dos salas de la exposición, formarse una idea completa de esta escuela—o por lo menos del aspecto más popular y nacional de ella—en los cuarenta últimos años de siglo pasado y los primeros de éste; se podía constatar también la influencia considerable—celebrada por algunos, lamentada por otros—que tuvieron sobre los pintores españoles de la época señalada, en primer lugar los Madrido y en seguida Fortuny y Pradilla y, en fin, Sorolla. Esta sola circunstancia bastaba para dar mucho interés a la corta exposición—tres días apenas—de esta galería, antes del remate. Había también una nota muy simpática: el grupo de los treinta cuadros de pintores chilenos; treinta cuadros de diez pintores, de los cuales desgraciadamente han desaparecido seis: Smith, el precursor del paisaje chileno, Helsby, J. F. González, Lobos (dos hermanos) y Valenzuela Llanos. En este grupo chileno, estaba representado con diez telas de primer orden, el patriarca actual de la pintura chilena, el primero que supo comprender e interpretar magistralmente la grandiosidad de la cordillera y el misterio de la selva araucana: don Onofre Jarpa que, felizmente está todavía entre nosotros.



Pastoril.—Talla en madera
por Luis Valdetarro (peruano)

Premio de honor.
Salón de Otoño (Valparaíso)

EL SEGUNDO SALON DE OTOÑO EN VALPARAISO

Un éxito entusiasta y merecido ha sido el 2.º Salón de Otoño organizado por el Ateneo Magallanes Moure en los Salones del Círculo de la Prensa de Valparaíso.

La exposición se caracterizó, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras exhibida y representa un esfuerzo de cultura y confraternidad digno de los mejores encomios.

Un especial relieve significó la presencia de la embajada de arte peruano que organizó el artista Sergio Roberts con la cooperación del Cónsul General del Perú en Chile, don Enrique García Bedoya y que contó con obras notables de los siguientes artistas: Francisco González Gamarra, Teófilo Allain, Luis Valdetaro, Oscar Chávez

Molina, Gustavo Zagarra Villar, Isajara, Obdulia Guillén Felices, Amadeo Landaeta, Florentino Sosa, Enrique Peña Barrenechea, Carlos Rubina y Ernesto Bonilla del Valle.

Con los homenajes al Perú y a la ciudad de Talca que envió ochenta obras se clausuró el Salón, efectuándose al mismo tiempo la repartición de premios a los artistas concursantes.

Obtuvieron premios de honor en pintura don Luis Strozzi; en escultura don Luis Valdetaro, y en fotografía la señorita Annemarie Heinrich.

Primeros premios en pintura: Jorge Caballero, Rodolfo Pintye, Gustavo Zagarra Villar, Chela Lira. —Segundos premios: Delfina González de Cruzat, María Herrera de Anguita y Amadeo Landaeta.

Primer premio en dibujo: Dora Puelma. —Segundo premio: Juan

Francisco González (Huelén). —3.er premio: Clodomiro Bravo y Lucy Nieto del Río.

Primer premio en dibujo al pastel: Berta Smith Langley. —Segundo premio: Obdulia Guillén.

1.er premio en grabado en madera: Teófilo Allain. —Segundo premio: Carlos Hermosilla.

1.er premio en pintura al temple: Oscar Chávez Molina.

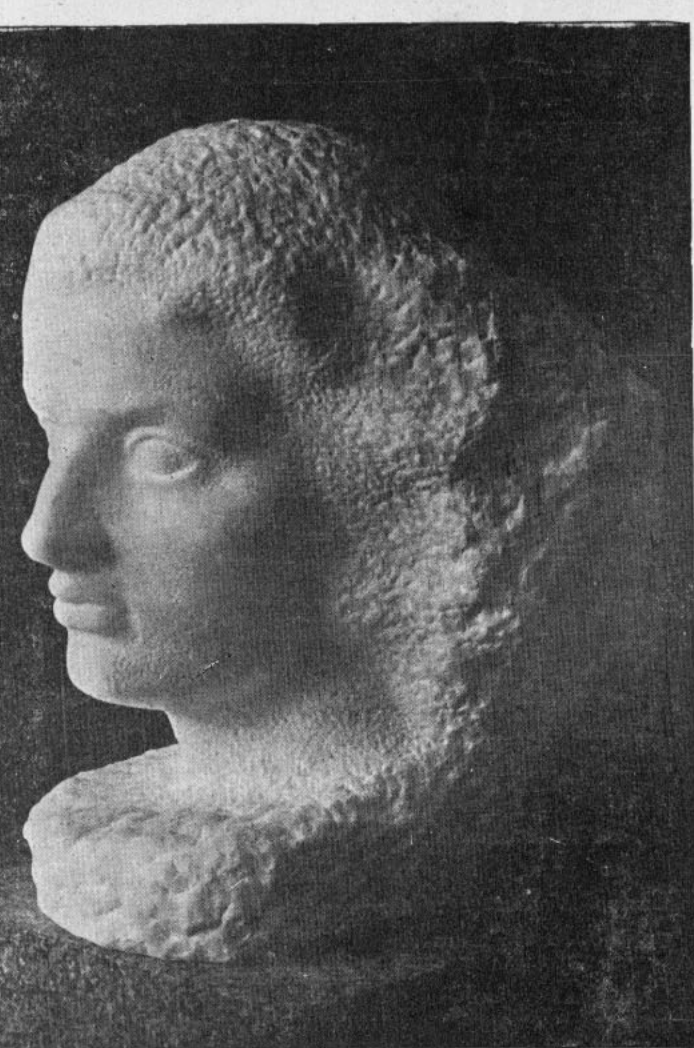
1.er premio en escultura: Sergio Roberts y José Miguel Cruz. —Segundo premio: Olga Ojeda Avaria, José Carocca y Elsa González de Merino.

1.er premio en fotografía: Sergio Roberts y Eritz Pauli. —Segundo premio: Luis Bonomelli, Alberto Matthey, Dinorahida de Ubatuba y José Pellerano.

1.er premio en arte aplicado: Carlos Valdés Mujica. —Segundo premio: María Ramos.



Camino a Puno, óleo de Gustavo Zagarra Villar (peruano), 1.er Premio en el 2.º Salón de Otoño de Valparaíso



Samuel Román Rojas (chileno)

(Berlín, 1938)

El Salón concedió además un premio extraordinario al ilustre pintor don Ricardo Richon-Brunet por su adhesión al Salón al exhibir (Hors Concours) su valiosa obra «Motivo de mar».

CRONICAS DE CHILE EN EL EXTRANJERO

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE MANUFACTURAS EN BERLÍN

*Brillante éxito de la presentación
chilena*

Se encuentra abierta en Berlín
la Exposición Internacional de

Manufacturas (Handwerk Anortellung). La significación del término «handwerk» fué largamente discutido, literalmente significa «obra de mano» y según algunos debía limitarse a trabajos ejecutados por artesanos. Esta interpretación está ligada a la idea de «corporación», tan grata a los regímenes totalitarios que coinciden en el intento de resucitar ese sistema de organización del trabajo.

Prácticamente parece haber resultado una exposición de arte aplicado, ya que en nuestra época es inseparable la idea de creación, cualquiera que sea su género, de la de artista.

La discusión suscitada motivó precisamente un notable retardo en la aceptación del envío chileno a esa exposición, el que consiste en un jarrón monumental realizado por el señor José Perotti en cerámica y creación de su profesor en esta especialidad en Berlín, señor Hill, reputado como uno de los ceramistas más importantes de Alemania; un interesante envío de escultura decorativa del escultor Samuel Román Rojas y numerosas piezas de los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, que habían sido enviadas a Berlín por iniciativa del señor Perotti, director de dicha escuela y de la señorita Johow, Agregado Cultural a la Embajada de Chile en Alemania.

Además de una crítica bastante elogiosa, general para la presentación chilena, el señor Román Rojas fué agraciado con una de las copas de plata ofrecidas por el Gobierno de Dinamarca, a las que el Jurado de la exposición dió la categoría de premios de honor.

EXPOSICIÓN DE PINTURA CHILENA EN LAS FESTIVIDADES DEL 4.º CEN- TENARIO DE BOGOTÁ

El Gobierno de Colombia por intermedio de su Embajador ha pedido a la Facultad de Bellas Artes el envío de un conjunto de pintura chilena que refleje, en lo posible, las tendencias contemporáneas de nuestro arte pictórico.

Fueron invitados a enviar obras para dicha selección los pintores chilenos premiados hasta con tercera medalla en las exposiciones nacionales; con o cual el Jurado dispuso de un conjunto numeroso de obras para practicar dicha selección.

A continuación, la lista de las 26 obras pictóricas seleccionadas que se encuentran ya en viaje hacia Colombia:

1. Agustín Abarca, *Rocas de Constitución*.
2. Alfredo Aliaga S., *Circo*.
3. Héctor Banderas C., *Paseo campestre*.
4. Héctor Banderas C., *Campesina*.
5. Pablo Burchard E., *La fuente*.
6. Jorge Caballero, *Calle de Valparaíso*.
7. Jorge Caballero, *Ante el mar*.
8. Héctor Cáceres, *Mantón negro*.
9. Héctor Cáceres, *Fuente de manzanas*.
10. Agustín Calvo, *La cocina*.
11. José Caracci, *Astilleros*.
12. José Caracci, *Interior*.
13. Augusto Eguiluz D., *Mucama*.
14. Augusto Eguiluz D., *Auto-retrato*.
15. Laureano Guevara, *Paisaje*.
16. Laureano Guevara, *Naturaleza muerta*.
17. María H. de Anguita, *Reflejos en el río Valdivia*.

18. María H. de Anguita, *En el dique* (Valparaíso).
19. Roberto Humeres, *Retrato*.
20. Roberto Humeres, *Paisaje de Mallorca*.
21. Jorge Letelier, *La lectura*.
22. Jorge Letelier, *Flores*.
23. Enrique López P., *Retrato de niña*.
24. Rebeca Mayanz, *Flores en fondo oscuro*.
25. Berta Molinari, *Naturaleza muerta*.
26. Julio Ortiz de Zárate, *Naturaleza muerta*.
27. Julio Ortiz de Zárate, *Auto-retrato*.
28. Carlos Ossandón, *Interior*.
29. Carlos Ossandón, *Frutas*.
30. Carlos Pedraza O., *Naturaleza muerta*.
31. Dora Puelma, *Patio de campo*.
32. Albino Quevedo, *La niña del sombrero azul*.
33. Israel Roa, *Primavera*.
34. Luis Strozzi, *Ultimos rayos en el Cajón del Maipo*.
35. María T. de Aguirre, *Joven flamenca*.
36. Arturo Valenzuela, *Angelmó*.

DOS ARTISTAS CHILENOS EN BERLIN

El encuentro del artista frente a los modelos superiores del espíritu es el resorte más seguro para conocer la verdadera personalidad. Y por eso, al penetrar en ese simpático rincón chileno en el corazón artístico de Berlín, sentíamos cierto recelo de encontrarnos ante la capitulación impotente o la imitación disfrazada.

La primera impresión fué definitiva: en los muros colgaban las mejores acuarelas y telas que ha-

bíamos visto de un Israel Roa más sólido, más constructivo; por el taller se apilaban las obras vigorosas de un Samuel Román, más maduro y completo. Y luego la contemplación detallada, nos confirmó el juicio-impresión.

Samuel Román representa en nuestra plástica el valor más genuinamente nacional. Laten en él las reservas artísticas de la raza y su trayectoria ha sido el paso heroico de una alma chilena que busca un lenguaje artístico que le permita expresar en un terreno superior la forma vaga del «pathos» ambiente. Sale del campo; recibe sus primeras lecciones en el arte-oficio y es la materia rica, la arcilla, la greda o la madera las que se adelgazan en sus manos pidiendo expresión.

Viene a la ciudad, rico en mitos, con esa religiosidad sin dioses del terruño, sueña con levantar la estatuas de todas esas fuerzas panteístas que ha visto bailar en las trillas, hervir en el mosto de la vendimia, florecer en la hierba del campo. Y en la ciudad aprende un nuevo lenguaje que le permite expresar noblemente su mensaje.

Román triunfa. Y por último —suprema lección— coteja en un mundo distinto, su mundo interior con ese otro de diversa sensibilidad, reaccionando ante diverso ambiente, ha producido en los países más refinados de Europa. Y Samuel Román sigue oyendo todavía —a pesar de los ruiseñores— el canto matinal de la diuca y el chincol,

Román es por eso un hombre representativo, es la raza que brota a raudales. Y no es el tema, la escenografía, el absurdo telón

folklórico, en que caen los falsos artistas, sino que es un alma que se expresa por símbolos tangibles.

La lección de Europa ha sido sencilla en su caso. Entre los predilectos: El Greco, es un monumento de España; Tiziano, de Venecia; Renoir de Francia.

En Bourdelle encuentra la honestidad de la materia; en Giess y en Wladschmidt, la forma nue-



Israel Roa (chileno)

«Retrato» (Berlín, 1938)



«Catedral de Guanare», Venezuela.—Oleo de Israel Roa

(Berlín, 1938)

va para los viejos ideales. Los museos le afirman para siempre esa capacidad creadora, paralela a la vida activa del hombre de nuestro tiempo. Lo humano y lo plástico son sus palabras favoritas.

La labor que ha desarrollado es extraordinaria. Más de 25 trabajos escultóricos —bronce, mármoles, granito— han salido de su taller. Hay allí dos líneas paralelas que se cruzan; por un lado la línea mítica americana, representada por un jarrón gigantesco, en cuyos cantos laten las fuerzas dionisiacas de una *cueca*; «La novia del viento» (Windbrant), pasta cerámica de un metro treinta de alto, que encarna el espíritu cordillerano. Por el otro lado, el trabajo técnico más refinado: dos bustos de mujer, figuras finas, ti-

po de belleza ideal, en que la belleza está en la pureza de las actitudes y en la plenitud del trazo.

Y hay que verlo en la labor, produce directamente, la materia se va plasmando sin idea preconcebida, tiene todas las categorías a flor de manos y con esa voluptuosidad del jarrero de Omar Kayam va hablándole a la arcilla en su lenguaje y de ese apretón significativo surge artística la obra rematada.

Tres bustos dominan un rincón: Don Luis de Porto Seguro, el Embajador; Margarita Johow, la admirable adicto cultural de nuestra Embajada; un ingeniero alemán. En la pared, dos platos en la más pura tradición de los loceros de Talagante, llenos de gracia riente, de frescura campesina. Varios otros

objetos completan su cometido europeo.

Poco diremos de Israel Roa, pues en esta misma *Revista* se hace un amplio comentario de su última Exposición; vimos su itinerario de artista en las delicadas acuarelas, donde captó la esencia del paisaje: negras de Buenaventura bailando rítmicamente su paso, verdes del trópico; tardes invernales del Berlín continental, nieves, muchas nieves, hechizo de la novedad; damos como muestra esa catedral americana, la isla de los museos y un retrato de mujer, todos reveladores de su extraordinario talento.

Y este binomio, unido por una amistad cordial, han realizado, en esta etapa europea, un afianzamiento de sus personalidades. No hay quebrantamiento, hay una aceleración de sus líneas de ascenso y de progreso. La labor ha sido intensa y pese a los materiales costosos, al mantenimiento de sus respectivas familias que viven constantes en su recuerdo, a la vida estrecha de los pocos medios, han logrado completar una espléndida jornada.

Con orgullo oíamos los comentarios alentadores de las frecuentes visitas de calidad y ahora en la última Exposición de Arte Decorativo de Berlín, donde estaban representados más de treinta países. Samuel Román ha obtenido una de las copas de plata del Gobierno de Dinamarca con la calificación de Premio de Honor.

Pronto volverán a nosotros, como siempre, sencillos, afables; aquí los espera sonriente el paisaje y se estremecen los materiales que aguardan expresión.—E. P. S.



Atribuido al Greco.

(Colección Espíldora).—Chile

NOTICIARIO EXTRANJERO DE ARTES PLASTICAS

REVISTAS DE REVISTAS

MOUSEION

En un grueso volumen han aparecido los dos números 39 y 40 de la revista de museología que edita el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Publicación esmerada, de lujosa sobriedad, «Mouseion» es un libro de consulta de inestimable valor en cuanto se refiere a museos, co-

lecciones y conservación y restauración de obras de arte.

El volumen actual comienza con un estudio del señor José Renau, «La organización de la defensa del patrimonio artístico e histórico español durante la guerra civil». Continuando la misma materia viene un artículo del señor J. F. Sánchez Cantón, «Las primeras medidas de defensa del Prado en

el curso de la guerra civil de España». Otro artículo del señor A. Stix, «La defensa de los museos en caso de ataques aéreos» y, por último, el texto de la Proposition de la Sociedad Neerlandesa de Arqueología, sobre la protección de los monumentos y objetos históricos y artísticos contra las destrucciones de la guerra.

El artículo del señor Sigurd Erixon, «Skausen y la concepción del museo al aire libre en los países nórdicos», permite apreciar la importancia que en esos países—en Suecia, particularmente—se da a la divulgación de la cultura entre el pueblo. Los museos al aire libre tienen por objeto preferente mostrar la historia de la civilización, conformándose en cuanto a las artes con reproducciones o copias. Es un buen ejemplo para Estados Unidos su colección de obras de arte de maestros antiguos y modernos, junto con una suma destinada a la construcción de una galería nacional de arte en Washington y a su desarrollo. El valor del edificio estimado en un principio de 8 a 9 millones de dólares, sobrepasará seguramente los 10 millones a causa del empleo del mármol en la construcción. La cantidad fijada para el futuro desarrollo de la galería alcanza a cinco millones de dólares.

«La colección de Mr. Mellon, dice más adelante la información, formada durante una cuarentena de años, no comprende más de un centenar de obras de maestros antiguos, pero todas de un valor



Rafael (Colección de Jules Backe)

«Juliano de Médicis»

incontestable. Las principales escuelas de la Europa occidental están representadas por obras de primer orden, merced, por una parte, a la adquisición de diez y nueve telas que provienen del Museo del Ermitaño. La Escuela Italiana es particularmente rica (obras de Rafael, Perugino, Botticelli, Fra Angélico, Tiziano, Bellini, Antonello de Messina, Cimabue, Masaccio y Andrea del Castagno). Una madona bizantina, pintada en Constantinopla a principios del siglo XIII, lleva la colección hasta los orígenes mismos del arte occidental, asegurándole una continuidad histórica que será muy apreciada por los estudiosos. La escuela flamenca está representada por sus artistas más notables. Comienza por una anunciación de Jan van Eyck para terminar, pasando por Petrus Christus, Vander Weyden, Memling y Gerardo David, en los dos Rubens del Ermitaño y de los tres Van Dyck, entre los cuales se cuenta el sorprendente retrato de la Marquesa nosotros que, bajo un cielo mil veces más clemente, vivimos enclaustrados como los topos. Lo es particularmente para nuestro Museo de Bellas Artes que más tiempo permanece con sus puertas cerradas que abierto al público y que es tal vez el único caso de museo en el mundo que se cierra a mediodía. Es así como no se puede entrar a visitarlo a las once de la mañana, porque ni un segundo después de las doce—antes los cinco minutitos no cuentan—suenan la campana de salida y el billete no es válido para la tarde. ¿La Dirección no podría pensar un poquito sobre la utilidad y objeto de los museos?

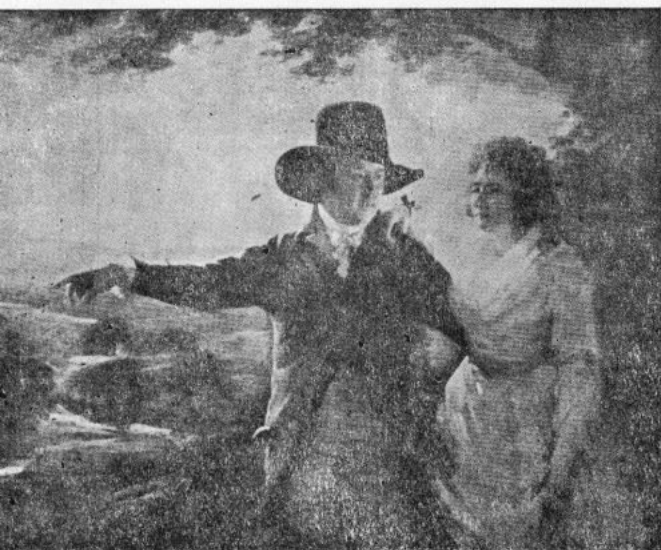
Del señor Th. Macridy contiene el volumen de «Mouseion» un vasto y bien documentado trabajo sobre «El Museo Benaki en Atenas», donación de la familia Benaki y que comprende la biblioteca y las colecciones del señor Antonio Benaki. El museo está dedicado particularmente a las artes llamadas menores y guarda valiosas colecciones de cerámicas, tejidos, manuscritos, etc. de las viejas civilizaciones del oriente.

El señor Milán Kasanin comenta el conocido Museo del Príncipe Pablo de Yugoslavia; el señor René Jullian el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Lyon y sus nuevas transforma-

ciones; el Museo Municipal de Eindhoven es comentado por el mismo director del establecimiento, señor W. J. A. Visser.

«La Galería Nacional de Arte de los Estados Unidos» establecida en Washington es uno de esos legados que la magnificencia de los coleccionistas americanos saben hacer a su país. «Andrew W. Mellon, dice la revista, fallecido en 1937 había ofrecido a los Balbi. De la Escuela holandesa, la galería contiene varias obras de Rembrandt y de Frans Hals, tres Vermeer, varios Holbein y obras de Terborg, Metsu, de Hoogh, etc. La Escuela española está representada por tres retratos de Ve-





Raeburn.—Retrato

Exp. arte inglés en París

lázquez, de los cuales uno es el bello retrato del Papa Inocencio X del Museo del Ermitaño, cuatro Goya, dos Greco. De las escuelas francesa y alemana hay que citar obras de Holbein, Durer y Chardin y de la Escuela inglesa obras de Gainsborough Reynolds, Raeburn, Romney, Lawrence, Hoppner, Turner y Constable.

Otro artículo de la revista comenta la colección de objetos de arte que la Fundación Jules Bache



G. Romney

Retrato

Exposición de Arte
Inglés en París

abrió en Nueva York. Esta constituye una de las maneras más interesantes de presentar un museo. Sin restarle al local el aspecto de intimidad, se exhiben allí los objetos más diversos y más valiosos. Como las aglomeraciones de público harían imposible la exhibición de modo conveniente, se ha recurrido al sistema de repartir tarjetas y de fijar hora a los visitantes, quienes deben solicitarlo

previamente. La «Revista de Arte» reproduce como ilustración un retrato de Rafael y un cuadro de Fragonard.

Termina «Museion» con un estudio del señor E. Lavagnino, «La conservación y restauración de pinturas murales» y dos artículos de vivo interés, «El examen científico de las obras de arte» y «El régimen aduanero de los objetos de arte en Italia».

NOTICIARIO

FRANCIA

EXPOSICION DE PINTURA INGLESA EN PARIS

En el salón Lacaze del Louvre se ha reunido un numeroso y variado grupo de obras de pintores ingleses que comprende el período que va de Williams Hogarth a pintores contemporáneos como Open, John, el paisajista Ster y otros. Se dice y con apariencias de razón que la pintura inglesa no contribuye con un aporte original en el sentido de la técnica ni de la inspiración. En todo caso el arte inglés tiene en su contra el pecado de no estar muy en la línea de los entusiasmos de la crítica y de la literatura en la actualidad. El fondo de romanticismo y poesía que parece propio al genio de la raza no se asimila cómodamente a la gracia y al intelectualismo propio del temperamento latino.

Si los artistas ingleses han sido

considerados con respeto por la crítica francesa, no se puede negar que no han despertado grandes entusiasmos. Es difícil saber, desde tan lejos, si un poco de chauvinismo no se advierte a veces, como cuando se dice que el retrato de la princesa Lieven de Lawrence es casi un Manet. Conviene no olvidar que la grande originalidad de Manet fué haber bebido en una fuente española en vez de buscar en Italia como lo hizo Lawrence.

No es necesario decir que el prerrafaelismo no encuentra gracia ante sus jueces de hoy día y que la tendencia parece decididamente condenada. Era, sin duda, una interpretación bien al revés del cuatrocento.

A Turner se le atribuye el mérito de haber dado nacimiento al impresionismo inspirando a Manet, pero el propio Manet ya no es sino un estado de transición. ¿Qué cosa no será un estado de transición?

ENSAYOS DE PINTURAS MURALES

El Gobierno francés, accediendo a una petición de los artistas les acordó grandes extensiones de muros en ciertos edificios públicos con el objeto de cubrirlos con decorados. El director de Bellas Artes, M. Georges Huisman creyó prudente hacer sus encargos a los artistas independientes en atención a que la pintura oficial es «cosa completamente muerta» al decir del crítico de la revista «Le Mois». El resultado ha sido un fracaso, si hemos de creer a la crítica también independiente. «Los

grandes responsables de este fracaso, dice una autoridad, son, para nosotros, los propios pintores, ya porque se han ilusionado sobre sus medios, o ya porque han tomado su tarea con una ligereza inconcebible. Cuesta poco pedir superficies dilatadas, querer dar a nuestra época grandes pinturas decorativas; pero no basta cubrir la superficie de un muro con líneas y colores. Para abordar la decoración mural se necesitan dones y múltiples conocimientos. Con excepción de cuatro o cinco artistas—pongamos la media docena para ser generosos—parece que los demás hubieran

tomado la cosa como en broma. Casi en todos se manifiesta una falta de conciencia; cuando no poseían los medios necesarios se contentaban con los que tenían; cuando los poseían no procuraban llevarlos al máximo».

«Reconozcamos, continúa el crítico, que en nuestro días es difícil hacer pintura mural, la cual no puede existir verdaderamente, sino por leyes imprescriptibles. Ahora bien, nuestros pintores no solamente conocen mal esas leyes sino que ni siquiera desean conocerlas. El ejercicio de una libertad de expresión a base de instinto y el abuso de una liber-



«El vino» (fresco del Instituto Agronómico) por Chapelain-Midy

tad técnica casi total es el fundamento del arte contemporáneo. Pero esta libertad es incompatible por desgracia con el arte mural que necesita objetividad, que exige una idea; una expresión contenida en reglas que no tienen nada de gratuito y a las cuales es menester someterse, si se quiere hacer obra sólida y, por último, una técnica particular y sin debilidades».

El comentarista tiene razón, no podemos negarlo, pero con todo lo que pide, aun conocidas esas reglas, esa técnica y esa gramática de la pintura mural, es muy posible que nos quedáramos tan fríos como en la ocasión actual. Acaso sería más justo pensar que nuestra época no puede aspirar a una gran pintura decorativa porque ella misma carece de estilo, por lo menos, en materia de arte y esto, porque le faltan las grandes corrientes de pensamientos y de espiritualidad de otros siglos. Si todo eso no existe es inadmisibles entonces culpar a los artistas que en todas las épocas no han hecho otra cosa que interpretar y sentir las corrientes de ideas o los sentimientos de su tiempo.

CRONICA MUSICAL CHILENA

LOS CONCIERTOS SINFONICOS EN LA CAPITAL Y EN VALPARAISO

Como en años pasados, la temporada de audiciones orquestales llegó también en este a doce conciertos, de los cuales los últimos estuvieron dedicados a la IX Sinfonía, cuyo éxito hizo necesario repetirla. Buena serie fué ésta, que nos hizo conocer algunas novedades y que añadió un

ciclo más a la gran labor que viene haciendo la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos que patrocina la Universidad.

La festividad inicial estuvo consagrada a la obra de Maurice Ravel. La desaparición del gran compositor dió ocasión a que este festival revelara cuánto hemos evolucionado desde los tiempos, al parecer hoy tan lejanos, en que el solo nombre del ilustre vasco hacía temblar a los guardadores de «la tradición». Una sala completa, ovaciones unánimes y el visible interés general, que hizo agotarse las localidades una semana antes, nos trajo la evidencia de que la causa de la música moderna está definitivamente ganada. Junto al conjunto más conocido de «Tziganne», el «Bolero», la «Pavanne» y la «Alborada del Gracioso»; oímos nuevamente el «Concierto» para piano y orquesta y la deliciosa suite «Le Tombeau de Couperin» que aun no había sido ejecutada en Chile. ¡Qué maravillosa y variada paleta poseía Ravel! En contra de lo que se leyó en cierta crítica rezagada, la sorprendente magia colorística no estorba el contenido siempre ponderado del músico; su línea constructiva, clara y equilibrada, tan eminentemente francesa. Para Carvajal fué un triunfo y una proeza, dado que generalmente después del receso orquestal ha existido la costumbre de no lanzar el conjunto de improviso en tareas difícilísimas como ésta. Tevah como violinista y Hugo Fernández en la parte de piano, estuvieron expresivos y musicales.

Del II Concierto recogimos una impresión variada. Es penoso oír las obras de Bach, cuando no están

orquestradas en un sentido que las valorice; así, la «Tocata, Intermezzo y Fuga en Do Mayor» de órgano, transcritas por Leo Weiner, no hacen ganar absolutamente la idea que puede uno hacerse de Bach, con esos recitativos que cobran ampulosidad de rapsodias románticas, ni el excesivo colorismo que tampoco favorece la comprensión de la línea. Es una mediocre versión que el Director hizo cuanto pudo por defender. En cambio, se logró mucho mejor efecto de la «Fantasía para piano y orquesta», de Alfonso Leng. Con esta obra calurosa y dramática, volvimos a un clima sinfónico de buena ley. Hay aquí un temperamento auténtico que siente con interioridad y nobleza. La pianista Herminia Raccagni, que creó la obra, actuó nuevamente en ella con maestría. Completaban el programa, «Fêtes y Nuages», de Debussy y «El Amor Brujo».

¿Por qué no se ejecuta más a menudo «La Voz de las Calles» de Allende? Es, sin duda, una de las mejores obras de nuestro compositor. Hay en ella sabor de la tierra, una construcción sólida y orquestación bien realizada; Allende, además, no había tomado esa excesiva concisión con que ahora se expresa y da gusto verlo trabajar a lo ancho. Es una obra que merece mayores honores y divulgarse más; los pregones los hemos oído, muchos de ellos son recuerdos de infancia que Allende nos estiliza con gran finura. El tercer concierto comprendió además la Obertura del «Entführung», de Mozart, el «Concierto» de Max Bruch para violín (Tevah, solista), la Introducción y Cortejo del Coq

d'Or de Korsakoff y la II Suite para pequeña orquesta de Stravinsky, tan animada y graciosa como siempre.

Dos transcripciones formaban la novedad del IV Concierto: un «Concert dans le goût théâtral», de Couperin, orquestado por Cortot y dos trozos de Pergolesi, «Intermezzo» y Adagio orquestados por Vittorio Gui. Muy buenas versiones ambas; la de Couperin un poco larga, lo que perjudica el interés, sobre todo si se atiende a que los movimientos de danzas antiguas son un poco semejantes entre sí. Junto a estas composiciones escuchamos, trozos de Wagner, el concierto en do menor de Beethoven para piano y orquesta muy bien ejecutado por H. Fernández y las selecciones «Final y Danza» de la ópera Sayeda, de Próspero Bisquertt. Estos trozos de la única ópera moderna chilena estrenada, nos muestran lo que Bisquertt ha cambiado y ganado en seguridad de orquestador. Su fondo elegante está ya presente desde «La Primavera helénica».

La Asociación entregó a Víctor Tevah la dirección del V Concierto; era la primera vez que este joven maestro tomaba a su cargo audiciones ordinarias de la temporada. Su presentación, dentro de un programa variado, fué digna de aplauso muy sincero. Tevah posee dotes innegables de director y la práctica de orquesta le ha dado dominio para conseguir efectos bien concertados. Su «Sinfonía Patética» de Tchaikowsky fué viva y dramática y llevó muy bien la orquesta en el Concierto en mi bemol de Listz que ejecutó impecablemente Herminia Raccagni.

Una idea interesante presidió el concierto siguiente, sexto de la serie: ejecutar junta la música española vista por diferentes autores: Debussy (Iberia), Ravel (Rapsodia española), Albéniz (Triana) y Falla (Noches en los jardines de España y Danzas del Sombrero de Tres Picos). Habría podido agregarse el Capricho español de Korsakoff, para no citar más obras francesas. Como resultado, fué muy atrayente. Pudo verse que España de los españoles, más cercana a lo popular y de más vuelo lírico es sugerida por los franceses con el poder fantástico que tienen los calidoscopios de impresiones, tan evocadoras de la esencia de las cosas. Cada obra tenía su sabor y su colorido logrados admirablemente. Germán Berner tuvo a su cargo las «Noches en los jardines de España», que nos revelara Ricardo Viñes, en forma que distingue a este joven pianista.

A continuación, Armando Carvajal realizó una de esas aventuras que parecen imposibles y que él sabe llevar a cabo en forma magistral: la ejecución de la IX Sinfonía, cantada en castellano y enteramente a cargo de elementos chilenos. Realmente hacía falta una buena ejecución de la IX, esa obra tan manoseada por la literatura barata, que el público de hoy casi no recordaba haber escuchado en el país como no fuera por los discos. Para esta empresa, Carvajal trabajó con una rapidez que asombra y logró un resultado, desde todo punto de vista inesperado por la calidad y la autenticidad de la versión.

Dispuso para este efecto del gran coro del Conservatorio al que se agregó el «Orfeón del Centre

Catalá» y de un cuarteto de solistas que se expidió en la mejor forma que Beethoven permite a los cantantes. No puede decirse otra cosa de esta ejecución de la IX, sino que constituyó un gran éxito para el Director, en primer lugar y para cada uno de los que tomaron parte en ella. La orquesta fué ensayada con cuidado, detallada con esmero; el coro llegó a una seguridad absoluta que nos recordó, sin desmerecer, las mejores ejecuciones alemanas. La parte más débil fué, como era de esperarlo, la entregada a los solistas; bastante bien la soprano Blanca Hauser y la contralto Elba Fuentes, lo mismo que el tenor Humberto Neveu. El barítono Alberto López no supo o no pudo estar a la altura de la obra que le quedaba mal a sus posibilidades; hizo, sin embargo un esfuerzo honrado. Merece destacarse en esta ejecución la versión castellana de la oda de Schiller, adaptada a la música, que hizo con inteligencia y sentido musical, el compositor don Jorge Urrutia B.

Cuatro ejecuciones, con teatro desbordante hicieron de la IX Sinfonía una obra popularísima; una de estas presentaciones fué en Valparaíso. Junto a la gran partitura de Beethoven, Carvajal colocó la Sinfonía en sol menor de Mozart que dirige con especial cariño. Era un contraste admirable el de estos dos «calibres» sinfónicos en que Mozart hizo el papel de esos templos griegos, llenos de nobleza, de proporción contenida y ponderada.

El XI concierto fué el último con programa diferente. El punto culminante estaba en la primera audición de dos obritas de H.

Allende para canto y orquesta que interpretó la bien conocida soprano señora Adriana Herrera de López. Dentro de las composiciones para canto, género que Allende no ha tratado con el acierto general de otros estilos, estas dos canciones merecen honor especial por cuanto ellas encierran una poesía muy bien realizada, con medios armónicos y orquestales muy finos. Hay vuelo lírico y expresión noble; deberían haberse cantado dos veces. Tanto el autor como su intérprete merecen nuestros parabienes.

Comprendía el concierto, además, la obertura de Alceste de Gluck, dos trozos de Lohengrin y el Concierto en Do Mayor (K. V. 467) de Mozart que ejecutó el notable niño pianista Oscar Gacitúa, alumno del Prof. Spikin Howard. Aun cuando no somos entusiastas por los prodigios, hay que reconocer en éste condiciones excepcionales y alabar que su profesor las estimule sin que el niño pierda lo que hace encantadora su ejecución: la niñez. Posee una técnica asombrosa a su edad y una musicalidad que cautiva.

Sin que sea necesario repetirlo, el héroe de esta jornada que cumple la octava serie desde que la Asociación inició sus actividades en 1931, ha sido el infatigable Director don Armando Carvajal; nadie como él ha logrado suscitar ese fervor colectivo que es el que sostiene esta empresa nobilísima. Su extraordinaria flexibilidad mental lo ha llevado a perfeccionar todos los estilos y a preparar en breve tiempo ejecuciones que atemorizarían a cualquier otro maestro menos preparado. Y esto he-

cho con un esmero único. Llegue hasta él nuestra felicitación, lo mismo que a sus colaboradores y a los solistas de las audiciones.

CONCIERTOS DE CAMARA DE LA SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Como una iniciativa felicísima merece citarse la realización de una serie de conciertos de carácter íntimo en el Salón de Conferencias de la Escuela de Bellas Artes, organizada por esta prestigiosa institución que viene realizando una labor cultural en diferentes campos artísticos.

Las audiciones se inauguraron con la presentación del gran laudista y cantante alemán Oscar Besemfelder que pasó unos breves días en Chile. Pocas oportunidades ha habido de escuchar algo más fino y artístico que la actuación de este hombre que parece llegado, por algún raro encanto, directamente de la época de los minnesaenger hasta nuestros agitados afanes. Besemfelder posee una voz de gran calidad y al acompañarse él mismo en su laúd, revive en forma única los viejos tiempos castellanos. Su programa, compuesto íntegramente de antiguas monodias acompañadas, comprendió cantos de los trovadores, canciones de juglares, cantos de lansquenets y cantos amorosos medievales. Difícil sería en esta breve reseña detallar cada una de las piezas; cada trozo era una obra maestra de nobleza, de refinamiento y de expresión musical, como la maravillosa canción del tiempo de las Cruzadas que tiene por tema la Anunciación (Verkündigung Lied), el canto de soldado «Unser lieben Frauen»

y la célebre endecha de despedida «Insbruck, ich muss dich lassen». Ojalá este gran artista vuelva alguna vez a actuar entre nosotros. Hay hasta el placer visual del laudista cantante, que sólo conocíamos por los cuadros antiguos y que un momento nos transportó a otras tierras de leyenda.

La segunda presentación siguió en cierto sentido encadenada a la anterior. Nuevamente un instrumento punteado, la guitarra, fué sacado del olvido por el joven y talentoso guitarrista español Albor Maruenda.

Maruenda está hace algún tiempo en Chile y enseña ahora en el Conservatorio; su maestría admira en un muchacho que es casi un niño y que ya sabe dar a la música el porte grave de la vieja vihuela y la poesía de la tradicional guitarra tan estropeada por la música de oído. Se presentó con un programa bien variado: obras de los antiguos, Luis Milán, Narváez, Sanz, Sors, la flor del pasado español. Siguió con transcripciones y algunas obras originales de Haendel, Bach y Haydn y concluyó con una serie de composiciones modernas de Falla, Moreno-Torroba, Padre Donostia, Castelnuovo-Tedesco y Albéniz.

Fué un concierto muy interesante que, además de salir de lo común, reveló a un artista bien dotado que ha de llegar, sin duda alguna, a grandes éxitos si persiste en su línea de trabajo bien encaminado.

La más reciente actuación de los Amigos del Arte ha sido un concierto de la clavecinista chilena Elena Waiss, uno de nuestros orgullos musicales. Con tesón y talento, ha sabido esta inteligente y fina artista abrirse camino en

una empresa que parecía quimérica, como es el consumir la metamorfosis de una pianista en clavicinista sin haber tenido que peregrinar a Saint-Leu-la-Forêt. Elena Waiss se reveló en posesión de una técnica segura y de un exquisito gusto para el arte tan difícil de la registración. Es en este punto que hallamos muy superior su interpretación a las anteriores veces que había actuado en público. Sabe ahora lo que hace y se ve muy bien combinado; además ejecuta con la posesión de quien ya no está en experimentación sino plenamente consciente de su arte.

La Partita en Si bemol y las cuatro sonatas de Scarlatti fueron una revelación. El Bach de la Partita salió en toda su autenticidad y en cuanto a las breves sonatas del gran Domenico, podría dedicarse una vida a revivirlas y no se agota el tesoro de variedad, de ingenio y de expresión. Elena Waiss y su esposo Zoltan Fischer ejecutaron, además, una bella sonata de Bach para clavecín y viola, una sonata un poco en el ambiente de los conciertos brandenburgueses que estuvo muy bien en todo sentido. Zoltan Fischer posee un bello estilo y comprende la música con nobleza.

CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD DE COMPOSITORES CHILENOS

Esta entidad, que cuenta sólo con el mínimum de socios exigido por el Código Civil para las sociedades comerciales (no para las corporaciones de cultura), anunció una temporada sinfónica de la cual dió sólo dos presentaciones. Don Enrique Soro es un músico que ha preferido litigar por cuerda

separada y no ha enviado sus obras a nuestra Asociación Sinfónica. Oyéndolo, uno no se explica el por qué sus composiciones son honorables y es un artista, aun cuando lo clasifiquemos en el pretérito inmediato. Como director no es tan interesante. En cuanto a su colega el señor Melo Cruz sólo podría militar en un futuro hipotético y muy hipotético; es menester que se eviten espectáculos poco edificantes, aun cuando ya se dijo hace siglos aquello bien conocido: «Quos vult perdere Jupiter, prius dementat...».

CONCERTISTAS CHILENOS

Dentro de las actividades musicales, girábamos hasta hace poco exclusivamente alrededor de los artistas de paso. Ellos son sin duda el plato extra, pero no pueden ser el todo en una vida cultural que ya, sin darse ella misma cuenta, va caminando hacia la autonomía. Todavía se imita demasiado a los extranjeros, los conciertos se hacen «como si fuera Rubinstein o Backhaus», pero el balance atestigua que nuestros concertistas actúan y deben seguir cada vez más, dándose a conocer y apreciar.

Víctor Tevah dió varias audiciones a su vuelta de los países del norte, evidenciando progresos alcanzados en un período de estudio y de actividad que le fué sumamente favorable. Ganó en sonoridad y su tono de virtuoso se afirmó mejor en la presentación de programas completos.

Conciertos de piano han ofrecido en los últimos meses diferentes artistas nacionales: Herminia Raccagni, Rafael Silva de la

Cuadra (cuya larga estada en Berlín determinó gran interés por oírlo), Julia Searle, Inés Santander, Armando Moraga, todos ejecutantes de mérito; sus presentaciones obtuvieron críticas muy favorables.

El señor Luis E. Giarda festejó su septuagésimo aniversario con una audición completa de sus producciones. De la grande y vasta obra del maestro Giarda, escogió él diferentes géneros de música de cámara y de instrumentos solistas acompañados por conjuntos. Bien interesante resultó escuchar a este compositor; su Cuarteto, sobre todo, nos pareció una muy fina realización, más aun si se atiende a que fué compuesto, cuando ni siquiera se sospechaban las conquistas armónicas actuales. Reciba el distinguido maestro parabienes muy sinceros. Don Armando Carvajal tuvo a su cargo la dirección de las obras de conjunto sinfónico en que el maestro Giarda tomó el papel de solista con el brillo y seguridad que le conocimos, cuando era nuestro mejor violoncelista.

Después de varios años, ha regresado a Chile por algún tiempo el pianista Arnaldo Tapia Cabañero. Ha ganado mucho en nervio y fogosidad, no es ya el hombre algo tímido de antes; sus programas, además, son novedosos, lo que es una suerte dentro de la rutina dominante al respecto. El fuego, de su ejecución nubla un poco la claridad que antes lo distinguía aún en los románticos; por eso más lo preferimos en las evocaciones delicadas de Debussy, por ejemplo, que en Schumann. Tapia ha hecho una carrera que lo honra mucho y que lo confir-

ma como uno de los mejores artistas chilenos.

Y ahora, como final de esta sumarisima reseña, cabe preguntarse: ¿existe la música chilena? A juzgar por la ausencia sistemática de ella en la generalidad de los programas parecería que la hubiesen borrado del mapa musical. Sin embargo, ahí están las «Misceláneas» de Bisquertt, las obras de Leng, los estudios de Allende que nos prueban el eterno «e pur si muove». Creemos, precisamente lo contrario que los «doctos en piano», que la mayor originalidad de los ejecutantes chilenos debe residir no en copiar los programas de Brailowsky, por ejemplo, sino en hacer música y en esta labor nobilísima los chilenos tienen mucho que decir, porque ya han hecho obras que reemplazan con ventaja muchos «funerales» pianísticos, muchas transcripciones de pirotecnia, en beneficio del arte.

EL CORO DE LA SOCIEDAD BACH

Con arreglo a las resoluciones adoptadas el año último, se ha reconstituído como un coro de cámara el antiguo conjunto de la Sociedad Bach integrado por nuevos elementos en gran parte. La primera presentación de esta entidad se hizo en la velada fúnebre del pintor Valenzuela Puelma en el Museo de Bellas Artes. Además de obras de Victoria y de Bach, el coro ejecutó la «Déploration», de Joaquín des Pres con un conjunto instrumental a la usanza antigua. Dirigió don Armando Carvajal en forma brillante. Estas mismas obras fueron nuevamente ejecutadas en la Universidad de

Chile, como un homenaje al Dr. don Gregorio Amunátegui, bajo la dirección de don Domingo Santa Cruz.

HOMENAJE A CLAUDE DEBUSSY

El día 23 de julio tuvo lugar en la Universidad de Chile un homenaje al gran maestro francés, organizado por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. El Director de la Escuela de Bellas Artes, don Carlos Humeres hizo una magnífica disertación que oportunamente insertaremos en esta revista. Como ilustración musical, el pianista don Rafael Silva de la Cuadra ofreció un concierto completo que comprendía Children's corner, el 1.º Cuaderno de los Preludios, las Images, primera serie y L'isle joyeuse. Bellísima actuación fué la de este talentoso artista, cuya especialidad, si podría decirse así, la constituye la ejecución de autores contemporáneos y, en particular, Debussy. Rafael Silva posee una sensibilidad fina y sabe dar a cada trozo el ambiente de sugerencia y de poesía.

DANZA

PRESENTACIÓN DE ALUMNAS DE ANDRÉE HAAS

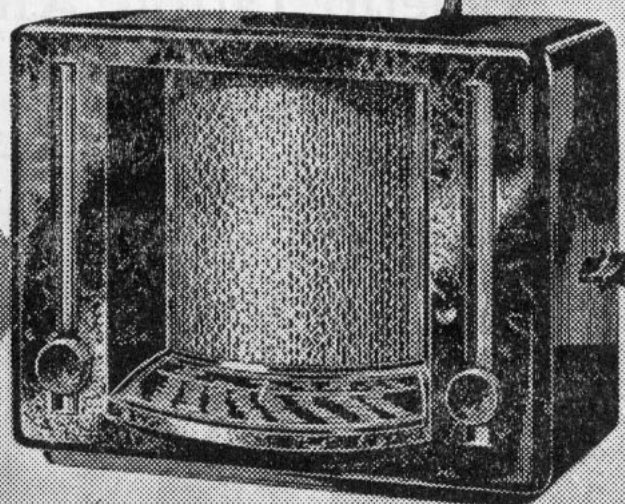
El nombre de Andrée Haas está ligado a lo mejor que en materia de danzas se haya realizado en Chile. Es que esta artista ha hecho de su arte una profesión de fe. Primero se ha posesionado de todos los conocimientos que deben permitirle exteriorizar su emotividad y después nos ha brindado magníficos recitales en que el pú-

blico ha podido apreciar el refinado temperamento de esta artista. Pero su labor no sólo se ha circunscrito a un simple papel de intérprete: Andrée Haas como profesora en el Conservatorio y en su Escuela de Danza particular ha logrado formar un núcleo de artistas que han de actuar decididamente en la renovación del ambiente coreográfico en este país. Los dos recitales recientemente efectuados en el Teatro Municipal confirman nuestras aseveraciones. Cinco alumnas presentadas por Andrée Haas, no en esa categoría de alumnas a quienes la maestra ha preparado el número que debe justificar el papel de tal, sino muy al contrario, estas jóvenes artistas son capaces de hacer sus creaciones, porque dominan la técnica y están orientadas en los marcos de las tendencias contemporáneas de la coreografía. Yerka Luksic, Maluscha Solari, María Isabel Ried Carrera, Emita Rodríguez y Alice Riedel fueron las alumnas que participaron en los recitales que comentamos. De este grupo, destacamos como figuras de primer plano, como las más logradas y posesionadas de su arte a Yerka Luksic y Maluscha Solari. Una tendencia subjetiva casi mística se observa en Yerha Luksic y traducida en una estilización lineal que a manera de un arabesco define lo emotivo, mientras que en Maluscha Solari lo tropical la lleva a veces a conseguir momentos de sensualidad y dinamismo de muy curiosos efectos. De la primera danzarina recordamos con todo entusiasmo su bella creación de Karma y de Maluscha Solari, la danza brasileña, un tanto influenciada por sugerencias negras y

- ❶ SUPERHETERODINO PARA TODA ONDA
- ❷ DISPOSITIVO PARA CAMBIO RAPIDO DE VOLTAJES
- ❸ ALTOPARLANTE AUTODINAMICO
- ❹ GABINETE DE PRESENTACION ELEGANTE Y ORIGINAL

MODELO MATADOR, el receptor que ha revolucionado el mercado radiotelefónico. Su bajo precio y su alta calidad, hacen de este magnífico radio la máquina más perfecta ofrecida hasta ahora en su categoría.

Matador



PHILIPS

EL RECEPTOR CONSTRUIDO Y ARMADO TOTALMENTE EN EUROPA

GOMA MIGA — ARTISTA —

SUAVE PARA EL USO — RAPIDA PARA BORRAR
NO ATACA LA SUPERFICIE DEL PAPEL

TAMAÑO: 20 • 30 • 40 • 60 • 72

En venta en todas las Librerías

IMPORTADORES EXCLUSIVOS:

— **MEX y Cía.** —
VALPARAISO SANTIAGO

LA BOMBONERA

ELABORACION FINA EN CARTONAJE

Artículos de fantasía para regalos

lindas cajitas para

Bautizo Comunión y Matrimonio

BENZI Y CAVALLI Ltda.

Lira 379 - SANTIAGO - Teléf. 65531

Sucursal: DELICIAS 858 - Teléfono 67194

Revista de Arte

Complete su colección

Los números atrasados los puede encontrar en

HUÉRFANOS 1373

Boletín Latino Americano de Música

En venta el 3.er tomo

Pídalo a San Isidro 53



Precio: \$ 45

La Revista de los problemas de la hora
es

“ESTUDIOS”

Publica los trabajos más completos
y a cargo de especialistas sobre

Filosofía	Política
Sociología	Religión
Ciencias	Artes
Letras	Etc.

Precio: \$ 3.00

Suscripción anual: \$ 35.00

DISCOS NACIONALES

Obras de seis compositores
chilenos:

Allende, P. H.
Allende, A.
Isamitt
Leng
Negrete
Santa Cruz

Album de 3 discos

\$ 95

HUERFANOS 1373

además sus tres ritmos de máquinas, de factura muy novedosa y que refleja la íntima musicalidad de esta ritmiciana. Señalamos en seguida a Emita Rodríguez como una de las mejores dotadas, graciosa y espontánea, cuya realidad ya se perfila, y destacamos en seguida a María Isabel Ried Carrera, tal vez menos experta que las anteriores, pero, indiscutiblemente, de su refinamiento en sus concepciones que la llevan a crear danzas de una deliciosa ingenuidad, como los bailes campesinos que nos presentó. En Alice Riedel notamos cierta tendencia un tanto atlética y parece que la danza le entusiasma menos que las cuatro anteriores.

Andrée Haas nos presentó también dos obras de conjunto: «Petite suite», de Debussy y «Canción de la tierra», de Bela Bartok. Estas dos coreografías son, sin lugar a dudas, lo mejor que ha creado Andrée Haas. Equilibrio total en la distribución del espacio, estricto respeto al sentido musical y una concepción absolutamente nueva.

En esta crónica queremos hacer mención también al cuidado en la elección de los trajes y de los efectos de luces, que nos dan por resultado un espectáculo completo desde todo punto de vista.—L.

CONCERTISTAS EXTRANJEROS EN CHILE

La temporada musical ha registrado sólo la venida de pianistas y entre ellos Benno Moiseiwitsch, Lubka Kolessa y Wilhelm Backhaus, tres «estrellas» suficientemente célebres para hacer sus

presentaciones con gran éxito. De los nombres citados no habíamos escuchado en Chile a Mme. Kolessa que se nos mostró una intérprete exquisita de sensibilidad fina y a la vez poderosa; de las pianistas que nos han visitado la asociaríamos con Rosanska en la sensación de arte sólido y bien concebido.

Moiseiwitsch no llegó este año en ánimo de tomarnos en serio, no dió un solo concierto que musicalmente careciera de fallas graves en el programa, exactamente como si aun no supiera que en este lejano país existe una cultura musical respetable y que de los grandes ejecutantes se debe esperar algo más que la jira estereotipada de comercio. Como su admirable ejecución es bien conocida y no necesitaría otro comentario que el artístico y no hizo arte, seguimos adelante.

Backhaus es otra cosa, puede decirse que su corrección lo enfriaba, pero es un pianista asombroso que da la sensación de una identificación perfecta con los grandes clásicos. Backhaus hizo arte en la forma más auténtica que se puede. Sus programas son personales, salimos de la rutina del «menu» musical. Nada más admirable que su versión de las «Variaciones Goldberg» de Bach y sobre todo la serie magnífica de sonatas de Beethoven que ejecutó. Nunca las habíamos oído mejor, con más sentido de lo esencial, de lo medular que tiene Beethoven en sus sonatas. ¿Y qué decir de los estudios de Chopin? Para el mundo musical chileno, su venida ha constituido un regalo de los muy señalados.

NOTICIAS

LA REELECCION DEL RECTOR DON JUVENAL HERNANDEZ

Como un justo reconocimiento de la extensa labor realizada durante su período, el Claustro Pleno de todas las facultades universitarias ha reelegido casi por unanimidad al Rector don Juvenal Hernández. Nada más oportuno y acertado que la afirmación de este sentir general, evidenciando un espíritu de unión y de prestigio alrededor de la persona que de un modo más inteligente y progresista ha regido los destinos de nuestra Universidad Central desde ya muchos lustros. En efecto, desde hacía doce o trece años los rectores se sucedieron unos a otros sin completar su período; el señor Hernández restablece, al enterar sus primeros cinco años de rectorado, no sólo la noble tradición de estabilidad, sino también la muy honrosa ratificación del mandato que sólo cuatro veces en un siglo se ha producido: Don Andrés Bello, don Valentín Letelier y don Domingo Amunátegui han sido los únicos rectores reelegidos hasta ahora; a ellos se agrega el actual, a quien deseamos pueda continuar con el mismo éxito las amplias directivas que ha impreso a nuestra casa superior de estudios.

Reanudó el señor Hernández, al asumir sus nuevas funciones, la antigua costumbre de los rectores de leer un mensaje, rindiendo cuenta de su labor. En este mensaje es la primera vez que los asuntos artísticos han sido tratados en la esfera que les corresponde y no

podía esperarse menos del joven Rector que ha sido el más decidido apoyo de los esfuerzos que permitieron organizar la Facultad de Bellas Artes. Creemos de interés, para los círculos artísticos del país y del extranjero, insertar las palabras elogiosas que el jefe de la Universidad ha tenido para los artistas.

El señor Hernández, después de examinar las directivas generales de la Universidad y las facultades de Ciencias Jurídicas y Sociales, de Biología y Ciencias Médicas y de Filosofía, se refiere a la de Bellas Artes en los términos siguientes:

La Facultad de Bellas Artes.
—«Una de las innovaciones más interesantes de estos últimos años en materias educacionales ha sido indudablemente la estructuración precisa y coherente de la enseñanza artística bajo la égida superior de la Universidad de Chile. A la tuición de índole general que tuvo en otros tiempos, en que las artes plásticas y la música con menor desarrollo admitían la supervigilancia de sus estudios por parte de la Facultad de Humanidades, sucedió la entrega total que se hizo a la Universidad desde 1929 de la enseñanza de las artes y la misión de continuar las directivas que en ella se habían impuesto a raíz de las reformas de 1928, tanto en lo que dice al nivel de los estudios mismos, como en lo que se refiere a sus métodos y a la proyección que deben alcanzar en la masa de los ciudadanos. Es por esto que se creó una Facultad propia para los estudios artísticos y vino nuestra Universidad a ser la primera en América en entroncar la tradición con las antiguas

universidades europeas para las cuales el arte fué objeto de estudios serios, de sólido fundamento cultural.

Es innegable que la organización de la Facultad, como apunta el Dr. Mann en su reciente obra sobre la cultura chilena, no fué un hecho arbitrario, sino la consecuencia del adelanto de las letras y las artes; «desde los decenios finales del siglo pasado, dice, las bellas letras han alcanzado en todo sentido un gran desenvolvimiento y algo más tarde subió análogamente la producción plástica y musical. Su evolución fué fomentada en años recientes de un modo auténtico por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde luego, la misma apertura de esta Facultad significó ya la dignificación de esas ramas de la producción estética. No es raro, pues, que a pesar de sus pocos años, la corporación haya podido realizar una vestísima labor encauzando las corrientes de mayor vitalidad de nuestro arte.

La organización de la Facultad de Bellas Artes no fué alcanzada, sino a través de varios años y de un lógico proceso de acercamiento recíproco entre el espíritu universitario y la índole especial de los estudios de arte. A una primera etapa en que la Facultad recibió una organización de excepción y que llega hasta 1932, sucede la actual, en que se ha logrado cimentar la estructura de las diferentes escuelas y se ha precisado su labor. Desde hace más de cinco años, la corporación funciona con la más absoluta normalidad docente y administrativa, se ha logrado que de

los medios artísticos mismos, hayan salido los hombres capaces de conducir un trabajo para cuyo éxito es indispensable un conocimiento cabal, no sólo del arte sino de sus proyecciones de la educación general.

Las escuelas de la Facultad comprenden cuatro establecimientos con una matrícula total de cerca de 1,200 alumnos. Para las artes plásticas, están las escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas y para la música el Conservatorio Nacional. Se agrega a dichos establecimientos el Instituto Secundario destinado a completar la cultura general de los alumnos de arte y a remediar la incompatibilidad de horarios que existe entre el segundo ciclo de humanidades y la iniciación de los estudios artísticos, cuando ésta ha de hacerse antes del bachillerato. Se ha logrado así evitar que el estudiante pierda de vista la función de su actividad en el concierto de las restantes disciplinas de la cultura y que se aparte de la educación general en un momento en el que no podría hacerse sobre su éxito futuro ninguna previsión absoluta.

El estudio de las artes ha sido organizado por la Universidad, siguiendo directivas análogas en todas sus escuelas. Después del estudio detenido que sobre el particular hicieron diversas comisiones de profesores, se dictaron los actuales reglamentos que se sostienen en los principios siguientes: 1) Delimitación clara de los estudios artísticos generales y de los propiamente técnicos, asegurando la marcha progresiva y paralela de ambos aspectos, en forma que el alumno aplique los conocimientos teóricos y evite el descentra-

miento, convirtiéndose en un teorizante o en un simple práctico empírico. 2) Correlación necesaria de los estudios de arte con la educación general en orden a asegurarles la correcta comprensión de sus funciones y de formar en torno suyo el respeto y el interés de parte de los medios intelectuales no especializados en el arte. 3) Creación de diferentes etapas de término en la educación artística que van desde los certificados de aptitudes hasta los grados universitarios de licenciado, análogos a los que culminan las demás carreras de la Universidad. 4) Modernización de los métodos de enseñanza, separando lo que puede ser sometido a planes y programas fijos de desarrollo de aquello que, por razón del desenvolvimiento individual de las aptitudes, debe tratarse en forma adaptable al temperamento de cada alumno. 5) Conocimiento completo en cada escuela de la historia artística respectiva, y esto no en un sentido únicamente erudito, sino enfocando sobre todo la apreciación consciente del arte. Así nuestros estudiantes se formarán un criterio sólido que, sin negar la experiencia y la tradición de los siglos pasados, les dé el conocimiento cabal de las orientaciones artísticas actuales entre las cuales necesariamente tendrán que vivir. 6) Estructuración definitiva de las carreras pedagógicas relativas al arte, en forma que, dentro de cada especialidad, los egresados pueden aspirar no sólo a la docencia del Estado, sino también al ejercicio libre de la enseñanza particular. Esta actividad docente, en los casos en que tenga lugar,

será un auxiliar poderoso de la vida del artista.

Dentro de este marco general de principios, los actuales reglamentos de las escuelas han venido perfeccionando su funcionamiento; la implantación de estas normas no ofreció especial dificultad, porque los puntos anotados eran antiguas aspiraciones de los medios artísticos y fuera de uno que otro caso en que fué indispensable corregir defectos que no estaba en la mano de la Facultad remediar, es la primera vez en nuestra historia artística que los artistas mismos tienen la oportunidad de debatir ellos solos sus problemas, y dictarles la solución. En todas estas innovaciones, además, se ha procurado siempre reglamentar después de haber probado experimentalmente el mejor camino: así se explica que la Facultad haya mantenido diversas resoluciones con el carácter de simples acuerdos suyos, antes de someterlas a la ratificación del Consejo Universitario.

Como labor de extensión la Facultad de Bellas Artes ha desarrollado una de sus más importantes iniciativas. Cuando la corporación fué creada, en 1929, el Hon. Consejo Universitario pidió informe a una comisión que integraron los Decanos de Ciencias Jurídicas y de Matemáticas; en dicho informe, al sugerir la fisonomía de la nueva entidad universitaria, se agregaba que, además de las funciones normales de la Facultad «le correspondería el deber de difundir el conocimiento del arte y de sus emociones, si es posible, en todas las clases sociales». Seguía en esto la Comisión el hecho que ya había quedado

establecido en años anteriores, de que a las actividades artísticas docentes iba aparejada una intensa acción de difusión cultural.

La Facultad de Bellas Artes se ha preocupado intensamente de la extensión del arte, ya sea por medio de iniciativas directamente emanadas de ella y de organismos semiautónomos a los cuales se les ha encargado un determinado problema artístico. Como iniciativas propias la Facultad realiza: 1) La publicación de la «Revista de Arte» que es, sin duda, uno de los exponentes que más prestigio dan a la Universidad. Esta revista es la primera que en su género ha llegado entre nosotros a editarse por más de tres años y tanto por su material, como por su impecable presentación, ha sido reiteradamente reconocida en el extranjero, si no como la mejor de todas, como una de las cumbres de la difusión artística escrita en América. Además de esta publicación, la Facultad ha impreso monografías sobre artes plásticas, grabaciones fonográficas de obras musicales y ha editado la mejor producción musical de estos últimos tiempos, realizando con ello una labor de intercambio que ha hecho sólidamente el crédito de nuestros compositores en el país y fuera de Chile.

Completando esta labor, la Facultad está empeñada desde hace años en un trabajo intenso por medio de la radio; se han hecho numerosos ciclos de transmisiones complementadas por explicaciones y noticiarios que son escuchados hoy en día no sólo en Chile sino en toda América. Además de este trabajo, la Corporación ha enta-

blado relaciones sistemáticas con todos los organismos similares del exterior, logrando de una vez que el arte chileno siguiera siendo una incógnita y fuera pospuesto injustamente entre el arte americano.

Directamente entroncadas a la Facultad, están las actividades de dos instituciones: el «Salón Oficial de Artes Plásticas» y la «Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos». En lo que respecta al Salón Oficial, la Facultad ha impuesto su amplitud estética y ha logrado que los artistas de todas las ideologías tengan igual opción a presentarse en él. Los reglamentos del Salón, cuidadosamente estudiados por el Consejo Universitario consagran hoy sólo una supervigilancia general de la Universidad y han logrado que impere un criterio de libertad y de cultura muy diverso del que antes imperaba.

Timbre de orgullo para la Universidad es el haber impulsado y sostenido la labor de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Esta institución, que hoy se piensa en hacer un órgano del Estado, viene realizando una labor pública de la mayor importancia desde hace siete años, por medio de temporadas regulares de conciertos, de jiras a las provincias y por la difusión de todas las obras musicales de importancia sin excluir lo mejor que se ha escrito entre nosotros.

Pocas obras han sido tan benéficas como la de esta entidad musical: no sólo ha realizado su intensa difusión del arte, sino que ha sostenido a los elementos orquestales mejores del país en un momento en que la crisis del cine

sonoro los lanzó en la más difícil situación.

Dentro de poco, deberá ser ley de la República el proyecto que crea la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la tuición de la Universidad, arbitrándose los recursos económicos necesarios para el desenvolvimiento normal de este poderoso instrumento de fomento de la cultura artística del pueblo chileno.

Completando esta labor musical la Facultad auspicia en la actualidad otras dos entidades que serán de gran provecho: la «Sociedad de Música de Cámara del Conservatorio» y la «Asociación Nacional de Compositores». La primera se dedicará a dar a conocer la música de cámara en todo el país, con la expectativa de un trabajo más activo y de menos problemas financieros que los conciertos sinfónicos y la segunda representará a nuestros creadores musicales en forma digna por medio de una labor de difusión y un trabajo intenso de apoyo al arte chileno.

Antes de concluir su discurso el señor Rector se refirió nuevamente a las Bellas Artes en términos elogiosos. Pidió a los miembros del Claustro Pleno le excusaran haber dado tanta extensión a su reseña y agregó: Me he detenido principalmente en las facultades de Filosofía y Bellas Artes, porque estimo que en la organización que han recibido *se ha operado una verdadera revolución interna en el pensamiento que durante tantos años informó la cátedra.*

Nada más honroso que esta apreciación global y a la vez detallada que se oye en las aulas universitarias por vez primera en labios

del Rector. Las Bellas Artes, cuando fueron incorporadas a la Enseñanza Superior, hubo quien las consideró postizas e inamalgamables con la fisonomía de la Universidad; el juicio que de sus organismos hace la autoridad máxima de ella, es la confirmación pública de la eficiencia en una reforma ideológica que no llegó ni antes, ni después de lo que se la necesitaba.

ELECCIONES DIVERSAS EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

En los últimos meses, la Facultad ha procedido a elegir diferentes cargos docentes y académicos. Resolviendo los concursos abiertos por la Universidad, se acordaron horas de arpa en el Conservatorio Nacional a la señora Josefina P. de Grazioli; igualmente se amplió la cátedra de Historia de las Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes a cargo del profesor titular de ella don Mariano Picón Salas y se eligió profesor en la misma asignatura de la Escuela de Artes Aplicadas al escultor don Romano de Dominici. Profesor de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes fué designado don E. Eguí'uz.

Desde largo tiempo, la Facultad tenía resuelto elegir miembros académicos, de acuerdo con la atribución que le confiere el Estatuto Universitario. Esta elección se verificó en sesión de Julio que presidió el Rector y recayó en los señores Ricardo Richon-Brunet, Luis E. Giarda, Alfonso Leng, Carlos Silva Vildósola, Alfonso Bulnes y Rodolfo Oyarzún. De las anteriores designaciones, el señor Luis E. Giarda cumplió ya el trámite re-

glamentario de la incorporación. Con fecha de agosto, fué recibido en una sesión solemne, pública, en la que leyó un interesante discurso relativo a sus investigaciones musicales. Fué saludado en nombre de la corporación por el compositor don Humberto Allende.

Cumplido el plazo legal ha sido reelegido el Secretario de la Facultad de Bellas Artes don Romano De Dominicis que desempeñará el cargo por un nuevo período. Esta elección hecha con una muy merecida unanimidad es altamente honrosa para el señor De Dominicis y para la Facultad.

DON FRANCISCO CURT LANGE, MIEMBRO HONORARIO DE LA FACULTAD

En su breve estada entre nosotros el infatigable y generoso animador del americanismo musical, don Francisco Curt Lange fué designado Miembro «honoris causa» de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Con este motivo se verificó una sesión pública, solemne, que presidió el Rector señor Hernández, a la cual concurrieron los profesores y gran número de admiradores de la labor del Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Montevideo. El Dr. Curt Lange fué saludado por el Decano don Domingo Santa Cruz en frases de alta estimación que el agraciado contestó en un bello discurso lleno de nobles sentimientos hacia el arte musical y plástico chileno. El Dr. Lange continuó su viaje a Bogotá en donde editará el IV volumen del Boletín.

RECEPCION DE M. RENE HUYGHE, CONSERVADOR DEL MUSEO DEL LOUVRE

En forma inesperada arribó en el curso del mes de agosto a Santiago M. René Huyghe, Director de la Revista «L'Amour de l'Art», Conservador de la pintura en el Museo del Louvre y profesor en la Escuela de dicha institución. La llegada de una personalidad de tanto relieve, no sólo por el alto cargo que ocupa, sino por su bien conocida obra crítica y didáctica, fué celebrada por la Facultad de Bellas Artes con diferentes manifestaciones.

Desde luego puso a la disposición de M. Huyghe el aula magna de la Universidad, en donde el sabio profesor dictó dos conferencias bajo los auspicios de la Facultad y del Instituto de Cultura Chileno-Francés. Pocas veces en la historia del arte chileno se había podido escuchar un análisis más profundo y completo del desarrollo de las artes plásticas europeas y en especial francesas. La primera de estas disertaciones titulada «La energía en el Arte y la Literatura francesa del siglo XIX» señaló uno de los aspectos más atrayentes de la corriente ideológica salida del mundo napoleónico: la energía, el carácter de empresa, el gesto heroico que M. Huyghe reveló en agudos paralelos entre las artes. La segunda conferencia estuvo dedicada al desenvolvimiento de la pintura francesa del siglo XX, a partir del impresionismo. Con una visión admirablemente sintetizada, pasó el conferenciante una rápida visión sobre las diferentes escuelas hasta

nuestros días, colocando cada brote de nuevas concepciones en el justo papel de su acción. Así pudimos ver desfilar ante nuestra vista en una serie de proyecciones, el análisis de las escuelas, de esas mismas escuelas como el cubismo, el surrealismo y otras que los espíritus temerosos creen anarquizantes y que nos aparecieron como otras tantas lógicas salidas y reacciones del concepto plástico, en perfecta concordancia con las inquietudes de la época. Beneficiosa lección la de M. Huyghe que a pesar de ser el jefe de una de las pinacotecas más famosas del mundo entiende el arte como fenómeno vivo, buena enseñanza para los celadores de «la tradición», como para los fanáticos del «dernier cri».

La Facultad organizó a M. Huyghe una exposición privada del arte moderno chileno y le ofreció un banquete. El eminente crítico tuvo frases de sincero elogio para los pintores y escultores chilenos que estimó una escuela sumamente original y encauzada en una vía de positivo valer.

CONFERENCIAS DEMOSTRATIVAS SOBRE LA DANZA ORIENTAL

En la Sala de Actos de la Escuela de Bellas Artes ofreció la señora Russel de Carrera (La Meri) un ciclo de conferencias sobre la danza en el Oriente que ella misma ilustró con ejecuciones.

La Meri (nombre que en Chile no resulta atrayente), no es una danzarina cualquiera; ha realizado estudios profundos en todo el Oriente y posee muy perfectos el estilo y la técnica de las danzas de

la India, Java o el Japón. Con un estilo fácil y ameno fué revelando a un inmenso público todos los resortes de un arte que se practica dentro de condiciones ideológicas tan especiales y distantes de nosotros. Ataviada de trajes maravillosos y auténticos, la señora de Carrera logra encarnar un espíritu especial propio de cada una de las concepciones de la danza oriental: la India con su simbolismo y la riqueza de estilos, los derivados de la India, árabes, javaneses, hawaianos, etc. el arte chino y japonés. Todo esto con ejecución de la música escogida de las mejores grabaciones del Oriente. La forma de trabajar de esta artista resulta sumamente atrayente, pues ayudada de sus palabras toma la danza un sentido y una claridad que rara vez apreciamos; se trata de una de las personalidades más interesantes que nos ha visitado, llena de interés, no sólo por su arte sino que por el arte de los demás. En suma, una artista verdadera.

LAS FIESTAS JUBILARES DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Con un brillo especial se conmemoró en el mes de agosto el cincuentenario de la Universidad Católica de Santiago; hubo despliegue de ceremonias y de actos públicos en que tomaron parte las autoridades educacionales de todo el país. Justo es poner de relieve en nuestra «Revista de Arte» el papel digno y por fin acorde con la índole cultural de las fiestas que tuvo la música. Es un hecho que envuelve una innovación feliz, pues las ceremonias católicas se han distinguido entre los chi-

lenos por su ambiente «fin de siglo». Ahora, gracias al Coro del Seminario que dirige el Pbro. don Fernando Larraín hemos escuchado a Palestrina y Victoria, cantados muy correctamente y en su lugar natural; ojalá sea éste el comienzo de una nueva senda y que pasen a la historia los divos que se lucen en las iglesias, y los arreglos de óperas falsificados como trozos místicos.

Una nota muy simpática en esta oportunidad ha sido también la organización en la misma Universidad de un coro de estudiantes. Ya la Universidad del Estado había tomado la delantera, encargando el coro al maestro Fábregat; ahora la Católica pasa a tener el suyo, que en forma brillante presentó el joven alumno de arquitectura y bien conocido músico don Juan Orrego Salas. Hay en este coro buenos elementos y sobre todo un fervor de cruzada que su organizador sabrá aprovechar en bien de la música.

EL CONGRESO NACIONAL Y LA MÚ- SICA

La semana de término de las actividades parlamentarias, entre el 12 y el 17 de septiembre, quedará como memorable en los anales artísticos chilenos. La Cámara de Diputados debatió ampliamente, en tres sesiones, el proyecto de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Senado se ocupó dos veces seguidas del mismo asunto, desgraciadamente sin despacharlo por diversos escrúpulos políticos relacionados con el proyecto de Radio de la Universidad.

Aun cuando en otro párrafo ya nos habíamos referido al mismo

asunto, creemos de gran interés, antes de otro comentario in extenso que se hará en el número próximo, decir en síntesis la impresión de los medios musicales ante la discusión bien significativa que se produjo.

La Cámara de Diputados fué el centro principal del debate; en el Senado apenas se enunció ante la cerrada oposición de los representantes conservadores, cuyas aprensiones no hubo tiempo ni oportunidad de disipar.

Como impresión general, podemos sentirnos bien satisfechos. El debate cultural atrajo en el acto a todo el elemento joven y ágil del Parlamento, que sin distinción de partidos abogó por la creación simultánea de la Sinfónica, la Radio Universitaria y el Instituto de Cinematografía Educativa. La Izquierda y Derecha se olvidaron para dar paso a una división cronológica de generaciones que, como dijo el diputado don Benjamín Claro, no tiene remedio y es un hecho biológico universal. Para los admiradores del viejo cuño criollo y socarrón, la Sinfónica debe formar parte del acervo de puestos repartibles en los ministerios, debe ejecutar «cuecas» y servir de pedestal permanente al pretérito vejatorio de las inamovibles óperas italianas del mes de septiembre. Aun hubo quien se acordó del hipotético «Teatro Nacional», que vendría a cosechar actividades por las que nunca se interesó, mientras no hubo posibilidad de tocar presupuesto. A toda esta confabulación de intereses creados lograron destruir los diputados de la cultura, que hablaron con conocimiento de causa, de lo que han visto y oído; se escuchó en la Cá-

mara el elogio de la Sociedad Bach, del Conservatorio, de la Facultad de Bellas Artes y se habló de música citando a los polifonistas antiguos, a Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinsky, Ravel, etc. Fué un agrado palpar que ya existe una generación perfectamente uniforme que da a la música otro sentido, que sabe dónde está y cuál es su valor. Los conservadores «falangistas» Echenique y Garretón, los radicales Maira y Ortega, el diputado Claro de la Acción Republicana, el demócrata Cárdenas, los socialistas Hübner, Barrenechea, Godoy, Dowling, los comunistas Pairoa y Chamudes y muchos otros, supieron decir lo que nuestra evolución intelectual merece. El proyecto fué unánimemente aprobado.

En el Senado pudo enhebrarse igual debate y seguramente lo presenciaremos muy pronto, porque también hay senadores que viven en este siglo. Desgraciadamente, la falta de tiempo impidió conseguir la aprobación unánime de la Cámara.

LA DELEGACIÓN MUSICAL CHILENA A COLOMBIA

Con motivo del IV Centenario de Bogotá, fué invitado el Gobierno de Chile a enviar una delegación de intelectuales, en la que expresamente se pidió fuera incluido el Director del Conservatorio, don Armando Carvajal. Nuestro Director partió a Colombia acompañado del pianista Hugo Fernández; se integró la Embajada con los escritores Mariano Latorre y Manuel Vega.

Sin poder aún en este número

dar una impresión detallada de la jira, la lectura de las críticas de prensa y las noticias directas que tenemos, nos permiten anotar la actuación de los músicos chilenos como un señalado triunfo. El Director Carvajal tomó a su cargo dos conciertos sinfónicos, una conferencia sobre la educación artística de Chile y numerosas actuaciones públicas, como el ofrecimiento del Festival de clausura del Concurso Americano de Música.

La crítica colombiana elogia calurosamente la dirección de Carvajal, que conceptúa una de las más grandes batutas americanas; asimismo alaba en forma entusiasta a Hugo Fernández «pianista cuya maestría es el más convincente argumento del alto desarrollo de la educación musical chilena, pues Fernández se ha formado únicamente en su patria».

Pero en donde Carvajal obtuvo su más legítimo triunfo fué dando a conocer la producción sinfónica contemporánea de Chile. La crítica, unánimemente, la declara como de lo mejor que se ha hecho en ambas Américas; se le reconocen méritos auténticos de nacionalismo sin exterioridad, de perfección de factura y de sabia orquestación. Su calidad excelente la alejan del criollismo hueco, es contenida y de un lirismo muy expresivo. Carvajal dió a conocer obras de Allende, Leng, Santa Cruz, Bisquertt, Soro e Isamitt, procurando dar una impresión panorámica de los compositores de diferentes tendencias.

Durante las festividades del IV Centenario se realizó en Bogotá el Concurso de la «Nueva Música», en cuyo jurado actuaron el

conocido maestro norteamericano Nicolás Slominsky y el director Guillermo Espinosa de Colombia. En este torneo se premió como composición orquestal la obra «Batuque», de Oscar Lorenzo Fernández (Brasil) y en música de cámara unas nuevas piezas para los niños de Armando Carvajal las «Tres piezas para violín y piano», de Santa Cruz y 3 preludios del compositor colombiano Uribe Holguín.

POR FIN, CONCIERTOS DE MÚSICA RELIGIOSA

En un número anterior de esta revista se publicaron algunas consideraciones acerca de la deficiente situación en que se complementa musicalmente el culto católico en Chile. Lamentábamos la ausencia de un criterio en la selección de las obras ejecutadas y se protestaba en contra de los reglamentos que de un modo tan absurdo impiden la difusión de las obras polifónicas, esas mismas que un motu proprio papal recomendó en calidad de ejemplo de misticismo.

Con entera justicia debemos ahora reconocer que se ha dado un gran paso al autorizar las audiciones de música sagrada; se abre con ello una posibilidad llena de proyecciones, ya que no es ni lógico ni estético oír las obras religiosas ejecutadas en teatros. La música de órgano, particularmente, ha de beneficiarse. No existen entre nosotros salas de espectáculos que tengan órganos realmente completos y con la vida sacrificada de los pocos que se dedican a órgano senda áspera de la música, no es posible pensar en que, como los demás ejecutantes, preparen programas que no han de traerles

ninguna compensación en sus vidas. Es por esto que celebramos la autorización de la Curia de permitir audiciones, con entradas, en las iglesias; tal como se hace en todos los países europeos con aprobación entusiasta de las autoridades religiosas. Así es como han podido subsistir todos los grandes conjuntos corales y como se tiene el agrado de esas veladas inolvidables que todos recordamos haber oído alguna vez en las viejas catedrales góticas, con Bonnet, Dupré, Marchal o Schweitzer en el órgano.

El 27 de agosto oímos entre nosotros el primer concierto religioso auténticamente realizado. Un ambiente muy respetuoso, muy culto, dió marco a la bella ejecución que la Sociedad Amigos del Arte organizó, con la participación del coro de la Sociedad Bach y del organista Hermann Kock, en el templo de San Agustín, graciosamente cedido.

El programa contuvo, alternadas, obras clásicas de la producción de órgano y coros de Josquin des Pres, Palestrina y Victoria. Kock ejecutó composiciones de Titelouze, Froberger, Pachelbel y J. S. Bach con la mejor intención. No lo acompañó ni el estado del instrumento ni tal vez la continuidad de su trabajo, que se advierte menos firme y con indecisión rítmica y de estilo.

Los coros, en cambio, fueron realizados con una perfección que entre nosotros pocas veces se ha escuchado en la música religiosa. Había flexibilidad, matices muy delicados y una seguridad homogénea del conjunto. Estuvieron bajo la dirección de Domingo Santa Cruz, que conoce a fondo y desde

muchos años el trabajo de la polifonía. La «Déploration», de Josquin ganó mucho a voces solas y con un coro grande y de buenos bajos. Igualmente grandiosa, fueron las tres obras de Victoria, en especial el motete «O magnum mysterium», tan lleno de variedad y novedoso como un madrigal. En suma, una excelente tarde musical que debemos a nuestras sociedades artísticas y a los RR. PP. Agustinos.

SEGUNDA EXPOSICIÓN DE NIÑOS PINTORES

La exposición de niños pintores iniciada el año 1937 nos dejó la sensación de un agradable acontecimiento, tanto por la calidad y simpatía de los trabajos, hechos con una espontánea y verdadera necesidad de expresión y porque representó el comienzo de hermosas posibilidades para los niños chilenos que se demostraron tan capaces, tan vibrantes en su sincera expresión plástica.

Vemos en ella que sólo faltaba a nuestros niños la ocasión, la oportunidad que no se les había dado aún. En otros países, hoy día los Gobiernos, las colectividades ayudan, impulsan ampliamente toda manifestación expresiva artística infantil. México, ya en 1921 apoyaba en ella todos sus planes educacionales y hoy los países que van a la vanguardia en esta materia siguen el mismo camino.

Nosotros no habíamos probado sus posibilidades en forma colectiva, libre, en la utilización de sus propios medios. No habíamos extendido la coordinación espiritual entre sí y nosotros. Mas de lo que se produjo esta vez hay miles

de anécdotas, hechos individuales y colectivos que sería interesante relatar, engendrados tal vez por esa irresistible sugestión que produce la emanación de una fuerza nueva, la inefable ingenuidad proyectándose en gestos, movimientos en la parte grande y seria que, al revés de lo que decían escépticos, contribuyó entusiasta y emocionalmente no sólo con su presencia, sino además con su óbolo, Padres, maestros, amigos vinieron con los pequeños y sus trabajos estableciendo una corriente, una inteligencia como de raíces comunes.

Hubo actitudes que fueron todo un augurio. Un signo de paternidad pura; pequeños niños pobres, descalzos, de escuelas rurales que hurtando a sus pequeñas golosinas dejaron su inestimable óbolo: unos centavos para acumular el «premio popular». Hubo el señor tocado por la gracia, el «ángel» de los niños, que dejó para felicidad de muchos, sumas alzadas para premios. La unión de profesores, escuelas, liceos particulares que espontáneamente hicieron subir en colectas grandes cantidades que en diferentes grados de estímulo fueron repartidas a todos y cada uno de los pequeños exponentes.

Ahora, como investigación psicológica en la exposición pasada, llegamos a la necesidad efectiva de una mayor colaboración con el niño, mejor comprensión de su espíritu, sentido de responsabilidad, contribución a un ambiente, a una atmósfera; evidencia de que el niño despierto visualmente es más capaz, es como que adquiere un nuevo sentido en la vida, en fin, advertencia de una nueva actitud para el artista, para el hombre; y ampliando esto mismo se ve,

se advierte eso de que entre nosotros y los niños hay un *distinto ritmo*, se comprenden mejor los conflictos, los problemas de la adolescencia. Dos cosas quedan por combatir a fondo: lo pernicioso de envalentonar al niño a crear madurez, la fuerza del tipo-prodigio y también, a la inversa, el mal de su convivencia obligada con gentes de espíritu negativo hacia él.

Esta especie de confluencia en que estamos encontrándonos tantas gentes que persemos lo mismo ha de darle forma, consistencia; hemos de hacer llegar esta corriente de aire a la escuela, al hogar, a donde nos encontramos. Conozco interesantes maestros que han empezado ya su labor.

La Facultad de Bellas Artes y los Amigos del Arte están apoyando este movimiento, que ojalá tenga a su vez el apoyo del Gobierno y de las Directivas educacionales.

Se organiza en estos momentos la segunda exposición anual de niños pintores para el 8 de octubre, ya ahora proyectada a otras actividades: teatro, cartas, poemas, juguetes, etc., a cargo de una comisión dirigida por Amigos del Arte, integrada por Marta Brunet, Filomena Salas, Cora Bindhoff, Andree Haas y otras personas.

Funciona desde hace algunas semanas en la Escuela de Bellas Artes el curso de iniciación artística infantil, a cargo de la que suscribe y también se ha formado un grupo joven de amigos de los niños. Voluntarios que, espontáneamente desean buscar premios, contribuir, servir, porque simpatizan con la causa, la comprenden y a pesar de halagos y triunfos, sus espíritus cultos desean algo más.

Todo esto nos deja sensación de claridad, labor que ha de proyectarse en el porvenir, que ha de hacerse envolvente, efectiva en torno al niño. Quizás si en adelante los años de la infancia, para muchos sean contados por estas exposiciones.

En torno del hermanito descuido, en torno de la familia, del mundo, la vida puede que cante, dance, en gesto, en el ritmo de los siete colores.

En las estampas de los niños está lo primitivo, lo popular, lo eterno y siempre presente. Y por una excepción ellas también han hecho el milagro de que el egoísmo de las madres se transfigure, se oriente, amplíe, proyecte más allá de su niño... (porque para toda madre su hijo siempre es niño). Así, si podemos aprender que la vida es bella todavía en sus mejores cosas, la infinita y vasta decoración del mundo, lo humano, lo emocional a través del espíritu de la forma será nuestra verdadera fiesta. Ahí están la arcilla, los lápices, las tierras, los pomos, esmeraldas, cobaltos, ocre, el mundo dentro y fuera de nosotros. La expresión de un rostro, unas frutas, cualquier objeto comprendido, interpretado con íntima humanidad nos dará la ternura, la gracia y si actuamos proyectados, enriquecidos en esta confluencia de emociones y elementos, nuestra misión nos entregará un futuro, un positivo cultural maravilloso.—LAURA RODIG.—(Cher'a pronunciada en la Hora de Radio de los amigos del Arte. Radio Pacífico).

CRONICA MUSICAL DEL EX-TRANJERO

Londres.— El XVI Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. (S. I. M. C.).

En los últimos días de junio, tuvo lugar en Londres el festival que anualmente organiza la S. I. M. C. como acto de relacionamiento y como «salón oficial» de las actividades musicales de tendencia moderna. Gracias al B. B. C., al «Daily Telegraph» y a la «Oxford University Press» el festival pudo realizarse en condiciones de excepcional perfección técnica; no sólo la orquesta del B. B. C., sino los coros de esta gran institución, se revelaron como los más capaces de interpretar la música que ofrece tal vez mayores dificultades y problemas de ejecución.

Cinco conciertos formaron la serie completa: dos sinfónicos, dos de cámara y uno que, a falta de mejor denominación se llamó de «orquesta de cámara», englobando diferentes conjuntos no muy numerosos.

El primer concierto sinfónico agrupó diversos autores y directores. La compositora checa Vítěslava Kaprálová presentó una «Sinfonietta militar» que dirigió ella misma con maestría, pero que no descolló por una verdadera personalidad. A continuación Jozef Koffler presentó su III Sinfonía dirigida por Scherchen, luego el inglés Lennox Berkeley un «Salmo XXIII», Anton von Webern otra composición vocal «Das Augenlicht». A continuación el francés Manuel Rosenthal hizo oír una suite «Jeanne d'Arc», Julián Bautista sus canciones «Tres ciudades» sobre poemas de García

Lorca y finalmente una nueva obra sinfónica de *Igor Markévitch* llamada «Le nouvel Age». Las críticas de este concierto coinciden en estimar la obra de Webern como una de las mejores, igualmente las canciones de Bautista, llenas de un «noble sabor ibérico». En cuanto al celebrado Markévitch, su composición lo sitúa como un hábil constructor de muestrarios de estilo.

La segunda audición sinfónica fué igualmente mezclada como la primera: un «Concerto» del italiano *Riccardo Nielsen* dirigido por Casella, bastante mediocre; un «Movimiento sinfónico» del yugoeslavo *Slavko Csterc*, abstruso y difícil seguido de una especie de rapsodia sobre temas mejicanos vulgarísimos llamada «El Salón México» del americano *Aaron Copeland*.

Mejor fué la segunda parte del programa, compuesta de tres obras del catalán *Roberto Gerhard* «Albada, interludi y danza», de una serie de trozos no conocidos de la obra de *Hindemith* «Mathis der Maler», (ópera de la cual solo los movimientos sinfónicos se han divulgado) y de varios fragmentos de un extraordinario oratorio del compositor suizo *Willy Burkhard*. Esta última obra hizo una gran impresión. Su tono severo, su aspecto grande «tenía algo del lenguaje bíblico trascendental del viejo Isaías», el título de este oratorio es «Das Gesicht Jesajas».

Los conciertos de música de cámara comprendieron programas enormes. El primero realmente supone de parte de los auditores disposiciones de jurado, tan pacientes como las que debieron tener

algunos públicos griegos que fallaban sobre series de muchas obras teatrales seguidas: tres cuartetos, dos quintetos, un duo para dos violines y una sonata para violín y piano... Realmente, uno no imagina que ese auditorio pudo apreciar en su sano juicio más allá de las tres primeras obras; más aun si se considera que se trataba de primeras audiciones y de estilos nada fáciles. De los autores de estas obras, todas ellas serias de estilo y bien hechas (por su orden: *K. A. Hartmann*, *Karol Rathaus*, *Víctor Ullmann*, *Franz Syberg*, *Joaquín Nin-Culmell*, *Alan Raworthorne* y *Werner Josten*, descollaron el inglés *Rawthorne* autor del duo para violines y el exquisito quinteto del español *Nin*.

Del segundo concierto de cámara, las obras que mejor se señalaron fueron una «Pequeña Suite» para violín y piano del holandés *Bertus van Lier* y una «Suite en estilo español» del francés *Roland Manuel* para oboe, fagot, trompeta y clavecín. Las demás obras, todas empapadas en una seriedad austera, excesivamente abstractas, fueron calificadas de composiciones más bien para leerse que para oírse.

La audición de obras para orquesta de cámara reveló, en cambio, algunas creaciones de valor. Además de una suite para piano y cuerdas del holandés *Willem Landré*, la «Música para Radio» del checo *F. Bartos* y del «Concerto» para trompeta y cuerdas del danés *Knude Riisager*, las obras más sólidas fueron una «Cantata» de *Ernst Krenek*, para soprano, coro y piano y una extraordinaria «Sonata» para dos pianos e instrumentos de percusión del maes-

tro húngaro *Bela Bartok*. Toda la crítica celebra esta creación como una de las más novedosas y ricas. *Bartok* obtiene con los pianos y siete instrumentos diferentes de percusión efectos expresivos de una variedad única.

¿Ha sido bueno o malo el festival? Es esta una cuestión entregada, como dice el Génesis, a «las disputas de los hombres». En todo caso, se ha tomado en Londres el pulso a la creación actual europea (porque de América casi no hay obras), y como dice una de las reseñas más interesantes del festival (*Le Mois*), «nuevamente las cartas están enredadas y todo ha sido otra vez puesto en tela de juicio». Muchos compositores, muchos caminos seguidos para poder vaticinar así a la ligera, después de unos cuantos conciertos que forzosamente no reflejarán sino lo poco que ha logrado reunirse de la enorme producción anual del mundo. El vasto panorama de la música actual necesita más que ningún otro la perspectiva para apreciarlo y estos festivales no están únicamente destinados a revelar todos los años un genio. Basta con el intercambio de ideas y preocupaciones que en cada uno se genera para que hallen su razón de ser.

París — Estreno de obras.

La «Revue Musicale» da cuenta de diferentes primeras audiciones que es interesante dar a conocer entre nosotros.

Arthur Honegger ha hecho oír su «Troisième quatuor a cordes». Esta obra presenta un aspecto del compositor que no es muy conocido: su extraordinaria soltura como contrapuntista a la vez complejo y expresivo. A juzgar por la

descripción de la trama del cuarteto, se trata de una construcción amarrada a los procedimientos polifónicos más tradicionales, cánones, estrechos, fugados, etc., vivificados por un lenguaje actual de mucha variedad y nobleza.

Jacques Larmanjat ha puesto música al gracioso ballet «Banquet» de que es autor Marcel Belvianes. La obra, como la coreografía de Tcherkas se dió en la Ópera Cómica con el éxito de una representación ágil, llena de picardía. La música es entretenida como el asunto es de regocijado: «Banquet» es la personificación de la golosa gastronomía.

Dmitri Schostakowitch. Se ejecutó su V Sinfonía: «reunión de temas conocidos y apenas disfrazados». Nada nuevo ni original.

Charles Koechlin. Su «Sinfonía de himnos» es una obra noble hecha por un hombre que sabe y que maneja el coro como pocos. Tal vez un poco lenta en su desarrollo.

ARGENTINA

Los conciertos de la Nueva Música.—En la Sala de Amigos del Arte en Buenos Aires, ha venido desarrollando su labor de divulgador de las obras contemporáneas el compositor Juan Carlos Paz. Su trabajo es valiente y no se arredra ante los obstáculos que significa inevitablemente el querer demostrar que a pesar de los conciertos corrientes la música se mueve, busca nuevos caminos y evoluciona sin cesar. Al público

que se siente a sus anchas, oyendo siempre lo mismo, no le gusta trabajar y menos en cosas que encierran el sentido a veces de lo profético; los profetas han sido desconocidos y generalmente maltratados. Juan Carlos Paz, sin embargo, viene divulgando en música de cámara nombres que en América del Sur se ignoran fuera de los especialistas: Szymanowsky, Krenek, Alban Berg, Paul Pisk, Sturm, Migot, Honegger, etc. dados a conocer en aspectos bien desusados de combinaciones instrumentales muy variadas.

Para Juan Carlos Paz, y esto es algo que mucho le honra, la música moderna no es sólo europea y aun cuenta la chilena, (una lección para nosotros). Junto a sus propias obras, ha hecho oír Paz composiciones de André Sas (Perú) y de nuestros músicos: Domingo Santa Cruz (cuyas «3 Piezas para violín y piano» estrenó), Alfonso Leng, Humberto Allende y Samuel Negrete.

PORTUGAL

La obra de la señora da Camara Reis.—Hay esfuerzos de cultura que debieran conocerse mejor, porque representan un pensamiento bien orientado y una amplia visión. Así debe pensarse acerca de la obra que en Lisboa lleva adelante la señora Emma Romero Santos Fonseca da Camara Reis, cuyo IV volumen titulado «Divulgação Musical», nos acaba de llegar. La lista de los 106 conciertos que detalla es abrumadora, como visión panorámica, tanto del pre-

sente como del pasado. Hay iniciativas maravillosas como los conciertos del Renacimiento (18) que serían orgullo de la cultura en cualquier parte. Lo que no aparece en las reseñas con el mismo peso que los programas son las conferencias. En general, parecen débiles, y más que resultado de estudios hay disertaciones que parecen estar destinadas a ambientar con bastante superficialidad los conciertos. No sabemos si se trata de los textos mismos o de resúmenes. En todo caso, es una magnífica iniciativa que merecería imitarse.

EE. UU. DE MEXICO

Extractamos del *Diario Oficial de México* la siguiente información, que damos en extenso por la trascendencia que el acuerdo interamericano a que se refiere puede tener para el desarrollo artístico del continente.

PODER EJECUTIVO

Secretaría de Relaciones Exteriores

Decreto que promulga la Convención sobre facilidades a exposiciones artísticas.

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.—Presidencia de la República.

LÁZARO CÁRDENAS, *Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, a sus habitantes, sebed:

Que el veintitrés de diciembre de mil novecientos treinta y seis, se concluyó y firmó en la ciudad de Buenos Aires, República Argentina, por plenipotenciarios debidamente autorizados al efecto, entre México y varios países, una Convención sobre facilidades a exposiciones artísticas, cuyo texto en español y forma son los siguientes:

CONVENCIÓN SOBRE FACILIDADES A EXPOSICIONES ARTÍSTICAS

Los Gobiernos representados en la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz desearios de fomentar sus vinculaciones espirituales mediante el mejor conocimiento recíproco de sus respectivas producciones de arte, han resuelto celebrar una Convención relativa a la exposición de producciones artísticas y, con tal fin, han nombrado los siguientes Plenipotenciarios:

Artículo primero.—Que la legislación permita, toda las facilidades posibles para que se verifiquen en su territorio, exposiciones artísticas de cada una de las otras partes.

Artículo 2.º—Las facilidades a que se refiere el artículo 1.º pueden acordarse a las iniciativas de los Gobiernos y a las privadas auspiciadas oficialmente por ellos, y se extenderán, en lo posible, a formalidades y requisitos de carácter aduanero, de transporte por las vías de comunicación de propiedad de los respectivos Estados, de locales para exhibición o depósito y otras materias relacionadas con el enunciado objeto.

Artículo 3.º—La presente Convención no afecta los compromisos contraídos anteriormente por las altas partes contratantes en virtud de acuerdos internacionales.

Artículo 4.º—La presente Convención será ratificada por las altas partes contratantes, de acuerdo con sus procedimientos constitucionales. El Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Argentina guardará los originales de la presente Convención, y queda encargado de enviar copias certificadas auténticas a los Gobiernos para el referido fin. Los instrumentos de ratificación serán depositados en los archivos de la Unión Panamericana, en Wáshington, que notificará dicho depósito a los Gobiernos signatarios; tal notificación valdrá como canje de ratificaciones.

Artículo 5.º—La presente Convención entrará en vigor entre las altas partes contratantes, en el orden en que vayan depositando sus respectivas ratificaciones.

Artículo 6.º—La presente Convención regirá indefinidamente, pero podrá ser denunciada mediante aviso anticipado de un año a la Unión Panamericana, que lo transmitirá a los demás Gobiernos signatarios.

Transcurrido este plazo, la Convención cesará en sus efectos para el denunciante, quedando subsistente para las demás altas partes contratantes.

Artículo 7.º—La presente Convención quedará abierta a la adhesión y accesión de los Estados no signatarios. Los instrumentos co-

rrespondientes serán depositados en los archivos de la Unión Panamericana, que los comunicará a las otras altas partes contratantes.

En fe de lo cual, los Plenipotenciarios arriba mencionados, firman y sellan la presente Convención en español, inglés, portugués y francés en la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina, a los veintitrés días del mes de diciembre del año mil novecientos treinta y seis.

Que la preinserta Convención fué aprobada por la Cámara de Senadores de los Estados Unidos Mexicanos el día veintiocho de diciembre de mil novecientos treinta y siete, y ratificada por mí el ocho de febrero de mil novecientos treinta y ocho; fué depositado el instrumento de ratificación en la Unión Panamericana, en Wáshington, el dieciséis de marzo del mismo año.

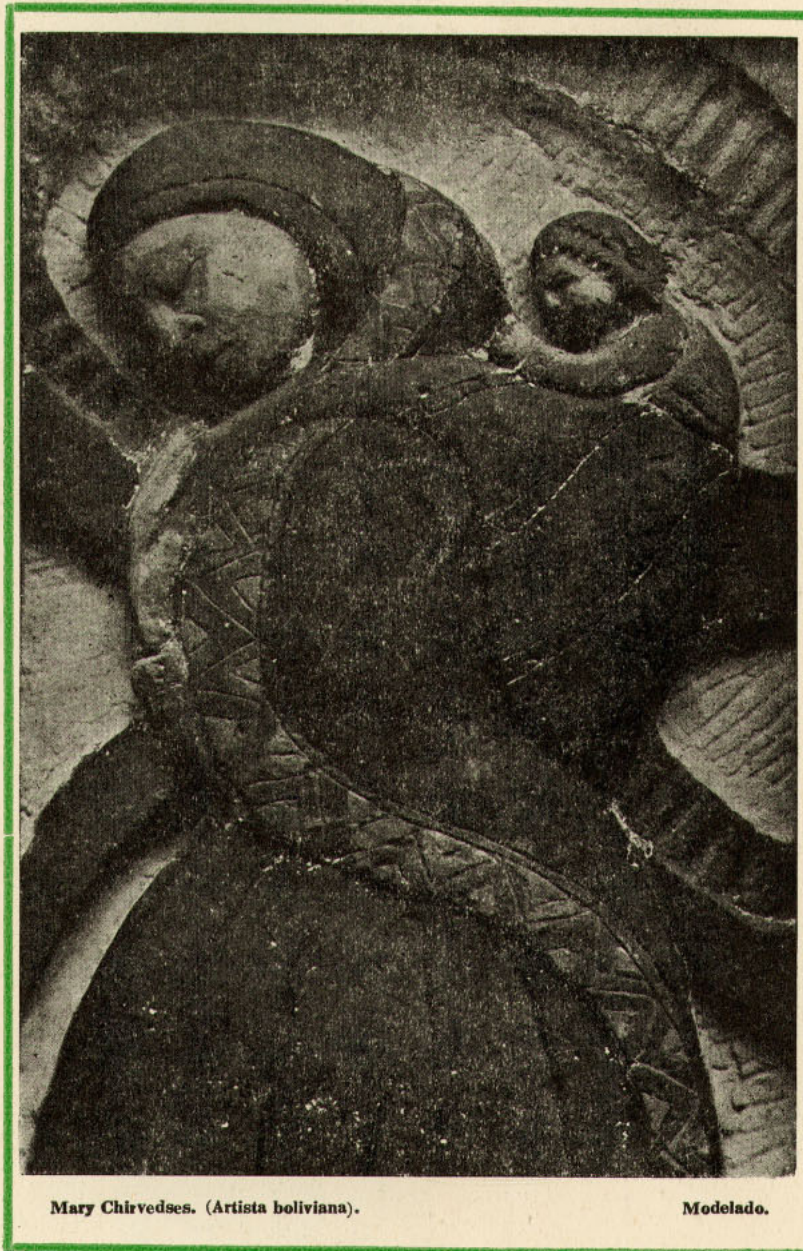
En cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del artículo octogésimo noveno de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, y para su debida publicación y observancia, promulgó el presente Decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la ciudad de México, a los doce días del mes de abril de mil novecientos treinta y ocho. LÁZARO CÁRDENAS.—Rúbrica.—El Secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores, EDUARDO HAY.—Rúbrica.—Al C. Lic. Ignacio García Téllez, Secretario de Gobernación.—Presente.

INTELETTUALI...
DA VIGOR
AL CEREBRO

FITINOL
GEKA

Ibarr.

REVISTA DE ART



Año IV

N.º 21-22

PUBLICACION BIMESTRAL DE DIVULGACION DE LA FACUL-
TAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

REVISTA DE ARTE

Director:

DOMINGO SANTA CRUZ

Comisión Directiva:

CARLOS HUMERES SOLAR

ROMANO DE DOMINICIS

Secretario de Redacción:

FILOMENA SALAS

Secretario Comercial:

MARIA ALDUNATE



SUMARIO

Portada: (Retrato al óleo) por Alfredo Valenzuela Puelma.

EDITORIALES:

Alfredo Valenzuela Puelma.

Debussy y Ravel.

Consideraciones en torno de la

obra de Chela Aranís, por NICANOR POLANCO

La Escuela de Artes Aplicadas, por RICHON BRUNET

Exploración del talento musical, por LUIS MUTSCHLER

ACTUALIDADES:

El valor comercial de la obra de arte, por R. B.

Teatro para niños.—Espectáculos para niños, por M. B.

CRONICAS DE EXPOSICIONES:

Allain.—Bahamonde.—Baixas.—Bonnencontre.—Strozzi.—

Tornero.—Aranís Brignoni.—Roa.—Hora fúnebre Valen-

zuela, Puelma.—Conferencia Rössner.—Salón de Otoño en

Valparaíso.

Crónicas de Chile en el extranjero.—Román y Roa en Berlín.

—Exposición internacional de manufacturas en Berlín.—

Exposición de pintura chilena en Bogotá.

Artes Plásticas.—Noticiario extranjero.

Música.—Crónicas de Concieros.

Noticiario Musical Extranjero.

Noticias varias, conferencias.

Suplemento gráfico: «Escultura» de Samuel Román.



Ventas en Chile:

Suscripción anual..... \$ 46.00

El presente número doble..... 15.00

Número suelto..... 8.00

Número atrasado..... 10.00

Extranjero:

Suscripción anual..... U.S. dollar 2.00

Número suelto..... " " 0.35

Número atrasado..... " " 0.70

Distribución y venta:

Facultad de Bellas Artes.

Otto Becker.

Doggenweiler.

Y en todas las librerías.

Suplementos musicales o gráficos (se obsequian a los suscrip-
tores).

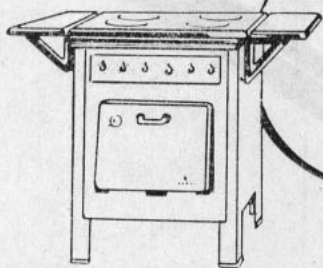




DIGALE A SU ESPOSO...

POR QUE UD. PREFIERE ADQUI-
RIR UNA COCINA ELECTRICA
SIEMENS

- 1.º Porque gasta menos
- 2.º Porque rinde más
- 3.º Porque es eléctrica
- 4.º Porque es limpia y
- 5.º Porque está respaldeada por el mejor servicio.



Infórmese en

SIEMENS SCHUCKERT LIMITADA

CIA. CHILENA DE ELECTRICIDAD LTDA.

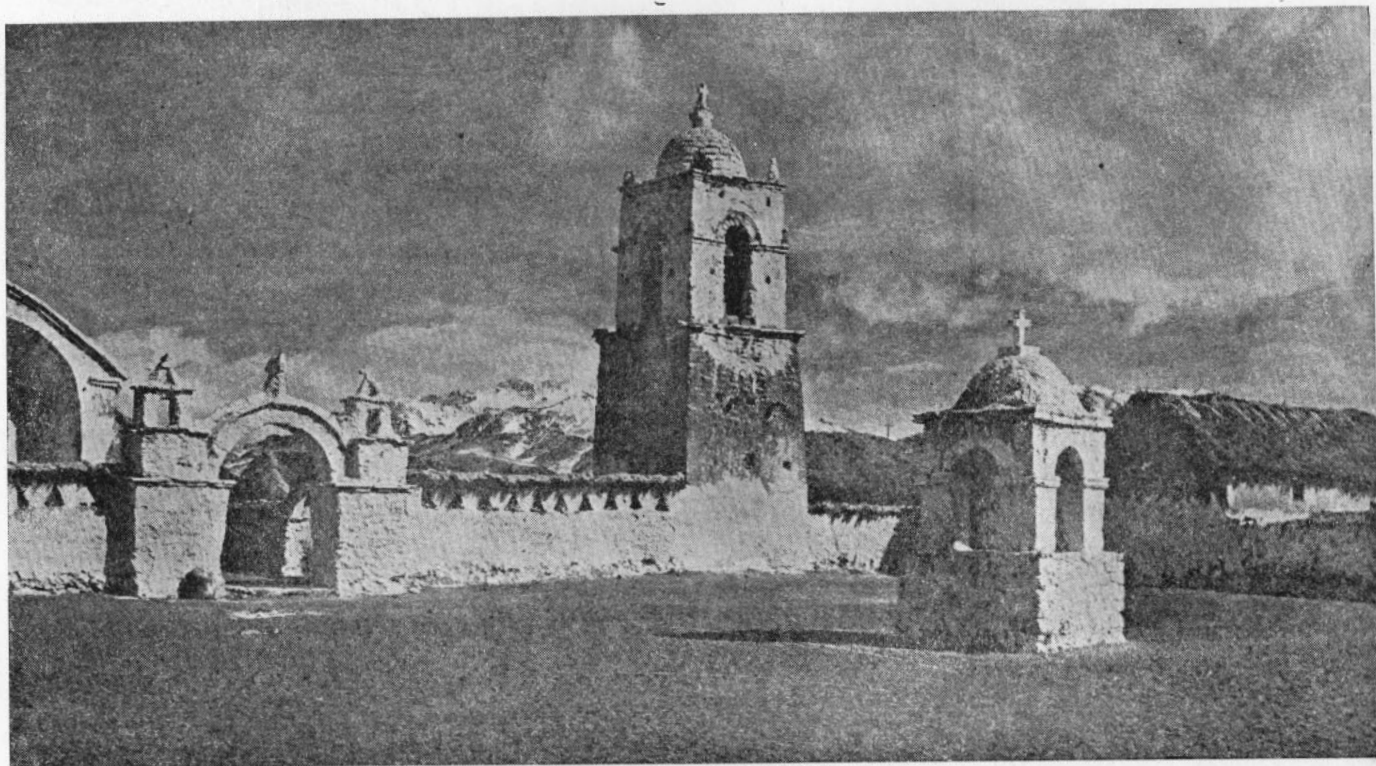
REVISTA DE ARTE

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

AÑO IV

1939

NÚM. 21



LA CULTURA COLONIAL ESPAÑOLA EN EL ALTO PERU

(APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL ARTE COLONIAL EN BOLIVIA)

POR EL DR. ENRIQUE FINOT

Ministro de Bolivia en los Estados Unidos

EN nada es posible apreciar mejor la obra de España en América, como en las manifestaciones intelectuales y artísticas que son la demostración palpable de una noble estirpe, de un elevado espiritualismo y de una gracia única e inimitable. El gran artista italiano

Julio Arístides Sartorio, que hace poco años recorriera la América del Sur en viaje de estudio, ha escrito juicios tan imparciales y autorizados acerca de esa obra, después de visitar los monumentos coloniales, que bien valen la pena de ser reproducidos. «Al venir desde la Argentina—ha dicho—tocando las



costas del Pacífico en Chile y el Perú, viajando luego por el interior de este país, de Bolivia y del Ecuador, me he convencido de la existencia de un arte americano y he sorprendido tradiciones no sospechadas de los tiempos prehistóricos y de los modernos, tradiciones que en el porvenir inspirarán en dicho arte caracteres preciosos». Y el arte americano, aparte de las manifestaciones incipientes del arte indígena, no es otro que el arte español, unas veces puro, otras influido por el ambiente, pero conservando siempre la inspiración estética que le dió origen, como un trasunto del genio hispánico. No fueron esas manifestaciones artísticas productos del acaso ni de la inevitable convivencia de españoles peninsulares, indígenas y criollos.

Fueron el resultado de una concepción inteligentemente dispuesta y calculada, y de un metódico plan de colonización en el que la mayoría de los historiadores no han querido parar mientes. Para comprobarlo recuérdese que los Reyes Católicos habían dispuesto, después del primer viaje de Colón, que se transportase al Nuevo Mundo, con buenos estipendios, artífices de toda clase, «con los instrumentos fabriles y cuanto es conducente a edificar una ciudad en extrañas regiones».

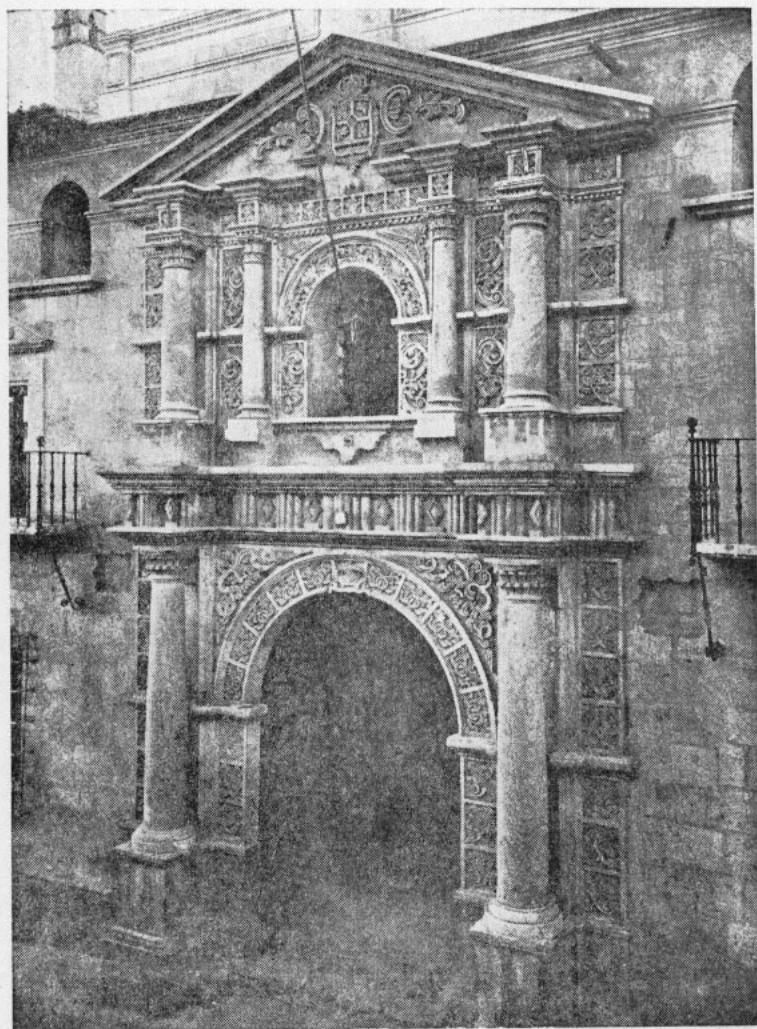
Tarea destinada «a fortificar la unidad hispanoamericana» es la de divulgar la obra cultural de España en América, tarea en que ya han sobresalido espíritus elevados y comprensivos como el del erudito ecuatoriano José Gabriel Navarro. «Procurar restituir el honor a la España calumniada» es labor a la que nos debemos todos los hispanoamericanos amantes de nuestra clara estirpe. Nunca se trabajará bastante para demostrar al mundo que la odiosa leyenda negra fué en gran parte la invención nacida de necesidades políticas de un período revolucionario, como también el producto de la ignorancia o de la envidia. Pero hace ya tiempo que, por fortuna, no se necesita en América denigrar a España para proclamar la fama de los héroes de la emancipación, ni para demostrar el derecho que todos estos pueblos invocaron al declararse dueños de sus propios destinos. Se ha hecho ya bastante luz, por autoridades en la materia, sobre la legislación colonial española, admirable por lo sabia, humanitaria y previsor. Ya es raro que en el día se incurra en la injusticia de exigir de España, bajo pretexto de exégesis histórica, lo que nación alguna hubiera podido dar en sus condiciones y en su época; o que se insista en la vulgaridad de reclamar retrospectivamente para las colonias, lo que España no poseía en la misma metrópoli. Qué más habría podido dar la noble, la quijotesca e imprevista, que

todo lo dió generosamente: su sangre, su lengua, su religión y su cultura, es decir, su propia vida. Menguada imputación la de codicia, con que se ha pretendido motejar la gloriosa empresa de la conquista, como si los móviles económicos no fueran los únicos que determinaron todas las grandes acciones humanas de la historia, aun aquéllas que parecen más altruistas y desinteresadas. No porque el hambre de riquezas hubiera impulsado la atrevida gesta, dejó ella de ser obra de altísimos ideales religiosos y de fecunda acción civilizadora.

El patrimonio artístico e intelectual dejado en América bastaría por sí sólo para enaltecer a España, si no existieran otras pruebas de su obra fecunda y generosa. Este patrimonio, fruto en gran parte de la acción de las órdenes religiosas, fué también el resultado de gobiernos sabios y paternales, a la vez que de una legislación adecuada y previsor. La organización gremial introducida en la América colonial española fué palanca poderosa para impulsar el desarrollo de las artes, a la vez que escuela de buen gusto, de técnica, de laboriosidad y disciplina. Los gremios fueron establecidos en las ciudades hispano-americanas como agrupaciones dependientes de los cabildos o ayuntamientos. Hasta no hace muchos años podía verse en algunas ciudades meridionales del continente los talleres y los gremios organizados a la manera colonial, conservando el apego y el respeto más profundos a las normas tradicionales, aun después de abolidas éstas y reemplazadas por leyes inspiradas en soplos de libertad, que no sirvieron sino para determinar la decadencia de las artes.

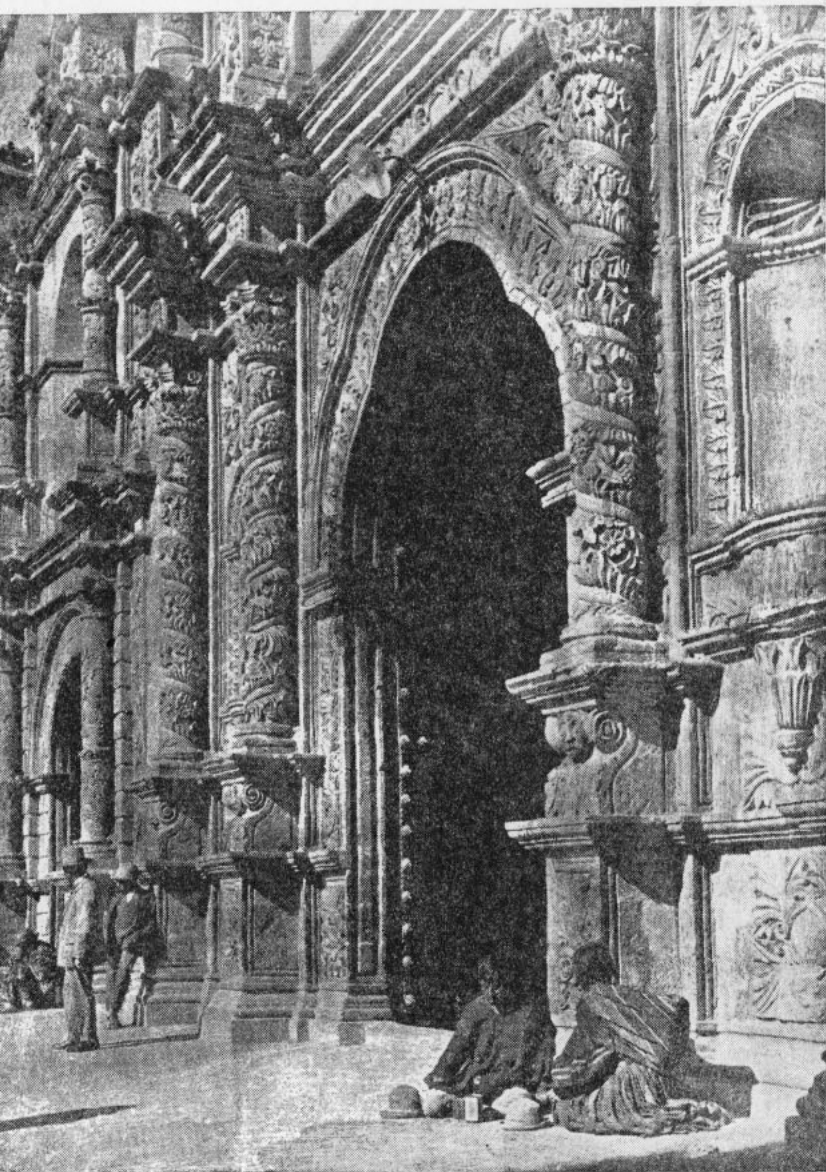
Si sobre bases tan sólidas se hallaba establecido el ejercicio de las profesiones artísticas durante el período colonial, qué mucho que hubieran florecido en la forma exuberante

y admirable de que nos dan testimonio los tesoros de arte que todavía existen en diferentes lugares de América, especialmente en México, Ecuador, Perú y Bolivia, pese al menoscabo sufrido por la explotación de los coleccionistas extranjeros o del comercio de antigüedades, servidos a pedir de boca por la ignorancia, la despreocupación o la codicia de las generaciones nuevas. Leyes especiales, poniendo atajo a la exportación de antigüedades artísticas, han sido necesarias, en casi todos esos países, para proteger una riqueza que estaba en peligro de desaparecer de sus lugares de origen; y para evitar un despojo que también había abarcado los valiosos vestigios arqueológicos de la época precolombina.



San Francisco

La Paz



Fachada de San Lorenzo

Potosí

II

La historia de la cultura colonial del Alto Perú, hoy Bolivia, todavía está por hacerse, pues no cuenta en su favor sino ciertos trabajos ocasionales y ciertas breves monografías, aisladas e incompletas, que apenas dan idea de algunos aspectos de tan interesante asunto. Sin embargo, raras son las personas que en Europa o en América no tienen alguna noticia sobre los esplendores coloniales del Alto Perú, el territorio del legendario Potosí, emporio de riqueza sin ejemplo, conocido en los tiempos antiguos y modernos. Lógico es su-

poner que las tierras que produjeron los caudales más fabulosos de América durante la dominación española, hubieran alcanzado también durante el llamado coloniaje, por obra del factor económico que todo lo mueve y lo transforma, un desarrollo social en consonancia, dejando manifestaciones que han debido pasar a la posteridad como demostración de tal pujanza. He de hablaros, pues de la cultura colonial española en el Alto Perú, hoy Bolivia, tema de mis afeciones y ojalá digno de interesar vuestra benévola atención en oportunidad como la presente.

Sería imposible ocuparse del período colonial altoperuano sin referirse al esplendoroso pasado de Potosí, la famosa Villa Imperial de Carlos V, fundada a mediados del siglo XVI, como consecuencia del hallazgo del cerro de su nombre, el más rico venero de plata del orbe entero. Potosí se transformó en pocos años, gracia a la afluencia de gentes atraídas de la Península y de otros lugares de América, en la más importante y populosa ciudad del continente. Bien pronto se establecieron en su recinto las órdenes religiosas más importantes, que acometieron la edificación de templos suntuosos y de conventos, al mismo tiempo que la explotación de las minas hacía necesaria la construcción de grandes fábricas destinadas a la recepción, acuñación y manejo de las rentas reales, que según estadísticas auténticas y autorizadas, alcanzaron en todo el período colonial a la enorme suma de tres mil doscientos millones de pesos fuertes, sólo en concepto del quinto de la plata extraída y beneficiada, perteneciente a la Corona. Así surgieron de la nada la Casa Real de Moneda, el Banco de Rescates y las Cajas Reales, a la vez que los palacios particulares y las casas solariegas de blasonados frontispicios, en donde fijaron su residencia

muchos auténticos títulos de Castilla y no pocos señorones ennoblecidos por el incontrastable poder de la riqueza.

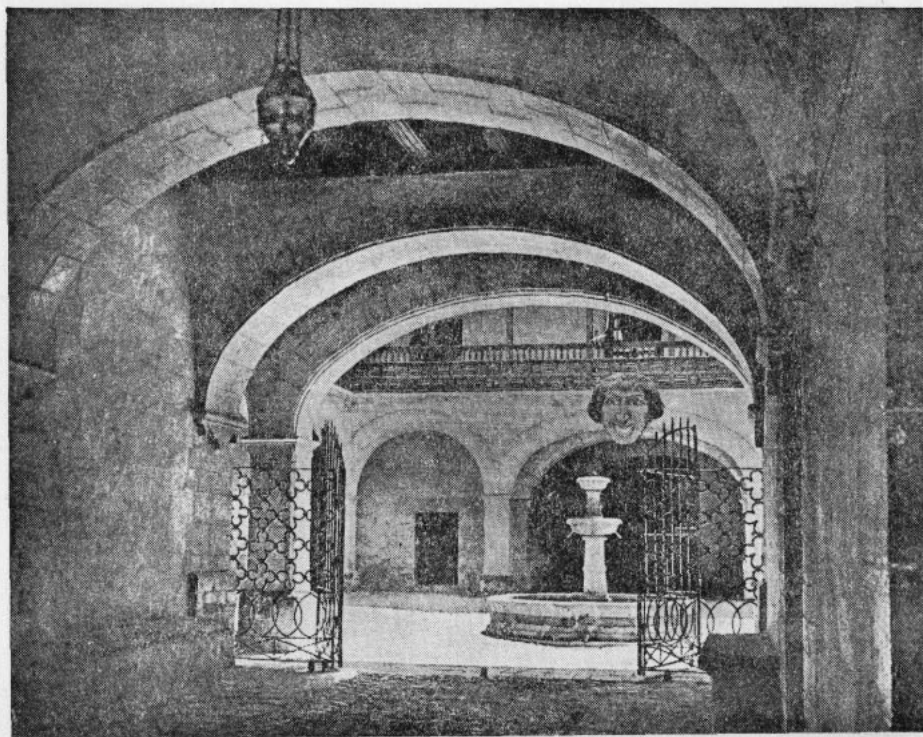
El escudo de armas concedido por el Emperador a Potosí, rezaba: «Soy el rico Potosí, tesoro del mundo, rey de los montes y envidia de los reyes». Esa leyenda fué sustituida por el virrey Toledo con la divisa latina: «Pro Caesaris potentia, pro rexis prudentia iste excelsus mons et argentus orben debelare valent universunt». Felipe II hizo donación a Potosí, con cuyos caudales fué equipada la armada Invencible, del estandarte de Don Juan de Austria en Lepanto, así como también del pendón de Castilla con que Colón desembarcó en el Nuevo Mundo. Tales muestras del real favor atestiguan sobradamente la alta estima que merecía la Villa Imperial de parte de la Corona.

No es la historia de las ciudades del Alto Perú colonial la de tantas poblaciones mineras que florecieron un día, con resplandor efímero, para luego venir amenos y desaparecer sin dejar huellas, con los últimos destellos de una prosperidad mal aprovechada y pasajera. Milagro de la colonización española fué el de dejar en aquellas tierras núcleos civiles estables e industrioses y vestigios permanentes de una obra cultural imperecedera.

Al propio tiempo que en Potosí se extraía la plata a raudales, perforando las prolíficas entrañas de la tierra, a poca distancia de allí, en la culta Chuquisaca, se formaba la corte oficial del Alto Perú, con asiento de la Real Audiencia de Charcas, del Arzobispado y de la Presidencia y Capitanía General de aquellas extensísimas provincias. A principios del siglo XVII se establecía en Chuquisaca la Universidad Mayor, real y pontificia, de San Francisco Xavier, con los mismos honores y preeminencias que la de Salamanca. En el siglo XVIII pintaba Alce-

do esa ciudad, en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales*, como «residencia de familias nobles, pertenecientes a las más antiguas y linajudas del Perú», y como centro de una vida intelectual intensa, que se distribuía en los claustros universitarios, en los colegios (el de San Cristóbal, fundado en 1595 por el Príncipe de Esquilache, y el de San Juan Bautista o Colegio Azul), y en la renombrada Academia Carolina, centro de practicantes juristas y fragua de libre pensamiento de donde surgió la chispa revolucionaria a principios del pasado siglo. «Aula consagrada de una juventud inmensa de climas apartados»—llama un escritor ilustre a aquella Chuquisaca colonial. «Sus anales—agrega—forman una página luminosa y colorida de la era hispana en los dos virreinos meridionales de que fué sucesivamente segunda capital». A su universidad afluían, efectivamente, los jóvenes pudientes de todos los confines de las provincias del Sur, en especial de Buenos Aires, pues la única universidad colonial argentina, la de Córdoba del

Patio de la Casa de Moneda
Potosí



Tucumán, carecía de facultad de jurisprudencia. Así es fama que mucho de los próceres de la independencia del Río de la Plata, como Saavedra, Moreno, Monteagudo y Castelli, algunos de ellos nacidos en el Alto Perú, fueron productos de la docta Charcas, formados en una época de transformación profunda en las ideas, cuando los doctores de Chuquisaca, «cansados de silogismo» y con los magines revueltos por las corrientes filosóficas en boga, arremetían contra el escolasticismo, demostrando con tales audacias que el ambiente no era allí tan estrecho ni cerrado que impidiera la difusión de las doctrinas heréticas de la Revolución francesa.

De Chuquisaca había salido, a fines del siglo XVIII, por boca de uno de sus doctores, fiscal de la Real Audiencia, la crítica más severa que podía formularse contra las

deficiencias de la enseñanza pública, en España como en América, y esa crítica no sólo no era recibida con escándalo por las autoridades civiles y eclesiásticas, sino que el propio Arzobispo Moxó y Francolí, hombre de muchas letras y de grandes luces, las acogía con benevolencia rayana en el aplauso. Se atacaba entonces esa enseñanza por estar sólo compuesta de filosofía aristotélica, derecho romano, cánones, teología y medicina peripatética, pero no debía ser ella tan perniciosa cuando permitía la formación de espíritus libres y modernos, llenos de sentido crítico, capaces de exigir la reforma de sus propias deficiencias, abriendo el camino al advenimiento de las corrientes positivistas. Recuérdese a este respecto que, antes de leer a los enciclopedistas, las juventudes altoperuanas se habían formado en el conocimiento familiar de Santo Tomás, cuyas doctrinas políticas eran más que suficientes para abrir los ojos sobre los derechos de la tan decantada soberanía popular.

Fruto de ese ambiente cultural son, por de contado, las producciones literarias y científicas altoperuanas, no tan escasas ni tan insignificantes como podría creerse, dada la falta de contacto de aquellas tierras lejanas con el resto del mundo. Que Bolivia «no tiene historia colonial independiente, ni menos tradición literaria, como dijo una vez Menéndez y Pelayo, es una verdad a medias y que requiere análisis. Ciertamente que el Alto Perú perteneció un tiempo al Virreinato de Lima y otro—muy corto—al de Buenos Aires; pero la existencia de aquella relativa dependencia administrativa y política, no quiere decir que las letras y las artes que florecieron en el Alto Perú no fueron neta y exclusivamente altoperuanas. Con tal criterio, en la América colonial española sólo



tendrían historia las circunscripciones que constituyeron virreinos, y ya se sabe que ellas fueron bien contadas: sólo cuatro.

La producción escrita de los autores alto-peruanos, por otra parte, versó siempre sobre temas y asuntos propios, lo que le da un sello especial e inconfundible. Para demostrar que esa producción merece la atención de los estudiosos, bastaría citar los nombres del Padre Calancha, de Bartolomé Martínez y Vela y de fray Bernardino de Cárdenas, entre los historiadores y cronistas; los de Juan Sobrino, Luis de Rivera y Ventura Blanco Encalada entre los poetas; el del cura de San Bernardo de Potosí, Alvaro Alonso Barba, autor de un «Arte de los metales», entre los autores de alto mérito científico; el de Vicente Pazos Kanqui entre los humanistas y el del Padre Bertonio, de origen peninsular, entre los filólogos, amén de otros de menor importancia, con los que se forma una nomenclatura, no por corta menos apreciable.

A la lista precedente habría que agregar la de escritores de la época colonial, de otra procedencia, que trataron asuntos alto-peruanos, sea por haber visitado aquellas tierras, sea por haberlas habitado o por haber tenido noticias de su fama. Se puede citar entre las obras de tales autores la «Relación» de Sanabria, las «Grandezas del Perú y de Potosí», de Bernardo de Vega, la «Historia semifantástica de Potosí», de Bartolomé de Dueñas, la «Historia religiosa y profana de Potosí», del Dr. Guillestegui, escrita en verso, la «Relación de las guerras civiles de Potosí», del agustino fray Juan de Medina, la «Historia potosina», de Matías Méndez y la «Crónica de Potosí», del Padre Acosta, fuera de las prolijas referencias que sobre el mismo tema potosino,

contienen los cronistas como Cieza de León y Garcilaso.

Todo esto, a grandes rasgos, en cuanto a la cultura intelectual se refiere; que en cuanto a la cultura propiamente artística, las manifestaciones son tantas y variadas, que no habrá más remedio que condensar su reseña, circunscribiéndola en los límites de una clasificación más arbitraria que metódica.

III

Empezando el examen del arte alto-peruano por la arquitectura, la más permanente y completa de las artes plásticas, y ciñéndose a las proporciones reducidas de esta reseña, conviene distinguir dos géneros de fábricas

Epoca Colonial



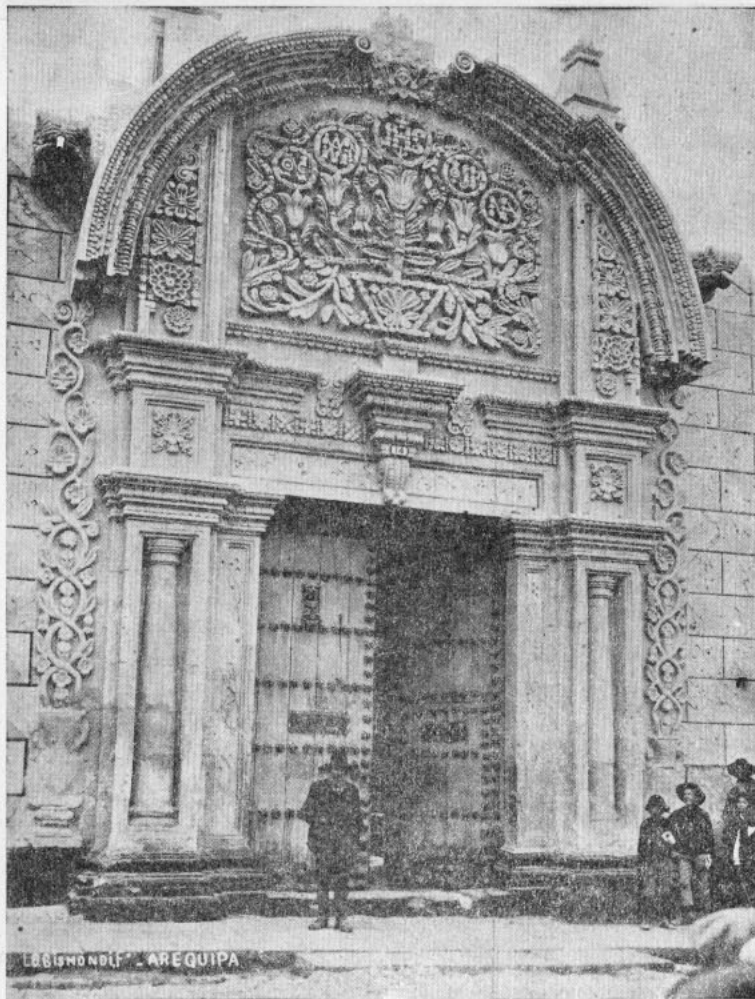


Torre de la Compañía

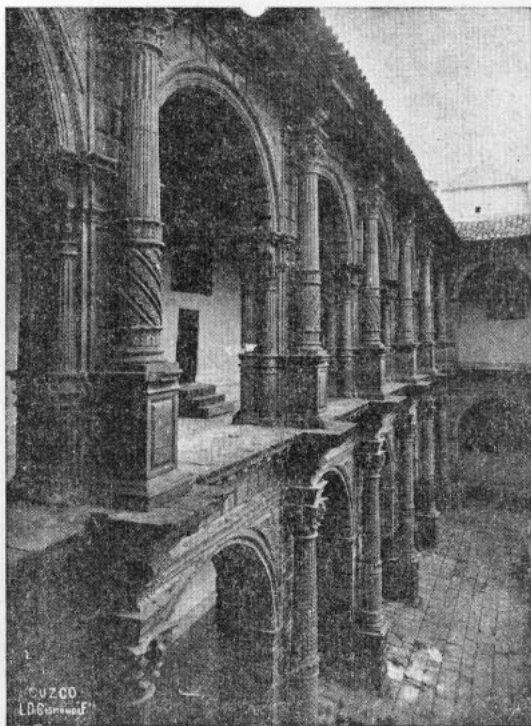
Potosí

coloniales arquitectónicas: el religioso, que floreció en templos y monasterios de gran magnificencia, y el que podría llamarse civil, representado por edificios públicos y residencias señoriales.

Es fama que gran número de templos y conventos, levantados con el pródigo aporte de la piedad de los fieles, generalmente fueron dirigidos en su construcción por maestros arquitectos venidos de España, algunos de gran renombre, aunque tampoco faltaron los alarifes nativos, que muy pronto estuvieron en condición de bastarse a sí mismos. A la influencia de este último elemento, entre el cual no faltaron indígenas de habilidad extraordinaria, se debe, sin duda, la introducción, en el estilo español más o menos puro, de algunas características arquitectónicas absolutamente típicas, que constituyen el sello propio del arte americano. A ese período corresponde la columna colonial, la «columna panzuda», como la llama Sartorio, así como los diversos motivos ornamentales que no han pasado



Arequipa



Cuzco

inadvertidos para los observadores atentos y acuciosos.

Es indudable que las influencias y transformaciones que se observan en la arquitectura española renacentista, de nobles líneas en sus comienzos, como puede apreciarse en las severas construcciones de Burgos y de Salamanca, se reprodujeron con poca diferencia en el estilo colonial altoperuano, como en el de otras regiones de América, muchas veces sin orden ni concierto. San Francisco de Potosí es un ejemplo de renacimiento español, con reminiscencias góticas y tal cual moderado aditamento plateresco. San Lorenzo de la misma ciudad, en cambio, es churrigueresco con mucho de mozárabe y no poco



Felipe Rojas (Pintor boliviano moderno)

Oleo

de las tendencias decorativas del arte indígena. San Francisco de La Paz es típicamente barroco, pero también abunda en extrañas influencias. Por eso dice con razón un distinguido crítico de arte, que «contra el sencillo deseo de los que aspiran a ver un edificio colonial catalogado con cualquiera de esos nombres (isabelino, plateresco, herreriano, barroco, churrigueresco, etc.), ocurre a veces encontrar sobre las líneas de un frontispicio muy desconcertantes filiaciones» (1). Lo que parece indudable, sin embargo, es que los dos grandes estilos españoles, el plateresco y el barroco, son los que tienen

más acentuada influencia y más difundida representación en la arquitectura colonial altoperuana.

Muchos y muy notables son los templos de Potosí, Chuquisaca, La Paz y Cochabamba, que mantienen la tradición del arte colonial, provocando la curiosidad y la admiración del extranjero. Herederos a la vez de los artífices del prehistórico Tiahuanacu y de los talladores de piedra que labraron las bellezas del Escorial, los picapedreros altoperuanos, como se los llamaba humildemente, han dejado monumentos que resisten el ultraje de los siglos y que están ahí erectos para proclamar, a la vez que la piedad, la pujanza y el buen gusto de las generaciones pasadas y la herencia hispánica de que las nuevas se muestran orgullosas.

Para no citar sino lo más digno de mención, conviene enumerar entre las reliquias arquitectónicas coloniales de las ciudades bolivianas, la Casa de Moneda, el Palacio del Marqués de Otavi, el convento de San Francisco, la afiligranada torre de la Compañía, la Iglesia Matriz y San Lorenzo, en Potosí; la casa de los marqueses de Villaverde, San Francisco, Santo Domingo y la catedral, en La Paz; San Lázaro, la Recoleta y la suntuosa catedral metropolitana, en Chuquisaca; Santa Teresa, por fin, en Cochabamba.

San Francisco de Potosí fué empezado en 1707 bajo la dirección de Fray Juan Burruaga, y aunque sus líneas generales son de orden gótico, contiene también las consabidas influencias del gusto de la época, lo que por cierto no le quita belleza ni le resta majestad. Su construcción fué terminada por fray Juan Arrieta, potosino, después de veinte años de trabajo y con enorme costo, sufragado por las limosnas de los mineros

(1) Emilio Villanueva. «Disquisiciones sobre arte colonial». La Paz, 1925.

ricos de la villa. La antigua Casa de Moneda, así como la Matriz, empezaron a construirse en 1572. La reconstrucción de esta última fué emprendida a fines del siglo XVIII por el alarife Pedro Arrieta y es una de las obras más bellas y armoniosas que hay en el país.

a los rincones más típicos de Sevilla o de Toledo.

IV

Abundan en los templos y conventos bolivianos las pinturas de la época colonial, algunas de positivo mérito, de origen indiscutiblemente peninsular. Existen en las catedrales de La Paz y Chuquisaca y en los templos de Cochabamba y Potosí cuadros de escuela, atribuidos con harto fundamento a los maestros españoles de los siglos XVII y XVIII, contándose entre ellos algunos ejemplares de Murillo, de Rivera y Zurbarán. Pero existe también pintura altoperuana propia, influida por la coetánea española, con manifestaciones muy apreciables y dignas de tomarse en consideración.

Entre los pintores altoperuanos sobresale



José Rovira (Pintor boliviano moderno)



M. Fuentes Lira (Pintor boliviano Moderno)

Tallado en madera

por la calidad y extensión de su obra el potosino Pérez de Holguín, que ha dejado más de cuarenta cuadros, todos ellos de asunto religioso. De familia prócer, este artista se trasladó a España durante sus años mozos y tomó lecciones en los talleres de los grandes pintores del siglo XVII, alcanzando a ser uno de los aventajados discípulos de Murillo. De regreso a la patria se consagró a su arte con empeño y su producción recibió alternativamente, tanto la influencia del maestro citado, como la de Zurbarán, cuyos efectos sombríos imitaba con verdadero acierto.

Muchos son los cuadros antiguos de autor

desconocido que se encuentran en templos y monasterios de Bolivia, revelando escuelas y tendencias diferentes, que indudablemente obedecen a la época en que fueron trabajados. Así, por ejemplo, al lado de pinturas que presentan las características de los primitivos españoles, especialmente de los vascos, con recargo de ornamentación dorada, se ven telas inspiradas en el Greco, con su típica exacerbación del sentido trágico religioso, o bien creaciones de figuras religiosas que evocan la manera de Murillo. Tarea interesante sería la de catalogar la pintura colonial alto-peruana, investigando prolijamente sus orígenes y desarrollo; pero la reducida extensión de este trabajo y la falta de elementos a que me condena la distancia, son motivos que obligan a conformarse con una reseña pasajera.

Para formar un útil vademécum, sin embargo, conviene consignar, en obsequio de aficionados y curiosos, que la catedral de Sucre posee tres Murillos de autenticidad casi comprobada y un Españolito (El Martirio de San Bartolomé); que la catedral de La Paz es propietaria de dos Rubens y dos Murillos cuya legitimidad garantizan los entendidos y, en fin, que varias colecciones particulares bolivianas contienen cuadros de los grandes maestros españoles, originales o buenas copias de época, de cuya posesión los propietarios se sienten orgullosos.

Hay en el convento de Santa Teresa de Cochabamba una serie de grandes cuadros de buen pincel, el nombre de cuyo autor no se conserva, y que merece ser citada como espécimen de la pintura colonial alto-peruana. La composición, la técnica, el colorido, todo revela en esa colección la existencia de un artista cuya identidad, por desgracia, no ha sido establecida.



UNA COSECHA DE GLORIOSOS LAURELES

En Bordeaux, París, Rouen, Quebec, Moscú, Amsterdam, Bruselas, y en cien ciudades más, los **LICORES CAZANOVE** han conquistado las más altas recompensas. Esos brillantes y legítimos triunfos obtenidos en tantas Exposiciones Internacionales, no han hecho sino confirmar la opinión mantenida por todos los públicos, reconociendo en forma oficial la superioridad bien ganada de los **LICORES CAZANOVE**



L I C O R E S
CAZANOVE

M. R.

C E L E B R E S E N T O D O E L M U N D O



LA pequeña llamita azul que arde en los quemadores de sus artefactos a gas, es la única evidencia visible que usted tiene de una maravillosa coordinación de la eficiencia humana y mecánica. Considere por un momento el tejido de cañerías que saliendo de la Fábrica de Gas abrazan toda la ciudad, como las raíces de un árbol gigantesco.

Invisibles portadores de un elemento invisible, estas redes ahorran un gran trabajo en la vida diaria; porque el Gas es el más simple y útil de los combustibles. Con Gas usted prepara sus comidas, calienta el agua para sus baños, calefacciona su casa, etc., etc. y todo a un costo reducido y con la mayor sencillez.

Tendremos mucho agrado en demostrarle nuestros artefactos a Gas.

CIA. DE CONSUMIDORES
DE GAS DE SANTIAGO

SANTO DOMINGO 1061

GOMA MIGA — ARTISTA —

SUAVE PARA EL USO — RAPIDA PARA BORRAR
NO ATACA LA SUPERFICIE DEL PAPEL

TAMAÑO: 20 • 30 • 40 • 60 • 72

En venta en todas las Librerías

IMPORTADORES EXCLUSIVOS:

— MEX y Cía. —
VALPARAISO SANTIAGO

LA BOMBONERA

ELABORACION FINA EN CARTONAJE

Artículos de fantasía para regalos

lindas cajitas para

Bautizo Comunión y Matrimonio

BENZI Y CAVALLI Ltda.

Lira 379 - SANTIAGO - Teléf. 65531

Sucursal: DELICIAS 858 - Teléfono 67194

CASA AMARILLA
EL MAS GRANDE SURTIDO
EN MUSICA CLASICA
Y BAILABLE

SAN DIEGO 128
CASILLA 3868
SANTIAGO - CHILE

CASA AMARILLA

V

También la escultura altoperuana es la escultura española, con la inspiración de Beruguete, Hernández, Cano, Pedro de Medina y Montañés y con las consiguientes influencias del medio ambiente americano. Floreció en los siglos XVII y XVIII la talla en madera, en la que fueron acabados artífices los escultores peninsulares de aquellos tiempos. Debieron venir de España, para templos y capillas particulares, muchas imágenes religiosas, como vinieron al Perú, a Quito y a otros lugares de América; pero también es fama que no tardaron en aparecer entre indígenas y criollos escultores sobresalientes. Debieron surgir también imitadores de los imagineros quiteños, pues muchas de las imágenes que existen en Bolivia revelan las características de las obras del Padre Carlos y Diego de Robles, bien que tampoco sería extraño que algunas de ellas hubieran sido traídas desde aquella gran fábrica de estatuas religiosas que fué Quito. En todo caso, el arte del formón y de la gubia, del mazo y la escofina, tuvo apreciables cultivadores en el Alto Perú.

Pero el arte escultórico no se redujo a la fabricación de imágenes destinadas al culto, sino que fué también el complemento del arte arquitectónico. El tallado en madera abarcó la confección de altares y retablos de belleza incomparable, de revestimientos, artesonados, sillerías de coro y salas capitulares, molduras y cornucopias de toda clase. El mismo arte se manifestó en forma de admirables ejemplares de talla, como arcones, escaños, sillones, confesonarios, pulpitos, atriles y candelabros, fuera de puertas y ventanas, anteportas y mamparas. Esas tallas eran gene-

ralmente revestidas de láminas de oro, aplicadas por procedimientos tan acabados, que se conservan hasta el día con limpieza y brillo sorprendentes.

Hay tres tipos de escultura religiosa que se guardan en los templos bolivianos. El primero es el de las figuras talladas en madera, con ligero revestimiento de estuco, en que los trajes son también parte de la talla y en que el conjunto ha sido primorosamente policromado. Estos son los ejemplares menos comunes y en su sencillez los más artísticos. El segundo tipo es el de las estatuas cubiertas con vestiduras de telas engomadas y pintadas, en que los trajes aparecen mejor estilizados. El tercer tipo, por último, es el de las imágenes llamadas «de candelero», en que solamente la cabeza y las manos, raramente los pies, son las partes esculpidas y pintadas, mientras el resto del cuerpo es un simple tronco de madera apenas desbastado. Este tipo, de escaso mérito artístico, permitió, sin embargo, lo mismo que en España, el desarrollo de la industria de las telas ricas y del bordado en oro, plata y seda, con incrustaciones de perlas y de piedras falsas o preciosas. Los gremios de bordadores en las ciudades altoperuanas atendían no solamente al indumento de las imágenes, sino también a la confección de vestiduras sagradas (capas pluviales, casullas, dalmáticas, estolas y mitras para obispos), todo de una riqueza extraordinaria y de un realce tan perfecto, que hoy son objetos buscadísimos y muy apreciados por gentes de buen gusto y coleccionistas expertos. Este mismo arte del bordado con hilos metálicos, cultivado por entonces con tanto esmero, es el que actualmente proporciona las galas de los bailarines indígenas bolivianos, en las épocas del carnaval y en determinadas fiestas cívicas y religiosas, cau-

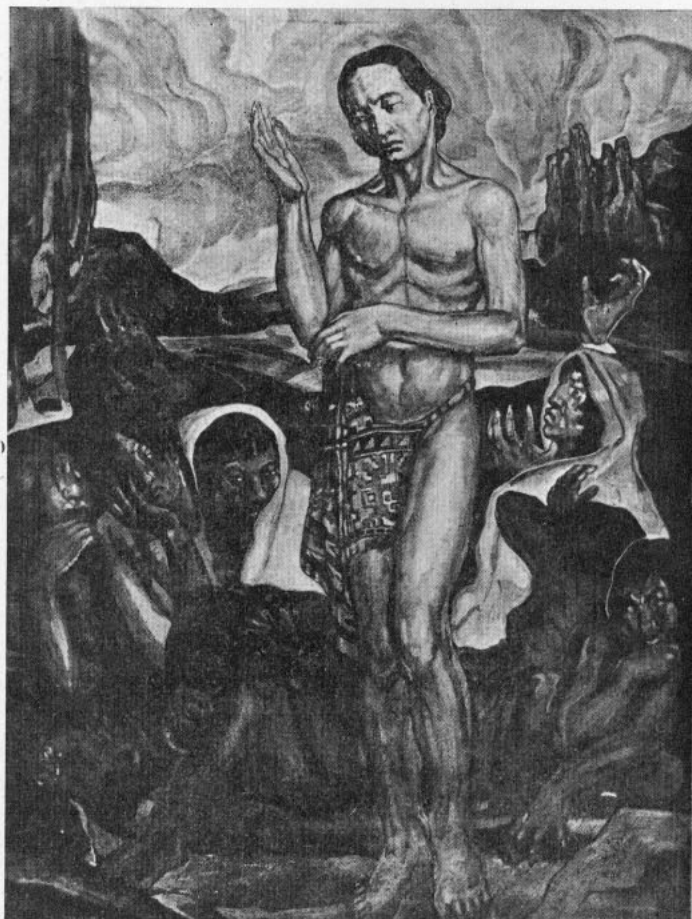
sando la admiración del forastero por la variedad y el costo de tan curiosos atavíos.

Por su relación con la escultura, queda todavía por mencionarse la alfarería que, desarrollando la muy adelantada cerámica que poseían los quichuas y los aymarás, creó paralelamente al arte indígena del modelado en arcilla y del esmalte, un arte colonial del cual se conservan ejemplares de positivo mérito, con reminiscencias de las formas antiguas de Talavera y el Buen Retiro, aunque hay que reconocer que los españoles siguieron permitiendo y fomentaron el arte indígena con sus propias formas y decoraciones, que se mantienen en nuestros días, bien que sin alcanzar un grado muy sensible de progreso.

Hay indicios vehementes de que la escultura altoperuana o, mejor dicho, la escultura

colonial en general, presenta características orientales que han hecho pensar a algunos críticos avisados, como el ya nombrado Sartorio, que hubo en América, durante el colonialaje, una influencia artística venida de China y el Japón, lo que no es inverosímil si se considera que las órdenes religiosas establecidas en México habían entablado relaciones con los pueblos asiáticos, de donde trajeron artífices aventajados. «He indicado —escribe Sartorio— cómo una infinidad de altares en sus coronamientos, acusan influencias indochinas y coreanas. La escultura de las imágenes siente igual influencia. No sólo en los suntuosos nichos de muchos altares de La Paz, Lima y Quito, si la figura de los santos fueran substituídas por las de Brahma, Siva y Buda, éstas se encontrarían en un ambiente familiar; sino que las imágenes mismas católicas se han transformado». Sin desconocer el fundamento de estas opiniones, bien se puede colegir que la influencia que se ha creído importada del Asia durante el período colonial, es más bien la influencia indígena de que se ha hablado más atrás, es decir, de ese ambiente americano que hizo evolucionar el arte español y lo llevó a tomar modalidades características y especiales. La semejanza entre las manifestaciones de arte prehistórico americano y las del arte japonés, chino o coreano, hace tiempo que fué señalada con una prueba más de la hipótesis que atribuye a la raza americana un origen asiático más o menos remoto.

Entre las obras escultóricas más notables que pueden admirarse en los templos bolivianos, merecen mención el Cristo de la Veracruz de San Francisco de Potosí, de autor y procedencia desconocidos; la Virgen de la Merced, en el templo de ese nombre de la misma ciudad; el Cristo



Germán Villazón (Pintor boliviano moderno) Bonda (tempera)

del Gran Poder, de la capilla de la Inquisición en Chuquisaca; la Virgen de Copacabana, en el pueblo y santuario del mismo nombre, etc.

Entre los trabajos de talla son notables los Altares de San Agustín en Potosí y la sillería del coro de la Recoleta, el retablo de los dominicos y la capilla de los jesuitas, más tarde salón de sesiones del Congreso, en Chuquisaca.

VI

Quedaría por mencionar el arte de los trabajos en metal, especialmente en plata, que hizo célebres a los orfebres del Alto Perú en las cuatro últimas centurias. La falta de mármol condujo al empleo de la plata como material favorito para revestimiento de altares, y la abundancia de ese metal hizo que se le usara con profusión en los ornamentos de iglesia. El repujado y el cincelado alcanzaron un grado de perfección realmente sorprendente, teniendo en cuenta que se trabajaba siempre a mano y se daban las formas más variadas a golpe de martillo. Hay piezas de plata maciza del arte colonial alto peruano que han alcanzado precios enormes en los mercados europeos y norteamericanos. Vajillas, vasos sagrados y objetos de culto, como custodias; vinajeras y copones de origen colonial, existen todavía en gran cantidad, diseminados en todas las poblaciones de Bolivia, no siendo raros los objetos en oro.

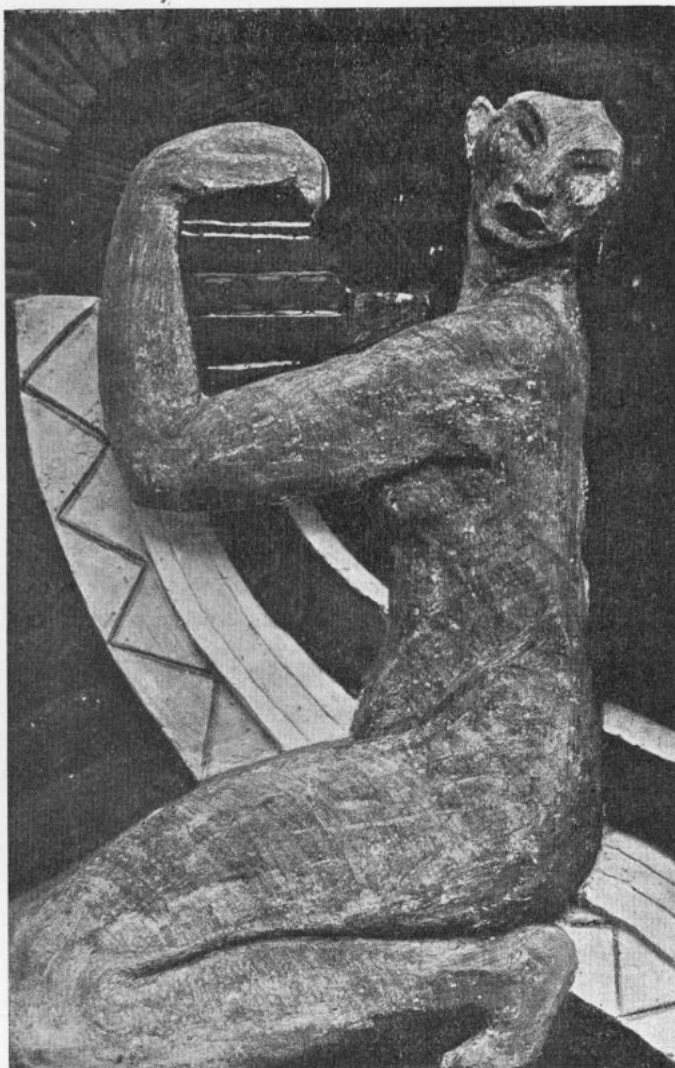
En Potosí se fabricaban también armas damasquinadas. Los espaderos potosinos competían con los de Lima y los de Toledo en España, por la calidad y el temple de sus hojas aceradas, como por el primor de sus empuñaduras de metal precioso.

Los trabajos en hierro forjado no iban en

zaga y se lucían en rejas de portones y ventanas, en balcones y objetos diversos. Las obras en bronce no eran menos admirables: historiados llamadores y rosetones de puertas monumentales, braseros de toda forma y tamaño, a cuyo alrededor se hacía tertulia o se rezaba en largas y frías noches invernales.

VII

Y para completar el cuadro, dos palabras sobre la música colonial alto peruana. Si bien es cierto que los conquistadores encontraron en aquellas latitudes, como en otros lugares de América, un arte musical indígena bastante desarrollado, con manifestaciones apre-



Margarita Núñez del Prado (Artista boliviana)

Modelado

ciables a las que los cronistas, como Garcilaso, dedican referencias llenas de interés y colorido, y también lo es que esa música ha perdurado hasta los tiempos que corren, en forma que la ciencia folklórica se ocupa en estudiar y recoger, no es menos evidente que la música española imprimió una honda huella en el alma popular criolla, hasta el punto de amalgamarse con la nativa, para producir una música sui géneris que participa de las características de una y otra.

A falta de teatros y salas de espectáculo que hubieran permitido el desarrollo de la música profana, la época colonial fué fecunda en manifestaciones del arte musical religioso, empezando por el canto gregoriano que trajeron los sacerdotes de la conquista, para terminar con los coros a varias voces y con las orquestas dirigidas por grandes maestros de capilla, que las órdenes religiosas se preocupaban de escoger con verdadero celo y en encarnizada cuanto noble competencia.

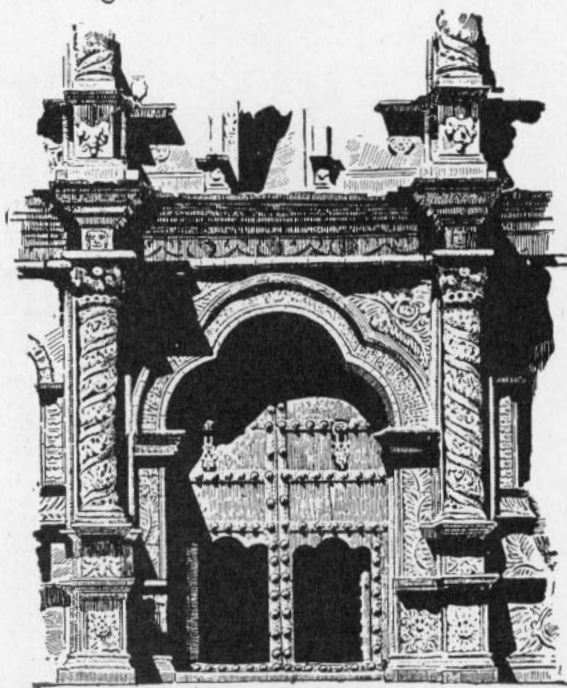
Los monumentales órganos coloniales que aun existen en los templos, algunos ya sólo en calidad de inútiles y respetables antiguallas, fueron en su mayor parte construídos en los lugares mismos a donde estaban desti-

nados, y demuestran el celo con que se procuraba rodear las funciones del culto de una solemnidad que las hiciera más edificantes. Las misiones jesuítas de Mojos y de Chiquitos fueron en este orden casos dignos de servir de ejemplo. Su acción civilizadora inspiró a los Padres la formación de grandes coros y conjuntos orquestales, y los impulsó a emprender la educación musical de los neófitos, que resultaron grandes músicos y aventajados intérpretes de compositores sagrados, como Morales, Flecha, Victoria y otros tantos. Un obispo de Santa Cruz de la Sierra decía en el siglo XVIII, que el más insignificante pueblo de las misiones jesuíticas excedía a las catedrales más famosas en la calidad de los conjuntos corales, solos o con acompañamiento.

En cuanto a música profana de la época, hay memoria en los cronistas potosinos del compositor Gutierre de Gumiel, autor de un «Minué de la condesa», dedicado a la de Tudela del Río, que fué también autor aventajado de gavotas y pavanas.

Como reminiscencia del arte musical español la música boliviana conserva el «bolero», influido también por la melodía indígena, que es, sin duda, un estilo de música que actualmente no se cultiva en otros lugares de América. Los conciertos de la Unión Panamericana de Wáshington han dado ocasión más de una vez para conocer estas producciones de música indoespañola.

Puede decirse, en conclusión, que el arte colonial altoperuano ofrece tema interesante y digno de estudio amplio, metódico y reposado. Este breve ensayo, escrito a la ligera, lejos de la patria y sin disponer de los elementos necesarios, podrá servir, sin embargo, como base para un trabajo más completo, que ojalá me fuera dado emprender en el futuro.



Fachada de San Lorenzo en Potosí.
Dibujo de Amoratti.

LA MUSICA INGLESA EN LA ACTUALIDAD

por el DR. H. C. COLLES, M. A., F. R. C. M.

El Dr. Colles nació en Shropshire (Inglaterra) en el año 1879 y vivió su niñez en el Oeste de Inglaterra, donde obtuvo sus primeras experiencias del arte musical en las asociaciones corales y festivales locales de la categoría mencionada en el artículo siguiente. Ingresó como estudiante a la Real Academia de Música en el año 1895 y cuatro años después ganó la beca denominada «Organ Scholarship» en el Colegio de Worcester, en Oxfor. Fué allí donde Henry Harrow le indujo a seguir la carrera de crítico musical. Entró a formar parte del personal del diario «The Times» en 1906 y en 1911 sucedió a J. A. Fuller-Maitland en el cargo de Crítico Musical en Jefe. Desde entonces ha ocupado ese cargo, salvo durante un período de la Gran Guerra, cuando prestó servicios en Macedonia como Oficial de Artillería. Entre las varias obras musicales que ha escrito, hay una titulada «La Voz y el Verso— estudio del Canto Inglés», relacionada con este artículo. En 1927 publicó la tercera edición del «Diccionario de Grove referente a la Música y los Músicos», el libro más erudito que respecto de la música se haya publicado en Inglés. Oxfor le confirió el título *honoris causa* de Doctor en Música en 1932, y el Colegio de Worcester le nombró Miembro Honorario (Honorary Fellow) en 1936.

En una época en que las naciones sostienen vigorosamente ideales conflictuales, el arte musical tiende a ser cada vez más cosmopolita. Las salas de concierto están cubiertas de anuncios proclamando la nacionalidad de los artistas, pero la mayoría de estos ejecutan y cantan la música que más se ha generalizado en Europa. Un violinista húngaro se especializa en Bach; un pianista alemán nos ofrece exquisitas versiones de

las páginas de Debussy; un cantante de Escandinavia se supera en las arias de Verdi. Nuestros intérpretes ingleses no son menos cosmopolitas en sus repertorios. Aún cuando van al extranjero rara vez presentan en sus programas la música de su país como atractivo especial.

En la actualidad un visitante interesado en la música inglesa no necesita ocuparse mucho de las ejecuciones individuales en las salas de concierto menos importantes de Londres, aun cuando pueda hallar algo de interés en los trabajos de las sociedades y grupos más pequeños que cultivan los conjuntos vocales o música instrumental antigua y moderna.

En Queen's Hall, donde pueden escucharse las grandes orquestas, encontrará más para satisfacer sus deseos, a pesar de que, aún allí, no es dable escuchar mucha música autóctona. La Guía Orquestal de Conciertos de Londres, para el período Enero 27 a Marzo 3 del año en curso, da los detalles de 18 programas orquestales, abarcando más de 60 obras distintas, de las cuales sólo 5 son de origen nacional. Esta en verdad no es una proporción muy elevada, ni sugiere que los organizadores de nuestros programas de concierto demuestran preferencia en favor de las obras británicas, o que el público en general tiene una definida preferencia por la música nacional.

Debe tenerse presente que no existe ningún control oficial sobre la política musical de las sociedades organizadoras de conciertos. Hasta la *British Broadcasting Corporation* (entidad oficial de difusión radio-eléctrica) tiene autonomía completa en la selección de la música que irradia, selección que está librada enteramente al criterio de sus dirigentes quienes sólo persiguen la finalidad de ofrecer el mejor programa posible. Siendo la única entidad transmisora, la B.B.C. está autorizada a preparar sus programas para satisfacer todos los gustos, pero sus conciertos sinfónicos públicos subscritos en series como los de la Real Sociedad Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Londres sólo se basan en su atractivo para los amantes de la música sinfónica. Se encuentra que los programas dedicados exclusivamente a la música inglesa no tienen mayor aceptación.

Las diversas sociedades orquestales, incluyendo la B.B.C., preparan sus programas para cada temporada de común acuerdo a fin de evitar una repetición de las obras. En efecto, la única obra que aparece por dos veces en el período mencionado, es la Cuarta Sinfonía de Brahms bajo la dirección de Weingartner el 3 de Febrero, y bajo la dirección de Sir Adrian Boult el 23 de Febrero. La devoción de los ingleses por la música de Brahms es tan típica como lo es la aversión de los

franceses hacia la misma música. El público Londinense, como cualquier otro, exige que se le ofrezca continuamente versiones de primer orden de lo que considera el círculo privilegiado de los «clásicos» a los que da una definición personal. En dicho círculo, por ejemplo, rehusa incluir a Bruckner o Mahler, aún cuando de vez en cuando escuche respetuosamente una de las sinfonías de cualquiera de ellos. Berlioz y César Franck, Tchaikovsky y Dvorák son apenas admitidos; se nota con cierto sentimiento de satisfacción que un maestro inglés, Edward Elgar, ocupa un lugar de preferencia en dicho círculo, y que existe un compositor en vida, Ralph Vaughan Williams, que puede llegar a ocupar el mismo sitio. No es probable que una orquesta de Londres de primera categoría publique su programa de la temporada sin presentar algunas de las obras más importantes de estos dos compositores nacionales. El único extranjero en vida de quien puede decirse lo mismo es Sibelius, cuyas sinfonías y obras del ambiente de su país se han identificado en los últimos años con las simpatías del público londinense.

La carencia de control o estímulo oficial a la preferencia musical del público, ha sido frecuentemente lamentada y tiene evidentemente sus desventajas. Existe sin embargo una conveniencia muy real en el hecho de que las obras ejecutadas por las orquestas de Londres y del interior, pueden aceptarse como representativas de lo que desea escuchar con preferencia aquella parte del público verdaderamente amante de la música, (proporción actualmen-

te bastante elevada). El hecho de que la presentación de obras musicales ha dependido de la iniciativa individual y no de la generosidad del Estado, significa que las inclinaciones musicales han sido siempre encauzadas, pero nunca dictadas. El público de Londres que concurre a los conciertos, ahora exige un elevado *standard* en las ejecuciones orquestales, y lo obtiene en las tres principales orquestas, la de la B.B.C., la Filarmónica de Londres y la Sinfónica de Londres. Tal demanda ha sido creada y ha podido ser satisfecha gracias a los continuos esfuerzos de Directores como Sir Henry Wood y Sir Thomas Beecham (para mencionar aquí sólo a los «decanos»).

Lo mismo puede decirse de la Orquesta Hallé, de Manchester, durante el régimen de Sir Halmiton Harty, de la Orquesta de Birmingham según la estableció Sir Adrian Boult y ahora dirigida por Leslie Howard, y de la Orquesta Escocesa, dirigida por distintos directores, tanto británicos como extranjeros. Durante muchos años Sir Dan Godfrey tuvo que luchar tenazmente para imponer la música orquestal en el sud de Inglaterra y en Bournemouth ofreció un repertorio, especialmente de composiciones inglesas aún más amplio, que el del mismo Sir Henry Wood en los conciertos de Verano de Queen's Hall. Ganó la batalla para su talentoso sucesor, Richard Austin, y para otras muchas orquestas que recientemente se han formado en los lugares de veraneo, y que tratan de imitar tanto el programa como el *standard* de ejecución en Londres.

Aún cuando una mención gene-

ral de las preferencias musicales sólo incluya los nombres de dos o tres compositores nacionales, eso no significa que exista una pobreza de habilidad creadora o desconocimiento de parte del público que habitualmente concurre a los conciertos. El público se aferra a su concepción de «los clásicos» como algo permanente, que siempre puede volverse a escuchar con placer y provecho. Sin embargo, no deja de comprender que existen distintos matices en materia musical que deben gustarse, muchos de los cuales son ofrecidos por sus mismos compositores de la época actual. Posiblemente tenga cierto temor de esos matices denominados «modernos» o «contemporáneos» y aún prefiera sentirse asombrado si es que es necesario asombrarse por los extranjeros. Pero por lo menos ha comprendido que el genio musical no es una prerrogativa de los extranjeros, y esa comprensión le ha llegado no sólo por la presencia en nuestro medio de figuras tan destacadas como Elgar y Vaughan Williams, sino también a través de los diseños orquestales plenos de originalidad de Holst (que aunque más joven que Elgar falleció en el mismo año que este) y Sir Arnold Bax, las producciones más a tono de Arthur Bliss, John Ireland y Constant Lambert, las vigorosas interpretaciones de William Walton, quien puede decirse que ocupa un puesto de vanguardia entre los más jóvenes componentes de la escuela de sinfonistas británicos. La sinfonía misma parece ser la forma de expresión elegida por estos compositores de expresión tan variada en otros sentidos. Pueden hasta

tal punto ser influenciados por el concepto popular de «los Clásicos» y por el ejemplo de Sibelius. Pero más allá de esto ninguno de ellos se encuentra sugestionado por la tradición. Cada uno busca una expresión personal y una saludable independencia intelectual los distingue.

Pero la iniciativa instrumental de nuestros compositores de la época actual no debe alterar el hecho de que la música inglesa se mantiene en su forma esencial tal cual ha sido a través de los tiempos, vocal y doméstica. En el siglo XIII un monje de Reading compuso una obra musical característica de la época denominada «rota», que podía cantarse a seis voces sin que los ejecutantes necesitaran tener mayor habilidad vocal. Se titulaba «Sumer is icumen in» («Viene llegando el Verano») y está universalmente reconocida como una de las primeras obras maestras de la música europea. Durante los cuatro siglos siguientes, más o menos, la música floreció en los hogares y fué desarrollada por la Iglesia. La música polifónica de iglesia fué sucedida por el madrigal Isabelino paralelamente con la evolución instrumental del «Consort of Viola». Más aún, no fué sino hacia fines del siglo XVII, cuando el teatro y las salas de concierto comenzaron a desplazar la música del hogar, que la música inglesa empezó a vacilar. Matthew Locke y Henry Purcell fracasaron en sus tentativas de imitar la ópera italiana. En lugar de esto Handel estableció una ópera italiana que no logró arraigarse, por lo que tuvo el buen tino de retornar a la tendencia inglesa de cantar en coro; creó el oratorio, reconciliando

así a los ingleses de ambos sexos con las salas de conciertos, que les permitían cantar juntos, mejor que en sus casas o en la iglesia. Reunía los coros de aficionados con los virtuosos vocales y los conjuntos orquestales de profesionales o semiprofesionales. Una vez que se comprendieron sus posibilidades, el oratorio llegó a ser el ideal nacional del arte musical combinado. De ahí provino la institución periódica de festivales de oratorios, especialmente en las catedrales, que aún subsisten en lo que se conoce bajo el nombre de «Tres Coros» (Gloucester, Worcester y Hereford). En el siglo XIX cada ciudad del interior tenía su asociación coral y esta forma de canto se hizo muy popular entre los industriales del Norte tan pronto como se les proveyó de una fórmula simple de notación musical conocida bajo el nombre de *Tonic Sol-fa*. Más recientemente, el deseo de superación en materia de festivales ha promovido un nuevo estímulo, ha elevado extraordinariamente el *standard* de la técnica y ha demostrado que ningún pueblo es demasiado pequeño como para no poder participar en un conjunto vocal de música de calidad.

Si quien llega a Inglaterra desea encontrar música inglesa, debe dirigirse más allá de Londres a uno o más de los numerosos centros de canto. Basta con acercarse a Dorking o Petersfield para escuchar cantantes de Bach y madrigales y motetes de compositores ingleses admirablemente vertidos por cantores locales bajo la dirección de un maestro profesional. La Federación de Festivales de Música Británica (106 Gloucester Place, London W.) le dará una

información completa referente a las numerosas oportunidades que se presentan cuando «Sumer is icumen in» («Viene llegando el Verano»), o sea, alrededor del mes de Mayo.

La experiencia da al término *Música Inglesa* una connotación enteramente distinta de la que ofrece cualquier sala de conciertos de Londres. Allí el visitante hallará las obras corales de una larga lista de compositores británicos cuyos nombres apenas se conocen en Queen's Hall; Byrd y Weelkes y Gibbons Purcell y Arne, los dos Wesleys, padre e hijo; Pearsall y Parry y Stanford, como también aquellos clasificados como compositores modernos, algunos de los cuales ya han sido nombrados que atesoran la antigua asociación de la música y de la poesía inglesa.

Gran parte de la incompreensión de la música inglesa en el extranjero se debe a la falta de conocimiento del idioma y de la literatura inglesa a los que está íntimamente ligada. Cuando la única forma de literatura popular era la Biblia, la música inglesa, naturalmente, se mantenía dentro de un marco de seriedad con tendencia a expresar una forma reverentemente convencional. Cuando Hubert Parry se inspiró en Shelly y Milton para sus textos, Stanford en Tennyson, y Elgar en aquel poema del Cardenal Newman que parecía haber sido escrito tantos años antes a la espera del gran compositor, la música inglesa recobró su elasticidad y desde entonces nuestros maestros han asimilado cada vez más la herencia que recibieron del pasado mientras se esfuerzan por ocupar un lugar de preferencia en la vida moderna del país.

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY

Un signo de nuestro tiempo es cierta inquietud febril que domina la historia por desentrañar la significación de cada acontecimiento, de toda figura que surgió en el pasado, a fin de coordinar un plan orgánico del ritmo evolutivo que permita anticipar aproximadamente el futuro. Parece como si la humanidad, en víspera de una catástrofe sin precedente, quisiera realizar el gigantesco inventario de todos los hechos y creaciones que han marcado su huella sobre el planeta, con esa urgencia misteriosa con que desfila, por el cerebro del que va a morir, la rápida sucesión de las imágenes que simbolizan el curso de su vida.

Spengler, ese espíritu poderoso y vasto, que ha tentado tal vez la más ambiciosa síntesis de la historia, nos descubre también, con la amargura del *Eclesiastés*, la razón decepcionante de su trabajo. Ya no es el tiempo de crear, explica, sino de hacer la historia de lo que otros, en tiempos más felices de fecundidad espiritual, pudieron crear. Las posibilidades de nuestra cultura occidental están agotadas, y, hasta que la curva descendente no llegue a su límite fatal, todo esfuerzo por elevar artificialmente su nivel resultará perdido. Nuestra civilización tecnificada, irreligiosa, antime-tá-física y anartística, toca inevitablemente a su ocaso.

El tiempo dirá si el profeta pesimista de «La decadencia de Occidente» tenía la razón. Sólo cabe constatar que los acontecimientos actuales constituyen un siniestro presagio, y que muchos pensadores que, en 1918, al publicarse la obra

Spengler, se burlaron del filósofo «derrotista», hoy en día manifiestan francamente sus inquietudes.

Para quienes siguen con apasionado interés este proceso de revisión histórica, no pasará inadvertido cuanto difieren los intérpretes en su apreciación de los hechos. Un excesivo afán de análisis perturba la amplitud y la objetividad de la visión, deformándola según el prisma de una actualidad pasajera.

Así, por contingencias momentáneas, hemos visto suceder en el horizonte artístico de los últimos cincuenta años las más imprevistas valoraciones. Ya fué, al finalizar el pasado siglo, el resurgimiento de los artistas del «Quattrocento», con la depreciación consecuente de los maestros del Alto Renacimiento. La adoración del genio Botticelli, que inspiraba el pre-rafaelismo inglés, correspondió a un menosprecio absurdo por Rafael y Miguel Ángel.

Muchos casos análogos ofrece nuestro siglo. La exaltación, por lo demás muy merecida del Greco, precursor del «expresionismo» moderno, trajo paralelamente el desdén por las creaciones de Velásquez, así como el arte sobrio y constructivo de Zurbarán eclipsó el prestigio tradicional de Murillo. Algo semejante ha ocurrido con la revelación reciente de genios de la pintura como Matías Grünewald y el viejo Bruegel, relegados hasta hace poco injustamente a un segundo plano, y que hoy hacen palidecer la gloria de muchos de sus contemporáneos.

Estos vaivenes del favor histórico, si bien en muchos casos repa-

ran olvidos injustificados, en otros, se pronuncian superficialmente de acuerdo con las fluctuaciones de la moda.

Así, para algunos artistas de nuestro tiempo, el arte griego de la época clásica no es digno de ser admirado con iguales títulos que el arcaísmo anterior a Fidias, al cual conceden toda su predilección. Y un fenómeno semejante observamos en el arte musical.

Recordamos que, el año 1928, con motivo de conmemorarse el centenario de la muerte de Beethoven, en diversos estudios aparecidos en revistas europeas se habló de la «inactualidad» del gran músico, cuya tendencia expresiva, según se afirmaba, ya no estaba de acuerdo con el sentir de nuestro tiempo. Era el momento del «retorno a Bach», músico que personificaba para esas corrientes el arte puramente musical y constructivo, exento de toda turbulencia pasional y romántica, juicio parcial y tendencioso que, al poner en parangón a dos de los más grandes genios musicales, desconocía profundamente el verdadero sentido espiritual que ambos representan.

Y como las escuelas artísticas, en el siglo que vivimos, se han sucedido con tan vertiginosa rapidez ya no nos causan asombro las fluctuaciones de opinión que inevitablemente producen en la valoración estética. Post-impresionismo, cubismo, expresionismo, supra-realismo y surrealismo, con sus variantes y equivalencias en las escuelas literarias o musicales, suscitan en torno a los principios del arte tal maraña de encontradas opiniones, que

logran desorientar no sólo al crítico e investigador, sino también al mismo artista. En épocas pasadas, la labor de un artista seguía una trayectoria evolutiva, segura y lógica. Sea Ticiano, Bethoven, o Claude Debussy, hallamos en su obra total unidad perfecta, que se mantiene a través de un enriquecimiento normal y progresivo de su temperamento creador y de sus medios técnicos. En cambio, la evolución del arte de Picasso o de Strawinsky, que adopta sin una justificación clara las modalidades más discontinuas y caprichosas, denota un exceso de especulación estética, fomentada por la superficialidad de la crítica y del público, que exige al artista que continuamente lo sorprenda con imprevistas emociones.

Hemos creído indispensable esta digresión preliminar antes de referirnos a la figura de Claude Debussy, el gran compositor francés fallecido hace veinte años. Su importancia fundamental dentro del desarrollo de la música moderna fué ya incomprensiblemente discutida durante la vida del compositor, y ahora en el vigésimo aniversario de su muerte, advertimos que la creación debussyana tiende a derivar en el pasado, depreciada también con el irreflexivo reproche de «inactualidad». Queremos desvanecer este falso concepto, mostrando el valor eminente que tuvo el arte de Debussy dentro de uno de los movimientos más interesantes y fecundos del arte contemporáneo, y cuy. acción en ningún modo fué pasajera, sino que tuvo proyecciones incalculables para el futuro.

El siglo XIX, a pesar de haber sido calificado por un escritor actual de «stupidité XIX siècle», es,

a nuestro juicio, una de las épocas climatéricas de la humanidad, en que la tensión creadora y espiritual alcanzó el punto más alto después del Renacimiento. El estallido vital que significa la Revolución Francesa, liberó energías violentas, y suscitó individualidades tan originales y potentes como en pocos tiempos se han producido en tan magnífica y variada floración. Sólo basta mencionar los nombres de Napoleón, Goethe, Kant, Beethoven, Dostoiewsky, Cézanne, Proust, Ibsen, Wagner, Nietzsche, Debussy, Darwin y Pasteur, para justificar ese siglo que fué heroico en la acción, en el pensamiento puro, en las artes y en las ciencias.

Casi al finalizar el siglo, como una florescencia tardía y exquisita, se suscitó, especialmente en Francia, ese movimiento que en la plástica se denominó «impresionismo», y que correspondió a una tendencia poética paralela, el «simbolismo». Mirando este movimiento desde la perspectiva de nuestro tiempo, se discierne el nexo común que une las diversas modalidades que surgieron en el campo artístico. Verlaine, Monet, Renoir, Mallarmé, Rodin, Maeterlinck, Proust, Rainer María Rilke y Claude-Achille Debussy, muestran un parentesco espiritual evidente.

Todos ellos buscaron expresar los movimientos más ocultos y misteriosos de la vida interior, de captar lo fugitivo e inestable, de auscultar con sensibilidad agudísima la intimidad de la naturaleza multiforme. Se ha considerado este movimiento como una reacción al romanticismo anterior: para nosotros es, en cambio, el último y más sutil avatar de la sensibilidad romántica.

Bergson, el gran filósofo de la intuición, en una página que condensa substancialmente sus ideas estéticas, nos da una segura clave para comprender el sentido de ese momento artístico:

«¿Cuál es el objeto del arte?—dice—. Si la realidad viniera a golpear directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo que el arte resultaría inútil, o, más bien, que seríamos todos artistas, pues nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la naturaleza. Nuestros ojos, ayudados por nuestra memoria, recortarían en el espacio y en el tiempo cuadros inimitables. Nuestra mirada captaría al pasar, esculpidos en el mármol vivo del cuerpo humano, fragmentos de estatua tan hermosos como los de la estatuaria antigua. Escucharíamos cantar, en el fondo de nuestras almas, como una música, a veces alegre, en ocasiones melancólica y siempre original, la melodía interrumpida de nuestra vida interior».

Escrutar la vida y la naturaleza con ojos maravillados y puros de todo interés material, de todo inoportuno convencionalismo, esa es la lección que se desprende del misticismo estético de Bergson, que vino a cristalizar los anhelos creadores subyacentes en todo el arte de ese tiempo.

Es el credo de la plástica impresionista, el que informa también el sentido musical de Claude Debussy. ¿Qué es el impresionismo? Muchos errores se han divulgado alrededor de este movimiento. Se cree vulgarmente que los impresionistas sólo buscan reproducir en sus telas

el fenómeno luminoso, estudiando objetivamente en sus cambiantes expresiones a través de los objetos y del paisaje. Arte amorfo, arte desprovisto de contenido anímico, simple rebusca de armonías policromas sin valor expresivo. Este fué el balance que hicieron del impresionismo tendencias más modernas, que desconociendo los aportes substanciales de este movimiento, se situaron en posición francamente antagónica.

Un estudio desapasionado del problema nos revela una verdad bien diferente. El impresionismo no fué un mero juego de virtuosismo colorista, sino una investigación fecunda de los fenómenos luminosos que transformó por completo la técnica de la pintura, haciéndola capaz de traducir aspectos y emociones aun no explotadas hasta entonces en el dominio artístico. Arte de gran intimidad poética, a pesar de su aparente objetivismo, que impregna todas las cosas de una nueva sensibilidad, rica y extraordinariamente sutil.

Debussy, a pesar de lo que afirman sus fieles partidarios, con la intención laudable de excluirlo del disfavor en que ha caído el impresionismo, es el más auténtico representante musical de esta tendencia. Supremo colorista, en el sentido nuevo y refinado del color, enriquece el lenguaje sonoro con modalidades más amplias y flexibles, y transforma al mismo tiempo los elementos instrumentales, renovando el empleo de sus recursos, hasta el punto de dar a su orquesta una transparencia aérea que en adelante será la norma del trabajo sinfónico de todos los compositores modernos, desde Ravel hasta Strawinsky.

El sentido de la fugacidad, que hemos ya señalado en la pintura, inspira también a nuestro músico algunas de sus creaciones más bellas. Bastará recordar el maravilloso «Prélude à l'après-midi d'un Faune», donde el pleno día canicular, sentido en perfecta comunión panteística con la naturaleza, es la substancia misma que plasma el fuerte contenido pasional de la obra; o bien sus «Nocturnos para orquesta de los cuales los dos primeros «Nuages» y «Fetes», según declara el propio compositor, son cuadros que nos evocan los juegos cambiantes de la luz en la atmósfera; y por último, el poema sinfónico «La Mer», cuyo primer movimiento se titula: «De l'aube à midi sur la mer».

Pero este aspecto no agota todas las posibilidades de este genio fecundo y revolucionario. Hay otro, no menos importante, que se relaciona con las tendencias literarias de la época, de las cuales fué Debussy el intérprete, que supo fecundar todas sus virtualidades musicales. Porque la sutileza imponderable de la poesía simbolista necesitaba un músico que fuera capaz de transponerla en su rara atmósfera sugestiva, en la plasticidad de sus imágenes, en el fluir de su gracia rítmica, sinuosa y espontánea. Y Debussy realiza en esta difícil tarea una magnífica cosecha de obras maestras: «Fetes galantes» y «Ariettes oubliées», de Verlaine; «Chansons de Bilitis», de Pierre Louys, la «Demoiselle Elue», de Dante Gabriel Rosseti; «Pelléas et Mélisande», sobre el drama de Maurice Maeterlinck.

Esta última obra marca una etapa en la historia del drama lírico, y las protestas apasionadas que

suscitó su aparición son la prueba del alcance revolucionario que entraña dicha creación debussyana. Hasta Pelléas, el género lírico, sin excluir de ese reproche a muchas obras maestras, realizaba difícilmente el compromiso de fusionar dos artes diferentes, de realizar íntegra y totalmente el drama en música. Aun en las más bellas obras de Mozart, Gluck o Wagner hay momentos en que cierto convencionalismo perturba la exacta proporción que debe mantenerse entre el elemento poético y el musical. Y Debussy, en «Pelléas et Mélisande», realiza ese milagro de incorporar íntimamente, en el fondo y en la forma, el pensamiento del dramaturgo en una creación sonora. Los medios «impresionistas» de su orquesta, que apoya discretamente y con justeza el discurso, creando en torno de él una atmósfera dramática que lo acentúa sin hacerlo perder su nitidez: la flexibilidad expresiva de su recitativo, que sigue la línea del texto poético con espontánea elocuencia, hacen de «Pelléas et Mélisande» el drama musical moderno por excelencia.

Bastarían estos aspectos que hemos esbozado rápidamente, para comprender la trascendencia que tuvo el arte de Debussy en el desarrollo histórico de la música contemporánea. Pero quedaría aún mucho que decir sobre la personalidad cautivadora de este artista, en que se reflejan como en un espejo sensible todas las inquietudes espirituales de su época, y en que se gestan al mismo tiempo las posibilidades del arte del porvenir. Las rebuscas armónicas, que trajeron más tarde las conquistas de la bitonalidad y aun de la politonalidad, están implícitas en su obra,

así como ciertas concepciones modernas que tienden a adaptar modalidades de la vida actual a la creación musical, de lo cual dió ejemplo en su ballet «Jeux», que se inspira plásticamente en los movimientos corporales de un match de tennis. Cierta humorismo que respiran composiciones como «Golliwogg's cakewalk». «Jumbo's Lullaby», «Minstrels», «General Lavine Eccentric», tiene una fisonomía novísima, que explotarán después Strawinsky, Poulenc y muchos otros: así también como la nota exótica, asimilada de la música negra y oriental, habrá de marcar una profunda huella.

Pero se debe insistir también sobre el fondo humano que hay en la obra de este gran artista, para dejar definitivamente invalidados los cargos de «impresionismo» superficial que se le han imputado

inmerecidamente. Bastará escuchar ese sublime «Quatuor» para cuerdas, la obra más bella en su género producida después de Beethoven, concepción tan profunda en su valor expresivo como perfecta desde el punto de vista de la construcción formal, para convencerse de la inepticia de estos reproches; o penetrarse del dramatismo inmenso que respira esa obra maestra que es «Pelléas et Mélisande». Artista humano por excelencia, que pudo decir como el filósofo griego, «humano soy, y nada de cuanto es humano me es extraño». «Fauno panteísta»: para algunos de sus comentadores, sensual y enamorado de la naturaleza, fué igualmente sensible a la belleza de la poesía cristiana, como lo demuestra su grandioso «Martyre de Saint Sebastien», inspirado en d'Annunzio, o la conmovedora transposición

que hace de la «Ballade que Villon fait á la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame». Músico universal, pero al mismo tiempo, artista francés por excelencia. La «Clarté, la mesure et l'élégance», que según Taine distinguen el genio de su raza, son las características de este refinado maestro, en el cual convergen todas las nobles tradiciones del arte de la Francia, que él reivindicaba con orgullo, firmando sus composiciones: «Claude Debussy, musicien français».

CARLOS HUMERES SOLAR.

(Estudio que sirvió de introducción a la Velada en homenaje a Debussy, organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual en la Universidad de Chile, el 28 de julio pasado, con el concurso musical del distinguido pianista don Rafael Silva de la Cuadra).

LA DANZA EN LA INDIA

El tema de mi conferencia de esta noche es «la danza en la India». Se trata de un arte complicado que merece varios años de intenso estudio y no un discurso de una hora. Pero aún así, creo haber escogido de entre los datos que se refieren a Bharata-Natya lo mismo de los históricos que de los técnicos, precisamente aquéllos que serán para ustedes de mayor interés y que les darán una visión más clara de los principios artísticos que caracterizan a esta antigua cultura.

Yo acabo de regresar precisamente de aquel gran país donde

completé mi estudio de ciertas escuelas que había iniciado hace seis o siete años, y sencillamente reboso de entusiasmo. Es un hecho que en todo el mundo artístico existe actualmente un apasionado interés por el arte coreográfico hindú. Esto se refiere no sólo al mundo occidental, donde el bailarín Shan-kar es conocido y admirado en los dos lados del Atlántico; la India misma de repente se hizo consciente de su rico patrimonio de arte, y se inició allí un verdadero Renacimiento. Muchos espíritus refinados: poetas, músicos, pintores, están vivamente interesados en el resurgimiento

de la danza hindú, y casi no pasa semana sin que se publique un libro o un folleto con la traducción de algunos antiguos textos o conteniendo alguna investigación de carácter histórico o estético.

Este Renacimiento, naturalmente, originó en la India algo así como una guerra civil, ya que cada sección de aquel gran país reclama para sí misma la mayor antigüedad histórica y el mayor refinamiento artístico; en cada parte de la India las gentes se mofan acremente de las manifestaciones que la danza hindú tiene en las demás regiones del país, y reconocen validez artística sólo a las

que se practican en su propia capital. No sólo los danzarines de Luchnow Kathak y los de Malabar Kathekali se atacan mutuamente de la manera más enconada, sino más aún, Tanjore y Madras, de los cuales cada uno practica la danza de Bharata-Natya, se acusan mutuamente de interpretarla equivocadamente.

Pero estos son excelentes signos que indican vitalidad e interés. La danza hindú había sufrido por demasiado tiempo un deterioro y mal uso en las manos de los ignorantes.

DATOS HISTORICOS

El nacimiento de la danza en la India es atribuido por las leyendas de aquel país a orígenes divinos. Según estas, la Danza fué el principio de todas las Cosas, pues el Dios Siva danzó para crear los Mundos. Pero, como Dios se encuentra fuera del dominio de propósitos y restricciones, su danza surge de las profundidades de su propio ser, sus gestos fueron «swabhava-Jah», es decir espontáneos, y por eso sin propósito alguno. Las reglas o las escrituras de la Danza Hindú fueron formuladas por Brahma. En los albores del último «Aeon», antes del presente, Indra y otros «Devas» se presentaron un día ante Brahma y le dijeron: «Queremos un pasatiempo para el ojo y para el oído. Esto de las Cuatro Vedas no lo debe oír Sudras; crea, pues, otro Veda, un quinto para todas las castas».

Brahma consintió en hacerlo así y, después de haber despedido a los Devas, permaneció sentado unos instantes, meditando. Finalmente,

llamó nuevamente a todas las Vedas, sacó de cada uno de ellos una parte y con lo obtenido formó al Quinto Veda. De la Rig-Veda sacó las palabras; del Sama-Veda, el canto; de Gajur-Veda, el gesto, y de Atharva-Veda, «Rasa».

Así explican las leyendas hindúes el origen de la danza. Su verdadero nacimiento, como siempre sucede con expresiones raciales, está sumergido en los oscuros tiempos de la remota antigüedad. Aun acerca del período en que realmente tomó una forma clásica, existen varias dudas. Más todos están de acuerdo en que Bharata fué el sabio que formuló reglas claras y precisas en las que se basan los principios actuales de la Danza Hindú. El libro «Natya Sastra» es una obra monumental que trata de Drama, Música, Estética, Retórica, Gramática y materias similares, y también de la Danza. Esta obra maestra de dramaturgia está dividida en 36 capítulos.

Ahora surge la pregunta: ¿cuándo en realidad nació el arte de la Danza Hindú? El libro «Natya Sastra» de Bharata pertenece, según algunos signos parecen indicarlo, a la edad «post-épica». Abhinaya Gupta, quien vivió en el principio del siglo XI, menciona el «Natya Sastra». Pero Bharata, en esta su famosa obra, se refiere con frecuencia a otros que habían escrito sobre la misma materia antes de él. Otra dificultad muy peculiar para contestar satisfactoriamente nuestra pregunta, estriba en el hecho de que el nombre «Bharata» se había hecho un nombre común aún antes del tiempo en que fué creado el libro «Natya

Sastra». Es posible que el autor del libro que nos viene ocupando llegó a ser llamado «Bharata» precisamente debido al dominio maestro que él tenía del «Natya». Vedante Desikar, el gran filósofo de Vaisnavaita, sugiere en su libro «Sankalpa Suryodaya» que la palabra «Bharata» bien puede ser un acróstico de las sílabas iniciales de las palabras «Bhava» (idea), «Raga» (tono) y «Tala» (ritmo). Esta suposición nos hace pensar en el nombre «Bharata» es simplemente un concepto del más alto grado de abstracción que simboliza la danza con todas sus realizaciones.

Pero cualquiera que haya sido la fecha de la creación del libro «Natya Sastra», tenemos en las paredes del incomparable templo de Nataraja, en Chidambaram, pruebas fehacientes de que el arte de la danza en el estilo formal que se conoce actualmente en Bharata Natya, ya era conocido en el siglo VI. Muchos afirman que sus orígenes datan de hace seis mil años. Por mi parte, estoy segura que esta es la verdad, pues el origen de toda danza formal es siempre la Danza Popular, que aparece simultáneamente con el surgimiento en algún lugar de los primeros hombres de determinada raza.

Después de haber creado Brahma la Veda «Natya», confió a Bharata la tarea de popularizarla entre los mortales. El gran Muni instruyó a sus cien hijos y discípulos en la parte para la cual cada uno de ellos era más adaptado; mas, a la hora de impartir la enseñanza, descubrió que ciertos aspectos de la danza podían ser interpretada sólo por mujeres. Inducido por esta imprevista difi-

cultad inevitablemente tuvo que presentarse ante Brahma, para exponérsela, y el Dios inmediatamente creó a las «Apsarasas» (ninfas celestiales).

Ustedes, amables oyentes, quisieran, quizá, saber que era lo que Brahma exigía de ustedes (el público) cuando formulaba su primera regla de las leyes de la danza. Helo aquí:

«El auditorio brilla como el Arbol del Querer, cuando las Vedas son sus ramas; las escrituras de arte y ciencia, sus flores; y los hombres de ciencia sus abejas; donde brillen las virtudes de los hombres que aman la verdad, famosos por la rectitud de su conducta, amados por los Reyes y adornados por los Vedas; donde es explicada la Vedanta; cuando, distinguidos por el canto de la voz y por la música del laúd, aparecen renombrados héroes en medio de resplandecientes príncipes que brillan con el esplendor de la realeza».

«El Sabha-Nayaka, o sea el jefe del auditorio, debía ser una persona rica, inteligente, distinguida, de muchos talentos, y versada en el acervo musical, omnisapiente, famosa, de encantador aspecto, conocedora de los diferentes estados espirituales y de su expresión, exenta de celos y semejantes defectos, familiar con la acostumbrada etiqueta, llena de simpatía para sus prójimos, experta en todas las artes y hábil en el manejo de un escenario.

Los siete miembros del auditorio son hombres de gran saber, poetas, veteranos, cantantes y también aquéllos que conocen Historia y Mitología.

El hecho de que en el tiempo en que fué escrito el libro «Natya Sastra» se exigía de los simples espectadores semejantes cualidades, lo mismo naturales que cultivadas, demuestra el alto grado de desarrollo cultural, a que la raza hindú ya había llegado en aquel tiempo.

De la Veda «Natya» se ha escrito que «su finalidad secundaria fué la de enseñar, pero su propósito primordial consistía en evocar en el corazón del espectador la fuente de Rasa, cuyo goce era comparable al que proporcionaba «Brahamanda».

La India no es sólo país, sino un conglomerado de muchos países. Así como Europa presenta muchas diferentes formas de la Danza Popular, siendo cada una estrecha o ligeramente ligada con la de los respectivos países vecinos, así también los diversos «países» de la India ofrecen diversas «escuelas» o aspectos del arte de la danza, estando muchas de ellas unidas sólo por su contenido legendario. Las formas de la Danza Hindú son muy numerosas; cada «escuela» tiene varias ramificaciones. Aun los sabios que viven en el país y están entregados totalmente al estudio, no han logrado aun definir todas y cada una de las formas de «Natya». Es obvio que yo, extranjera, visitante y estudiante, sólo pude hacer un esfuerzo muy pálido respecto a esta cuestión. Pero el tiempo limitado de que disponemos esta noche, sólo permite la más breve ojeada sobre las principales y más características «escuelas».

DATOS TECNICOS

«Bharata Natya», el antiguo arte

de la danza clásica Hindú, es una de las invaluables posesiones que forman parte del patrimonio cultural de la India. «Natya» es una bella síntesis de «Bhava», «Raga» y «Tala», un unísono rítmico de los emocionalmente expresivos gestos, voz y vestimentas, dentro de un movimiento sinfónico de los miembros del cuerpo humano; todos los antiguos «Nataka» hindúes eran presentados por medio de semejante tradicional «Natya». Este noble artificio y esta acción idealista del antiguo drama Hindú, son obsequios únicos para la historia artística del mundo».

La base clásica de las danzas hindúes es, pues, el libro «Natya-Sastra», atribuido a Bharata. Las reglas técnicas que esta obra contiene, son perfectamente detalladas. Nada se deja en este libro a la improvisación de parte del artista o a la casualidad. «Cuando se levanta el telón», dice Coomaraswamy, es demasiado tarde para comenzar a producir una nueva obra de arte». El análisis detallado de los movimientos del cuerpo y de las piernas, y las severas reglas que rigen la más mínima actitud, de la «pose», en el arte de la danza hindú, seguramente llamarán la atención a todo estudiante como algo verdaderamente excepcional. Pero quienes se asombran ante estas reglas, deben recordar que la palabra hindú «Natya» significa al mismo tiempo dos cosas: actuar en la escena y bailar, siendo así el de danzar un arte muy circunspecto. Ni en su gesto, ni en su palabra cede el actor al impulso del momento. Precisamente por seguir siendo el texto de una pieza teatral el mismo donde quiera que el actor se encuentre, no hay razón para que un aceptado lenguaje por medio de ges-

tos, varíe, con el propósito de destacar la personalidad del actor. La acción y no el actor es lo esencial en el arte dramático. En semejantes condiciones no queda, naturalmente, en el escenario lugar alguno para los simples aficionados. La verdad es que en el arte del Oriente no se conoce tal cosa como un aficionado, un «amateur».

Los elementos de la técnica son los siguientes:

Rasa (el estado de espíritu), que es sostenido a través de todo el drama, los hay nueve.

Bhava (emoción), se sostiene a través de una parte de un drama (danza o un episodio).

Abhinaya (la expresión de la emoción por medio del gesto); todos los modos de expresión, inclusive la palabra; o pantomimas.

En su libro «*Natya Sastra*» Bharata discute la «*Abhinaya*» bajo cuatro encabezados diferentes: «*Angika*» (poses del cuerpo); *Vacika* (expresión vocal); *Aharya* (vestimentas, etc.); *Sattvika* (estados mentales).

Angika Abhinaya, o sea la expresión física, está dividida en *Sarira* (cuerpo y piernas); *Mukha* (expresión facial) y *Cesta* (movimiento).

Sarira Angika Abhinaya (estados mentales a través de su expresión física) trata de «poses» de la cabeza, del pecho, de la cintura, de las manos, de las caderas y de las piernas. Estos son conocidas como «*angas*» o sea miembros superiores.

Encontramos allí una descripción de 13 «poses» de la cabeza; 36 diferentes miradas; 9 movimientos de la niña del ojo; 7 movimientos de la nariz; 6 movimientos de las mejillas; 6 movimientos del labio superior; de la boca y 6 de la barbilla. Se encuentran allí también descripciones de 9 «poses» y 4 movimientos del cuello. Con todo y eso no hemos llegado todavía a aquellos movimientos que nosotros, gente occidental, consideramos que sean los de la danza propiamente dicha.

Tala (ritmo); un completo estudio de este es necesario para el danzarín.

Natyadharma (acción idealizada), que se divide en tres partes:

Shanka (posición).

Cari (paso, ademán)

Narta hasta (movimientos de la mano).

Estas tres formas combinadas forman una *Karana* (combinación).

Dos *Karanas* forman una unidad de acción, una «*Matrika*». Dos o tres *Matrikas* forman una «*Angahara*», y una sucesión de *Angaharas* forma la danza.

Las «cestas», *karanas* y «*hastas*» son infinitas, y yo sólo abusaría de la hospitalidad que Uds. me brindan, al pretender mencionarlas todas. Si Uds. quieren conocer todas estas cosas, les recomiendo el estudio del «*Bharata*» mismo, pero aun en este caso puedo asegurarles que no se les aclarará todo.

Hay cuatro modos de estilo dramático: *Kaisikhi* (fino, sin ruido

o tumulto; las mujeres son más adaptadas para ejecutar este tipo de danzas); *Bharati* (exuberancia retórica, brillantes); *Sattvati* (expresión emociones); *Arabhati* (situaciones tumultuosas).

La técnica más característica de la danza hindú es la «*Hasta*». En ninguna otra danza llegó a ser tan desarrollada la pantomima de las manos. En ciertas formas aun las conjunciones y las declinaciones tienen sus gestos apropiados, todo esto está hecho con una fluidez y con una atención para la belleza de la línea, que lo convierten, aunque no lo comprendamos, en un bellissimo arte.

Había en un principio 24 «*asamyuta*» («poses para una mano sola»); actualmente las hay 500. Los «*samyuta*» (poses para las dos manos en conjunto) son infinitas. Estas dos poses han de usarse en «*Natya*», mientras que *Nrrta Hastas* deben usarse en «*Nrrta*». *Brahma* creó sólo la «*Natya Veda*» y no la «*Nrrta*», que es solamente un embellecimiento que agrega gracia y pulimiento a a «*Natya*».

Posiblemente una pequeña demostración práctica explicará mejor los elementos en los que este complicado arte está basado.

Los «*Hastas*» (movimientos de la mano) se llaman más frecuentemente «*mudras*». Hablando estrictamente, esto es incorrecto, pues la palabra «*mudra*» no se encuentra en el libro «*Natya Sastra*». Es de origen iconográfico y se hizo de uso popular debido a que el interés por la escultura

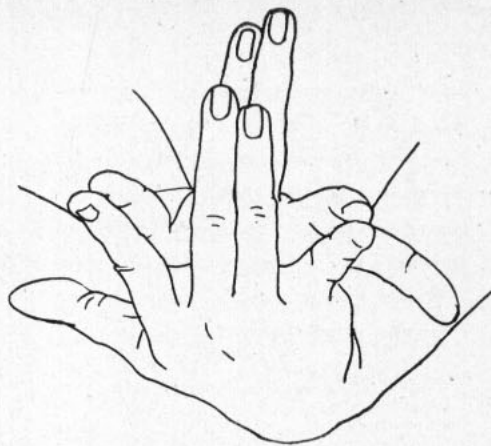


Fig. 1

hindú se despertó antes que el interés por el «Natya».

Cada «Hasta» debe ser en primer término correcto como basado en la naturaleza, y en segundo lugar debe tener «soushtava», es decir, belleza y gracia. La primera regla es seguida tan claramente que apenas se nos explica su significación, nos extraña que no la comprendimos antes. Pero a pesar de eso, sólo muy rara vez lo hacemos.

Basadas las «Hastas» en la Naturaleza, éstas a veces eran descriptivas, mientras que otras danzas tienen su origen en una sublimación de los gestos naturales para expresar cierto pensamiento.

De los gestos descriptivos:

Elefante Fig. 1.

Pez Fig. 2.

Ave Fig. 3-4.

Capullo de loto Fig. 5.

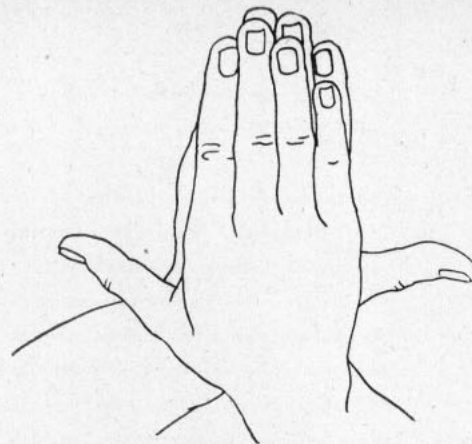


Fig. 2

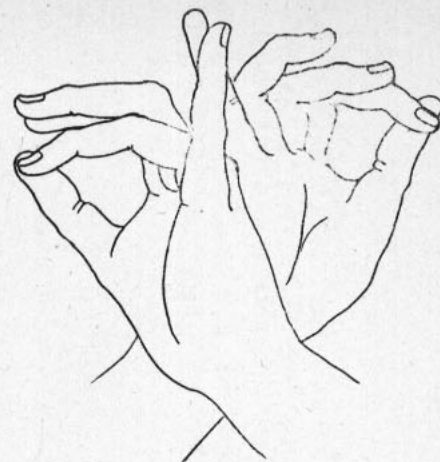


Fig. 3

Caperuza de cobra Fig. 6.

Tortuga Fig. 7.

Pavo real Fig. 8.

Algunas «hastas» que tienen su origen en la sublimación de los gestos naturales:

Dar Fig. 9-10—Entrelazando una guirnalda Figs. 11-12.

Escuchar Fig. 13—Poniéndose el SARI Fig. 14.

Algunas son de un tipo más poético, pero basadas en alguna descripción.

El andar Fig. 15—Hablar inteligentemente Fig. 16—Grove y Fries Fig. 17—Siva Fig. 18—Amistad Fig. 19—Pasión Fig. 20.

Si una correspondiente «mudra» no existe, a causa de que el objeto del que se habla, fué inventado después de haber sido creado el «Bharata Natya», el artista está obligado a crear él mismo el respectivo gesto.

EL SUR DE INDIA—Kathakali

La relativamente pacífica historia del «Deccan» hizo posible que en el Sur las artes se desarrollasen con mayor pureza y de una

manera más sistemática. Por esta misma razón muchos artistas, hombres de ciencias y compositores se establecieron en esta parte de India, bajo la protección de los reyes de la dinastía de los «Vijayanagar», y contribuyeron grandemente a su desarrollo artístico. La discusión acerca de cual de las formas de la «Natya» del sur fué la original, y cual es hoy día la más pura, no desaparece del orden del día en los círculos de los estetas hindúes contemporáneos, quienes discuten esta cuestión de la manera más animada. Cada provincia afirma, a semejanza del vidente del Upanishad, quien dijo al Brahmino: «Sólo esto existía en un principio; ninguna otra cosa hubo». Pero tengo que comenzar por alguna parte, y que entre la gente no profesional «Kathakali» parece ser considerado con

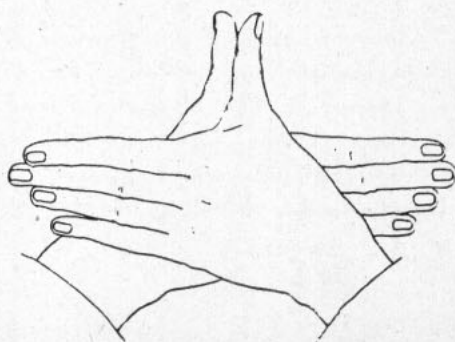


Fig. 4

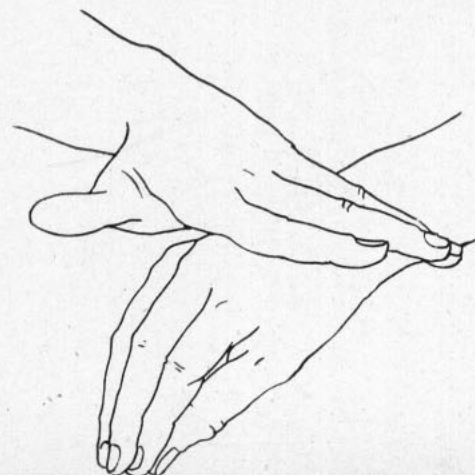


Fig. 5

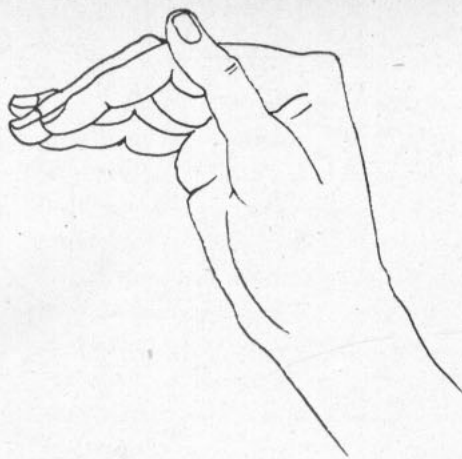


Fig. 6

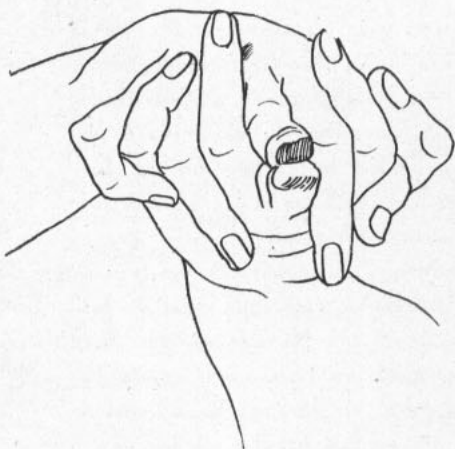


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

la más importante, tratemos en primer lugar esta forma.

La escuela de «Kathakali» está en Malabar, que se encuentra entre el Ghats oriental y el mar Árabe. Su posición geográfica la salvó de que fuera influenciada por el exterior. Los entusiastas de esta escuela sostienen que ésta existe ya desde hace mil años o aún más.

Para abordar desde luego el punto, diré que «Kathakali» es un drama a base de mímica. El tema está tomado de «Mahabharatha», de «Ramayana» y de diversas narraciones de interés Sávicico. Estos cuentos, el artista del «Kathakali» los dice por medio de «Abinhaya» o sea el gesto estilizado. Las 24 «mudras principales del «Bharata Natya» son un medio elástico del cual salieron centenares de combinaciones.

Mientras que con los movimientos de las manos diseñan una idea, la apropiada emoción está expresada por la cara y por los ojos. Así es narrada toda una historia. Amor, ánimo, piedad, odio, pathos, desprecio, enojo, ferocidad y otros parecidos estados de ánimo son expresados con tanta viveza y con tal poder dramático, que su efecto en el público es infalible e instantáneo. Las danzas que acompañan y siguen a la acción, son muchas y variadas. El conjunto instrumental está formado por dos tambores, un «Gong» y címbalos, y se adapta mejor a ejecuciones al aire libre, que las de «Kathakali» precisamente son, y al carácter predominante de este arte, que es la vitalidad y el vigor. Este acompañamiento

aparentemente limitado, es en realidad capaz el más ensordecedor ruido. En otras partes de la India se toca el tambor con las puras manos y los dedos, pero en Malabar se usan unos dedales apropiados que hacen posible tocar «forte» durante horas enteras.

En los escenarios de Kadhakali se prohíbe la actuación de mujeres actrices. La práctica, además de estar de acuerdo con la tradición escénica medioeval hindú, reconoce el hecho de que la extrema complejidad de la técnica Kathakali, que requiere un vigor elemental masculino, no está bien adaptada al delicado cuerpo femenino. Los personajes femeninos son representados de una manera muy eficaz por actores hombres.

El vestuario y el maquillaje son en extremo complicados. El arreglo de la cara es un trabajo largo y tedioso, y deja al actor totalmente transformado en algo que se sale de lo humano. Así, una cara verde expresa a tipos nobles; personajes malvados son caracterizados por el color rojo o negro; el color típico de las mujeres es el amarillo. Pesadas chaquetas con mangas, enormes faldas de inverosímil amplitud, todo esto sobrecargado de joyas, cadenas y listones, y además la cabeza cubierta con un enorme tocado tallado en madera, de una forma similar a los de los Mathachines.

El procedimiento que se sigue en Kathakali es el siguiente: Primeramente se hace el anuncio de la danza, tocando fuertemente los tambores, llamados «Kelikottu». Después viene el «Todyam».

Dos o más muchachos entran y bailan una «Suukumara» (estilo gracioso). Sigue el «Nandi» en la forma de «Vandana Slokas». Sigue el «Purapudu» o sea la procesión que representa al héroe en toda su gloria. Esta danza es sucedida por un tema musical llamado «Melappada», después de lo cual dos músicos cantan el tema del drama y los actores mudos los expresan en forma de la danza «Abhinaya». Entre una parte de la «Abhinaya» y la otra, y también al final de cada verso, aparece «nrrta» o sea la danza pura, llamada «Kalasam».

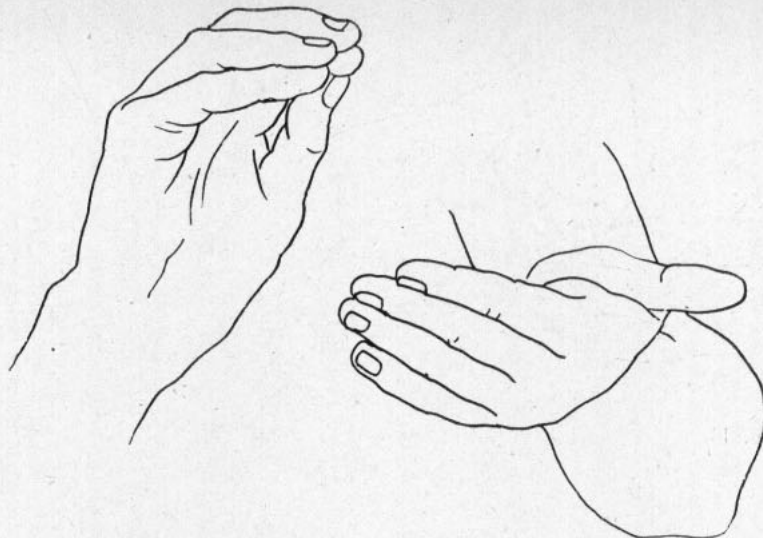


Fig. 10

La función de «Kathakali» dura toda la noche y se lleva a cabo en el suelo raso, sin ningún fondo escénico. Una gigantesca lámpara de bronce que alumbraba a base de aceite de nuez de coco, forma todo el alumbrado del escenario. Un telón de vívidos colores es sostenido por una pareja de hombres, detrás de los cuales están de pie los músicos. El ejecutante del «Kathakali» está tan bien entrenado y tan bien enseñado a considerar su arte como la práctica del «yoga», que sólo muy rara vez pierde el dominio de la situación o sobre el público. Después de un principio relativamente tranquilo, la ejecución va haciéndose cada vez más vigorosa, hasta llegar a un grandilocuente final que emociona profundamente.

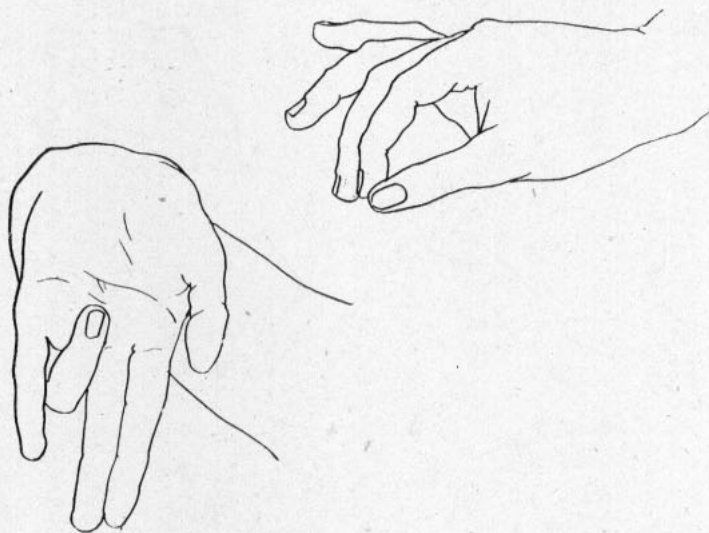


Fig. 11

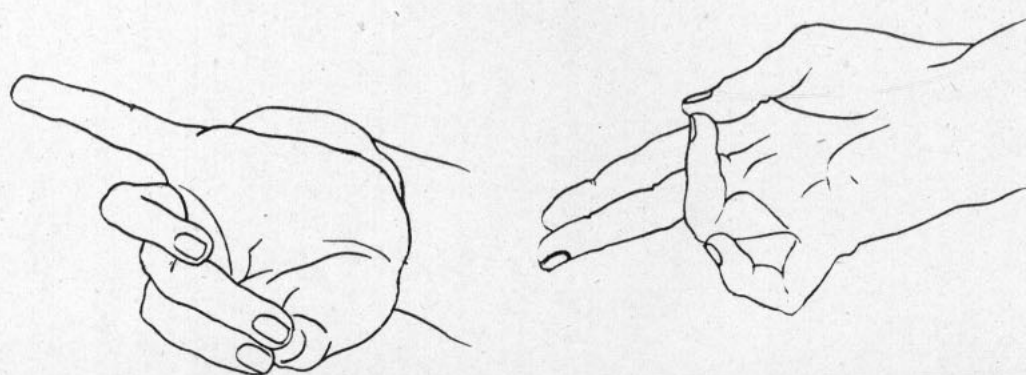


Fig. 12.

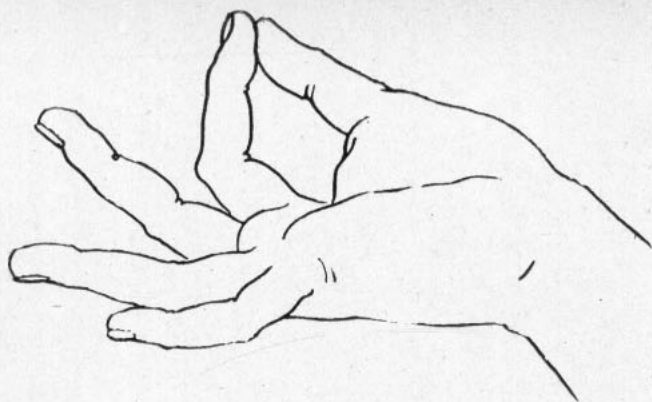


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 16



Fig. 15

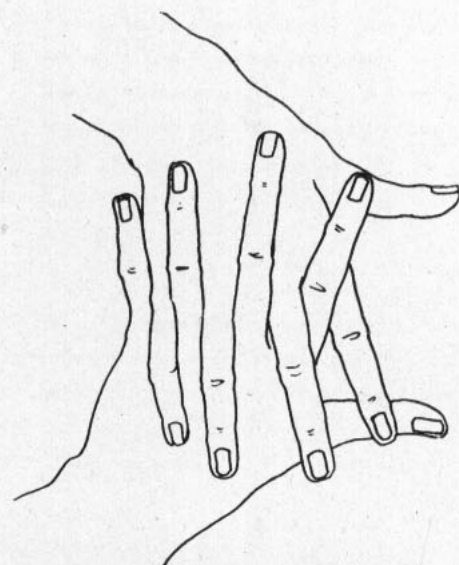


Fig. 17

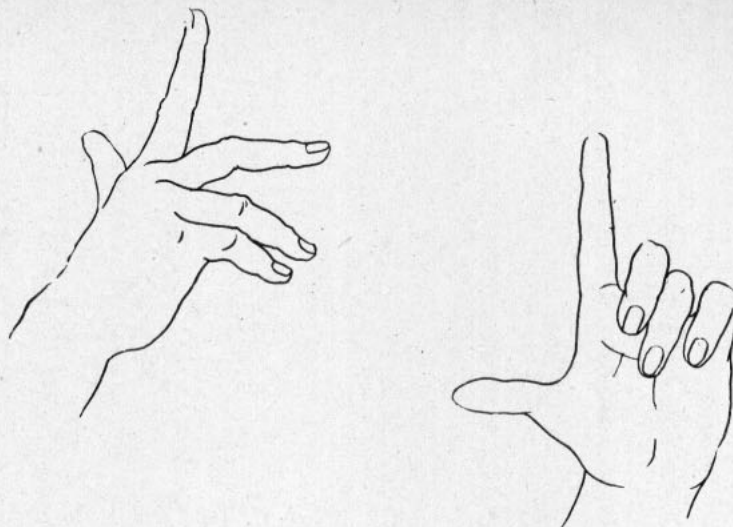


Fig 18

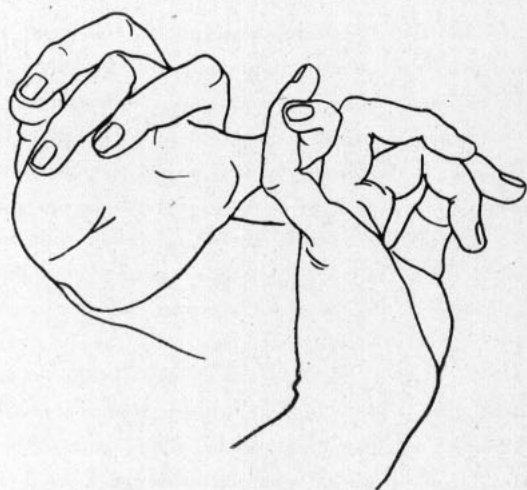


Fig. 19

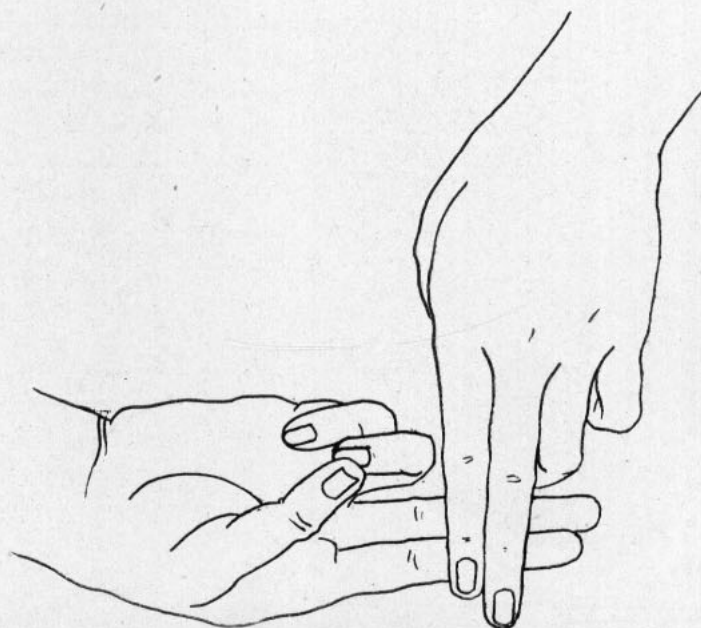


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

LAS 9 RASAS

- 1.—Sringara (Amoroso) Fig. 21
- 2.—Veera (Heroico) Fig. 22.
- 3.—Karuna (Compasivo) Fig. 23.
- 4.—Adbhuta (Milagroso) Fig. 24.
- 5.—Hasya (Riéndose) Fig. 25.
- 6.—Bhaya (Temeroso) Fig. 26.
- 7.—Bhibata (Odiando) Fig. 27.
- 8.—Raudra (Terrible) Fig. 28.
- 9.—Santam (En Paz) Fig. 29.

INDIA DEL SUR

BHARATA-NATYA (Sadir Nautch)

No obstante la generalizada convicción de que «Kathakali» es la forma más pura de la danza hindú, existe un numeroso grupo de estetas que demuestran que «BHARATA NATYA», tal como se practica en la tierra de Tamil, es de origen más antigua que «Kathakali» y es también una forma más pura del arte de la danza, tal como lo concibe Bharata.

Esta danza, conocida como Bharata-Natyam o Sadir Nautch es «lasya», es decir, femenino. Se supone que fué creada por Parvati misma, y es bailada invariablemente por mujeres o por actores masculinos que personifican a mujeres. La danza Bharata-Natya incluye Nrta, es decir, danza pura; Nrtya o sea danza expositoria y Abhinaya, es decir, pantomima, además de Nautch pura (combinación de canto y de danza a base de gestos).

Esta escuela sureña de Bharata Natya es perfectamente representativa de la auténtica Nrta, así como de la auténtica Nrtya. El Nautch es típico de la gloriosa be-

lleza de este arte. La incitación a la penetrante belleza de movimiento en las graciosas cadencias de la Nrta, la increíble facilidad de las flexiones en actitudes veloces, los resonantes refranes de las estructuras rítmicas, todo esto es una revelación.

Esta fué la danza original de la danzarina - cortesana, inmortalizada no sólo en los himnos de «Rig Vedas», sino también en los bajo-relieves de los más bellos templos hindúes; las cuevas de Ajanta, el templo de Brihadiswara en Tanjore, Belur, Halebedu, Monte Abu y Chidambaram. En todos ellos se puede contemplar un infinito número de posturas. La cosa más antigua que existe en el templo de Chidambaram es un pórtico con 56 pilares de los cuales cada uno tiene 8 pies de altura y le sirven de ornamento figuras en actitud de danzas consideradas como las más perfectas en toda la India del Sur. Esto es el Nrta o Nrtya Sabha, el vestíbulo de la danza. Ciento ocho de las Karanas que describe Bharata se encuentran esculpidas en el templo de Chidambaram. Basta con estudiar estos frescos para darse cuenta de la perfecta línea corporal que caracteriza a las danzas Bharata-Natya de la India del Sur.

Hace cien años Vadivelu maestro de la danza, procedente de una serie de generaciones de maestros de la danza arregló las ejecuciones de Bharata-Natya en su forma actual. La selección de los temas de Nrta y de Abhinaya se debió indudablemente hasta cierto grado a buen gusto de los últimos reyes de Tanjore, que protegieron el arte y a los artistas. Los clásicos programas de

las funciones nocturnas duran de tres a cuatro horas. Durante este tiempo el danzarín o los danzarines permanecen obligatoriamente en el escenario; el ruido de la música que sirve de acompañamiento no cesa ni por un solo instante, pues entre un número y otro, mientras los danzarines descansan de pie, enjugando los torrentes de sudor que corren por sus caras, el son de los tambores prosiguen y los flexibles dedos de los músicos baten esforzadamente los instrumentos.

Todos los programas se inician con el «Alarippu» o sea la danza de invocación. Esta danza en un principio era ejecutada sólo en honor del Dios Siva, en su propio templo. Con su ejecución «se calientan» todos aquellos músculos cuya intervención es necesaria para la presentación de la danza «Sadir Nautch».

Se hace eso al son de las composiciones «Nautch». Se comienza por la actitud «Samapada»; se pone el torso ligeramente adelante; las palmas de las manos se colocan sobre la cabeza. Esta es la «anjali hasta» o sea la divina adoración. La danza comienza con miradas, sonrisas, movimientos de cejas, seguidos por algunos elegantes «addiyams» del cuello; después se baja las manos hasta la altura de los hombros y se efectúa algo así como un dúo entre el cuello y los hombros. Terminada esta parte hay movimientos de las manos y del cuello al unísono. Se repite la postura «anjali» y viene una nueva: la postura de estar semisentada (motitam). Todos las cadencias anteriores son repetidas «seriatum», haciendo en el suelo diseños hacia adelante y



Fig. 24

hacia atrás. Antes de que logre extinguirse la sorpresa del espectador por este repentino movimiento, la danzarina está nuevamente en la postura de «anjali» y se repiten las anteriores cadencias de la danza.

El segundo tema de Nrrta en los programas es la «Jatiswara». Más movida que la «Alarripu», se basa principalmente en la técnica de las piernas y de los pies, pero es encajada por graciosas «hastas» y «addiyams». Es la única composición del Nautch que puede ser bailada por un danzarín sin perder su belleza.

«Tillana» es el tercer número en el programa. Es el más cautivador tema de la danza pura; no es nada sensual, pero sí infinitamente estético en la pantomima del carácter caprichoso de una doncella.

Finalmente, diez catos a base de



Fig. 27



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 28

gesticulación también forman parte del programa. Les sirven de adorno pasajes de «Nrrta». Entre estos cantos son incluidos Slokas, Javalis, Varnams, Padams, etc.

Naturalmente, todo esto se hace sin decoraciones especiales, y los músicos (el timbalero, el de las «tablas», el cantante y el «guru», es decir, el maestro mismo) están de pie en el fondo del escenario de la manera como lo prescribe Bharata. El público por regla general no aplaude, con la excepción de los casos de proezas técnicas de extraordinaria dificultad. Esto sucede en medio de los números. Si algún número gusta sobremedida, el «guru»

o sea el maestro, puede decir a la danzarina que lo repita.

Los trajes que se llevan, son de una rígida ortodoxia en todos sus detalles. La «sari», de plata u oro (de diez yardas de largo) puesto de una manera que facilita el danzar. Las numerosas joyas aumentan el brillante efecto que produce la danzarina.

SLOKA KAMBHOJI

(Declamación de versos sobre Rama, en donde se reflejan los «Rasas» expresados a través de Abhinaya).

- 1 Amoroso (En los juegos con la hija de la tierra).
- 2 Heroico (Al romper el arco).
- 3 Compasivo (Hacia el cuervo culpable).
- 4 Milagroso (En hacer levantar montañas sobre las aguas del mar).
- 5 Riéndose (A la cara de Surpanakha).
- 6 Temerario (Al pecado).
- 7 Odiando (Al ver el semblante de la esposa de otro).
- 8 Terrible (En destruir Ravana).
- 9 En Paz (Con los ascetas).

OTRAS FORMAS DE LA DANZA EN LA INDIA DEL SUR

Además de «Kathakali» y de «Sadir» Nautch existen en el Sur de la India muchas otras formas de la danza y de la danzadrama; pero todas ellas son derivaciones de las formas ya mencionadas. Por eso con una ligera descripción de ellas nos basta.

Existe la danza «Tamil Tervukkoottu», una danza-drama de la cual, según afirman algunos, procede no sólo «Kathakali», sino tam-

bién la «Yakshagana» de Karnayaka y la «Telugu Veethinataka» de Andhra.

Existe además, la escuela de la danza «Kuchipudi», que es excepcionalmente vigorosa y llena de energía. Es drama representado a la manera de «Bharata-Natyam», aunque con menores complicaciones en la cuestión de los contactos con el suelo, aunque con el mismo refinamiento cuando de movimientos se trata. Las «Nrrta Hastas» son precisas y claras, además, hay en esta danza algunos movimientos del cuerpo que no aparecen en las danzas de otras escuelas.

La danza «Bhagavata Mela Nataka» es ejecutada por artistas brahminos adscritos a los santuarios de Vaishnavite en el sur de la India. A través de la «Abhinaya» o la «Bharata» interpretan ellos las leyendas acerca de Vaishnavite puestos en música. Estas ejecuciones tienen lugar en las aldeas de Sulamangallam y Uttukado en el distrito de Tanjore, en el mes de Marga Sirsha.

Mejor conocida que estas danzas es la de «Yakshagana», una obra teatral callejera representada por medio de una combinación del canto, de la danza y de la pantomima. Los temas se refieren principalmente a la guerra. Los actores vociferan en el escenario y danzan danzas vigorosas. Se permite a un payaso que provoque la risa de la gente. El repertorio incluye cerca de cincuenta dramas, además de todo el Rumayana y todo el Mahabharata, episodio tras episodio.

Comienza a la manera de la «Tervukkoottu». Principia por la adoración de Dios en el cuarto verde.

Después entra al escenario el músico principal y canta la gloria del dios. El segundo tópico es la entrada al escenario de dos muchachos en trajes típicos de hombres. Ellos danzan, y al mismo tiempo son recitados ciertos «Slokas», o sea versos de bendición. Más tarde aparecen en el escenario dos personajes femeninos y bailan graciosamente («lasya»); antes desde adentro del telón y después de fuera de éste. Se retiran y el músico ofrece el prólogo en que se habla del drama, e introduce a los primeros personajes. Desde este momento la pieza propiamente comienza. Cada actor entra altivamente y cambia algunas palabras con el músico, quién de vez en cuando conversa con los actores, hace comentarios y pregunta a cada nuevo personaje quién es; los actores, de esta manera, se anuncian cada uno a sí mismo.

Hace mucho tiempo, antes de que se conociera el alumbrado de gas o eléctrico, cuando la pieza era representada en plena calle o en un campo de arroz se acostumbraba tener a dos personas de pie, con antorchas en sus manos, colocados en los puntos delanteros del escenario (los llamados Tivatti). Cada vez que entraba un nuevo personaje, el que había estado en el escenario antes, bajaba, tomaba la mano de quién tenía la antorcha y dirigía la luz hacia el nuevo actor que estaba haciendo su entrada; expresaba la acción del actor que en este momento tenía absorta la atención del público, y volviéndose al auditorio, le hacía ver su atención por el actor recién entrado. Así ninguna aparición en el escenario de algún actor podía pasar desapercibida a causa de inapropiada iluminación. En la

actualidad, aunque la antorcha fué substituída por los nuevos inventos en materia de iluminación, el antiguo procedimiento de bajar del escenario y toda la pantomima, representando la entrada de nuevos personajes, aun persiste.

De todos los actores se exige que dancen, primero, delante del telón, antes de entrar; segundo, al hacer su entrada, y tercero, a la hora del canto. La danza detrás del telón, que mientras tanto es sostenido por dos personas, es muy complicado, especialmente en el caso de la entrada del villano. Cuando se trata de gran tensión espiritual, o cuando un actor entra, representando un personaje enojado o dispuesto a luchar, la danza es muy vigorosa. En estas danzas, que contienen numerosos brincos, se exhibe una maravillosa agilidad del cuerpo. La danza introduce y encarna el drama.

La cuestión de los trajes y el arreglo de la cara en estas danzas es sólo un poco menos complicada que la «Kathakali»; algunos de sus rasgos característicos son dientes caninos falsos, lenguas que cuelgan de las caras y copetes de pelo rojo en la nariz y en la frente.

En las danzas-dramas, «Yakshagana» se pueden contemplar algunas de las antiguas danzas populares de la India, como por ejemplo, «Kol Attam» o sea la danza del bastón. Con frecuencia se encuentra entre los simples campesinos de todas las razas alguna danza hecha con bastones.

LA INDIA DEL NORTE (Kathak)

Debido a frecuentes invasiones y al subsiguiente efecto de la influen-

cia extranjera, el norte de la India tiene un arte de la danza diferente por completo en sus aspectos del que prevalece en la India del Sur. La influencia mahometana es tan notable que por momentos la danza «Kathak» parece puramente árabe por su espíritu; por otra parte la danza «Manipuri» parece por su línea una danza de Burma. Tres diferentes amantes del arte (Vittala, Bhaya Bhatta y Gopala Nayak) trataron durante el siglo XVI de combinar adecuadamente la forma original de Bharata Natya con la nueva e híbrida danza, pero sin éxito.

Poco queda, pues, en la «Kathak» la más representativa de las danzas del norte, de la antigua escuela hin-



dú, con excepción de breves series de «Abhinaya» en las que se contemplan las favoritas pantomimas del Sur: Krishna, las Gopis, el pavo real. Pero mientras que la escuela del Sur convierte cada uno de estos temas en una danza-drama cuya representación dura desde media hora hasta una noche entera, la danza «Kathak» sólo admite para cada uno de los temas mencionados 16 compases, más o menos de música.

Se supone que el arte de la danza Kathak está derivado de «Katha Kalashepa» una forma de danza de la India del Sur, en la que están incluidas: mucho de Nrta (danza) y poco de «Abhinaya» no tiene importancia en la danza «Kathak»,

basándose el virtuosismo de esta danza enteramente en la agilidad de los pies. Es una danza de «talas» (ritmos), y mientras más rápidamente uno baila es considerado como mejor danzarín. Esta danza tiene dos partes: los «torahs» y los «gaths». Los «torahs» son series rítmicas de tiempo doble y triple con los pies en un movimiento que correspondería a nuestras notas de un cuarto, un octavo y un dieciséis avos. Los «gaths» son gestos pantomímicos y describen escenas sencillas de la vida cotidiana. A estos pertenecen: la danza del vuelo del gavilán, la danza del encantamiento de culebras, la danza de sacar agua, la de arrancar flores, la de tejer guirnaldas, etc. Todo esto está hecho con poca estilización del gesto y con ninguna de la expresión de la cara, sino siguiendo el camino natural como hacemos nosotros, los occidentales.

La ancha falda recuerda a los danzarines árabes y de Egipto, de los cuales, creo, vienen las danzas acrobáticas, como la de bailar sobre pedazos de azúcar sin romperlos (Batasas) o las de ir dibujando la figura del pavo real en el suelo con los dedos del pie bailando. Esta última danza es una descendiente directa—o hemos de decir «una hermana carnal»—de la danza de la comida esparcida durante la cual los danzarines marroquíes cubren el suelo con comida y después por medio de la danza producen en ellas varios dibujos.

Lo más notable en la danza «Kathak» es el ritmo que más bien que moverse vibra en el cuello, en los párpados, en las caderas, en las muñecas de las manos y en el pecho

de los danzarines. Esta danza es extraordinariamente seductora.

Cuando en las danzas del Sur la bailarina expresa por medio de pantomimas a Sringara Rasa, ella es una antigua diosa de oro, por apasionadas que sean sus «hastas». Pero la danzarina del Norte no necesita ninguna Abhinaya para hacer comprensible el significado de su danza.

TORAHS

Algunas talas básicas:

Trital—Da—din—din—nah

Da—din—din—nah

Nah—tin—tin—nah

Te—te—din—din—nah

Dadra Tal—Da—din—nah

Da—dun—nah

Kerva Tal—Dagi—Teka—Naki—
din

Tevra Tal—Da—din—nah—kitata—
ka—gadi—gana

Una Bola, o frase rítmica:

Ta—ta—ta—tuk

Dun—nuna—gita—kita

toh—toranga—taka

Yun—taka—dada—gina—te

Taka—tun—taka—dada—gina

Ta—te—tat—teh

Ta—teh—tat—teh

Te—ta—te—ta—teh

Te—te—tat—tat—tah

KATHAK—MARWARI NAUTCH Fig. 31.

Un ejemplo de la Nueva Danza: «Lasynatana» composición de La Meries, «La Mudra», (fotografía) e «Portando agua sulla cabeza». Fig. 32.

LA INDIA DEL NORTE (Otros tipos)

El tiempo de que dispongo, ya se está agotando y aún me falta tratar de la danza moderna en In-



Fig. 30

dia. Me veo pues, obligada a pasar una ojeada sobre otras formas de la danza en la India del Norte, que me son conocidas, aunque estoy segura que existen allí muchas otras, que no me fué dado conocer. El Hindú del Norte no es un esteta tan entusiasta como el del Sur de la India. A esto se debe que es mucho más difícil obtener información, lo mismo impresa que verbal, así como demostraciones prácticas, en el Norte de aquel gran país que en su parte Sur.

Los habitantes del «Bengali», afirman que toda la cultura de la India procede de ésta su región y que de allí se esparció por todo el Oriente. Independientemente de si esta afirmación es verdad, es un hecho que el nuevo Renacimiento en la India tuvo sus orígenes cerca de Calcutta, y está relacionada con el nombre de un gran personaje.

No cabe duda que la mejor forma del danzar «Manipuri» se puede contemplar hoy día en Santiiketa, la escuela de las artes de Rabindranath Tagore. El poeta escogió esta forma del arte de la danza hindú para enseñarla en su escuela en 1917, pues encontró que tenía grandes cualidades líricas y carecía en lo absoluto de toda grosera sensualidad. El de la «Manipuri» es en realidad un arte particularmente circunspecto, pero está tan fuertemente influenciado por países extranjeros que se encuentran más allá al oriente, que por su carácter es aún menos hindú que la danza del «Kathak». Pero tuvo la distinción de ser la primera escuela artística que mereció la atención del nuevo Renacimiento hindú. Por algo se la llama a esta danza la «danza de Tagore».

Existen además, las inimitables danzas de las mujeres de Marwari, que son una especie de una esporádica interpretación popular de la danza de Kathak.

De las danzas-dramas que corresponden a la Kathakali del Sur, Bengali tiene las «ystras»; dentro y fuera de Mathura (India Superior) halla arraigo la pintoresca institución de «Rasadhari» representada por Brahminos. Se representan acontecimientos de la vida de Krishna, y la función termina con la danza «rasakrida» de Krishna, con «gopis» que bailan en un círculo.

De la misma manera la «Ramalila», o sea recitación y representación de la vida de Rama, es la función popular en Benares.

En Maharashtra (India Occidental) la pieza teatral más popular es Lalita. En Gujarat el drama se llama «Bhavai» un tipo inferior, y a igual que en la «Terukkoottu» del Sur, también aquí se admite al payaso. Lalita y Bhavai difieren de otras danzas dramas en que prefieren piezas destacadas (como en el vaudeville), por ejemplo «riña entre mal avenida pareja», un «asalto en el camino», «un corrompido «Sadhya» (sacerdote) «en la compañía de una viuda seductora y de una esposa crédula». Estos temas se encuentran en oposición directa a las reglas de «Bharata Natya» que prohíben la representación escénica de todo suceso de inferior categoría. Esta prohibición era conocida con el nombre de «decencia en el escenario» «El Bharata Natya» ponía especial énfasis en la conducta propia y decorosa; el tosco realismo no tenía lugar en el escenario, en las reglas

de Bharata Natya», pues no contribuía a la elevación de la mente humana. No se debía representar una larga caminata, un asesinato, una lucha, la rebelión en algún reino, el sitio de alguna ciudad o de fortaleza, el proceso de comer, las relaciones sexuales y cosas por el estilo.

Completando nuestra lista, tenemos, además de la Danza de Harischandra de Kurmachala, también la Ghandarba Gana de Nepal. Su representación se parece a la de «Yakshagana», pues es un drama operístico vernáculo que data desde el reinado de Jagajjyotirmalla, quien



Fig. 31

fué uno de los creadores de esta literatura artística.

LA DANZA NUEVA DE LA INDIA

Muy recientemente—algo me nos que diez años—surgió en la India una forma del antiguo arte de la danza. Sucedió lo que fué indispensable, pues un arte que no revive, se convierte en una cáscara vacía, en una momia.

Resulta que también en el tiempo de Bharata el gran arte degeneró hasta llegar al nivel de las vulgares representaciones rústicas del tipo de las «Silpaka» y de las «Dombaka», perdiendo toda su antigua santidad y dignidad. Los antecesores de Bharata, que eran responsables de la degeneración de esta noble forma de expresión, fueron maldecidos por los «Rishis» de aquel entonces. Bharata imploró a los «Rishis» que retirasen la maldición, pero aquellos no accedieron. No obstante, cediendo a las apasionadas súplicas de Bharata, retiraron finalmente la maldición contra el arte, pero al mismo tiempo la confirmaron respecto a los «Nartakas» (los danzarines).

La danza clásica pasó tiempos tristes para su progreso en India, a igual que la danza clásica en el Occidente. Sabemos bien cual fué la opinión acerca de la danza y de danzarines en nuestro propio medio al finalizar la primera década del siglo pasado. Lo mismo ocurrió en India. La danza, ejecutada por cortesanas florecía cuando éstas eran las amantes de los reyes, y como tales eran rodeadas de cultura. Pero cuando los reyes desaparecieron, las cortesanas se convirtieron en pros-

titutas, pero aún eran las ejecutantes de la danza. Así, poco a poco, en el mismo grado en que la cultura y la mentalidad de la danzarina fué bajando, también el nivel del arte que ella practicaba, se hacía cada vez más bajo. No técnicamente, pero sí en su aspecto espiritual. Así la danza se hizo en fin, para algunos insoportable y fué atrocemente atacada por reformadores moralistas que pretendieron suprimir este arte en general. El ilustre autor Raghaven dice: Los danzarines de la moderna India, deben recurrir a maestros tradicionales de la Abhinaya, deben aprender los fundamentos y toda la ciencia de la cosa; deben sumergirse en la tradición del arte, de la cultura, de la leyenda y de la literatura hindúes; sólo entonces podran diseñar nuevas formas».

Esto es precisamente lo que ha pasado y por consiguiente una nueva escuela, que yo denomino—Danza Nueva—, ha surgido y rápidamente invade todo el país y se desarrolla en el Sur y en el Norte con igual vigor.

Al principio de este siglo, Rabin-dranath Tagore viviendo en su casa que se encuentra a unos cien kilómetros de Calcutta y que él denomina «El Refugio de la Paz», inició una pequeña escuela de arte con cinco discípulos, uno de ellos siendo uno de sus hijos. En 1917 el poeta visitó Sylhet y vió una exhibición de bailes Manipuri; quedó tan entusiasmado de esta escuela que se llevó a dos maestros de Manipuri. Este fué el primer indicio del Renacimiento de la danza Hindú. Por unos años, sin embargo, sus alumnos no aparecieron en público. Finalmente Ta-

gore escribió una pieza especialmente para sus discípulos llamada «La Exaltación de la Bailarina» que fué puesta en escena en Calcutta y desde entonces personalidades distinguidas surgieron por la lucha en favor de la movilización del arte de la danza. Hoy los estudiantes de Sanikikitan (la Universidad de Tagore) y actúan en toda la India, de ciudad en ciudad ejecutando piezas danzadas escritas por el mismo poeta.

En el Sur, otro poeta, Vallathok, lucha para vivificar la agotada Kathakali y Mohini-Attam.

Con una grandiosa visión y más amplios conocimientos del mundo, Uday Shan—Kar—ponen los fundamentos de una escuela de Música y de Danza en Benares. Esta escuela hace investigaciones en las tradiciones clásicas de la música, de la danza, de las técnicas de las distintas escuelas de antaño, de la mitología, del traje, de las joyas. La pintura y la escultura se estudiarán en sus relaciones con la danza, se tomarán películas de las danzas existentes (para estudio y para catalogar para el futuro).

Este movimiento iniciado por Shan-Kar, sigue más de cerca el consejo de Raghaven para plasmar de las formas y de los ideales antiguos, un arte vivo y floreciente.

Yo no creo que exista otra forma de danza con un patrimonio tan rico de tradiciones. Se necesita solamente el impulso de una sana ambición para llevarla a la más grande gloria.

M. RUSSEL DE CARRERAS
(La Meri).

A C T U A L I D A D E S

CRONICAS DE EXPOSICIONES NACIONALES

Después de la publicación del último número de la REVISTA DE ARTE en el cual se dió cuenta de las exposiciones particulares de Bellas Artes que tuvieron lugar, durante el otoño y parte del invierno, en las diversas salas de exposiciones que existen actualmente en Santiago, otras de estas exposiciones se han sucedido, en un ritmo, sin embargo, algo más lento; creemos interesante señalar para los lectores de la REVISTA, lo que, en estas manifestaciones de Arte, nos pareció digno de estudio; por lo demás, tendremos que incluir en la lista de las obras que figuraron en ellas, algunas que habían quedado rezagadas en nuestra crónica anterior.

En el mes de Agosto, por ejemplo, hubo en la Sala del Banco de Chile, una importante presentación de cuadros de la señora *Dora Puelma* que, desde hace tiempo, había dejado de exponer sus obras en exposiciones públicas. Esta reaparición de la distinguida artista ha sido indudablemente brillante y tanto más interesante cuanto que ella nos llevó en todas las provincias de Chile, exceptuando el extremo Sur, dando a sus impresiones mucha variedad. La señora *Dora Puelma* que, hace algún tiempo, parecía manifestar una preferencia decidida por los interiores íntimos y discretos, de los cuales hizo interpretaciones sumamente distinguidas, ha abandonado, por lo menos, momentáneamente, este género, en el cual se había especializado, ga-

nando en él grandes y merecidos, éxitos, para ensanchar su visión que, ahora abarca horizontes más vastos.

Su última exposición nos dió ahora, la impresión de que habíamos emprendido, guiado por ella, un verdadero viaje a través de algunas provincias de Chile, buscando, para interpretarlo, los sitios más agradables y más característicos de cada una de estas provincias. Todos estos trabajos por lo tanto, ofrecen un interés doble: el objetivo, de los temas escogidos, bien característicos de la región y el subjetivo, debido a la interpretación que la autora supo darles; además este grupo de cuadros de intenciones nuevas y de estilo apropiado a estas intenciones, permitió apreciar, después de la larga ausencia de doña *Dora* de los Salones anuales y otras exposiciones, los grandes progresos realizados en la técnica y en la definición de las formas y de los valores por la distinguida pintora.

* * *

Exposición María Tupper.—En la misma Sala del Banco de Chile, tuvo lugar también una muy importante presentación de la señora *María Tupper de Aguirre*. Se sabe que la señora *Tupper* pertenece francamente al grupo de artistas chilenos que han sido honda e «inteligentemente» impresionados por las búsquedas de los artistas europeos de vanguardia. Hemos visto con que entusiasmo, con

que pasión aún, ella procuraba seguir este movimiento de depuración y de renovación artística. De una cultura artística y general superior, la distinguida pintora posee también este don de la facilidad de adaptación, don algo peligroso, hay que decirlo, ya que puede tener como consecuencias la dificultad, para los que lo poseen, de encontrar fórmulas originales y de crearse un estilo propio y una personalidad destacada. A través de las obras de la señora *Tupper*, pudimos, durante varios años, constatar en las fórmulas que empleaba, reminiscencias demasiado directas de las escuelas y, lo que es más grave, de las mismas fórmulas de los maestros ultra modernos que ella admiraba.

Felizmente, parece que este período de influencias sucesivas ha terminado ya y que esta artista, tan bien dotada, ha encontrado la manera de expresar sus ideas y sus sensaciones artísticas en una forma que le sea propia: es, por lo menos, lo que dió a pensar y hace esperar su última exposición de la Sala del Banco de Chile. La cantidad de obras notables y la variedad de los temas de estas, entre las cuales figuraban retratos de primer orden, como estilo y carácter, confirmaron—lo que, por lo demás se sabía—el espíritu de trabajo incansable de la señora *María Tupper* y revelaron que la autora de estas obras está ya en posesión de una manera de pintar bien suya y que, en poco tiempo más será inconfundible. Es un her-



María Tupper

(óleo)

moso resultado de varios años de luchas, de entusiasmos, de dudas de convicciones, de nuevas dudas, de búsquedas y, en todos los casos, de profunda honradez y sinceridad. ¡Bella carrera de artista!

* * *

Exposición Manuel Casanova V.—Es también en la Sala del Banco de Chile que don Manuel Casanova Vicuña presentó a fines de Julio, un grupo reducido pero escogido de sus últimas obras que son todas de paisajes con animales y, casi siempre, tienen como fondo la Cordillera que el pintor conoce muy bien y, como todos los chilenos, ama profundamente. Esta exposición que ha sido completada por una tela de gran importancia del mismo estilo y tema presentada en el Salón de la Sociedad Nacional por el señor Casa-

nova, ha permitido constatar los progresos incesantes del autor que tiene ya su lugar destacado entre los buenos paisajistas chilenos.

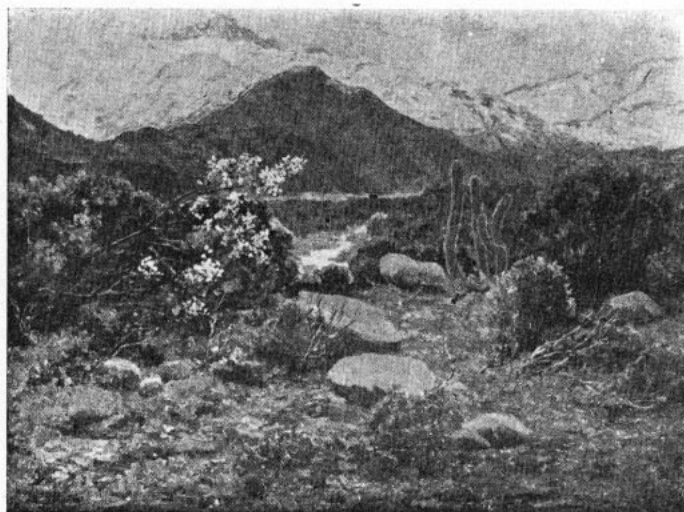
* * *

Exposición Rebolledo Correa.—La popularidad que conoció don Benito Rebolledo Correa, desde que, en los primeros años de este siglo empezara a pintar y a presentar en Salones y exposiciones particulares sus escenas marítimas robustas y llenas de luz y de viento que, después, hizo alternar con temas montañoses o campesinos en que figuran animales: vacas, corderos y cabras, esta popularidad es demasiado presente todavía para que sea necesario insistir sobre la personalidad del autor y el carácter de su obra. En el grupo de cuadros que presentó, hace poco, en la sala del Banco de Chile, estaban representado todos los aspectos distintos, que acabamos de recordar, de su obra. No se podía señalar ninguna novedad, ningún progreso, pero tampoco retroceso alguno. El señor Rebolledo Correa se mantiene en las posiciones conquistadas y afir-

mó, una vez más, la robustez de su talento.

* * *

Exposición Cabezón.—Una de las exposiciones que tuvieron lugar, en el mes de Julio, en la Sala del Banco de Chile, fué la de las acuarelas del señor A. H. Cabezón. En las ochenta obras, más o menos, que figuraron en esta exposición, se pudo constatar hasta que punto se destacaba muy netamente la personalidad del autor. Ni enteramente realista, ni francamente decorativa, la manera del señor Cabezón, participa de estas dos maneras de comprender y de sentir el arte, lo que da a las obras realizadas en esta forma una verdadera originalidad y una alta distinción. El mar, la montaña, las escenas callejeras con tipos populares, los efectos de luz a distintas horas, las naturalezas muertas, todos estos motivos tan variados y distintos son tratados por el señor Cabezón en este doble carácter: realista y decorativo, lo que contribuye a afirmar la originalidad, la inconfundible personalidad del autor. Muchas de estas pequeñas



Manuel Casanova

«Las Condes»

obras, por el sentido armónico de las formas como de los colores y la amplitud de la concepción podrían ser empleadas, sin quitar ni añadir nada, para grandes decoraciones murales: creo que ahí está el verdadero camino del pintor.

* * *

Exposición Tito Mena.—La última de las exposiciones que fueron organizadas en Julio, en la Sala del Banco de Chile fué la del distinguido pintor y dibujante argentino, don Tito Mena, que llegó aquí precedido de una fama que su exposición confirmó ser ampliamente justificada, tanto en los retratos, llenos de carácter y de un parecido impresionante, como en las figuras de mujeres y de niños, algunas de las cuales eran verdaderamente encantadoras. Los dibujos que formaban la parte más importante y, diré también, más interesante del grupo de obras estaban acompañadas por algunas naturalezas muertas de factura muy sencilla y segura que constituían una valiosa contribución al conjunto, para asegurar el éxito de la exposición.

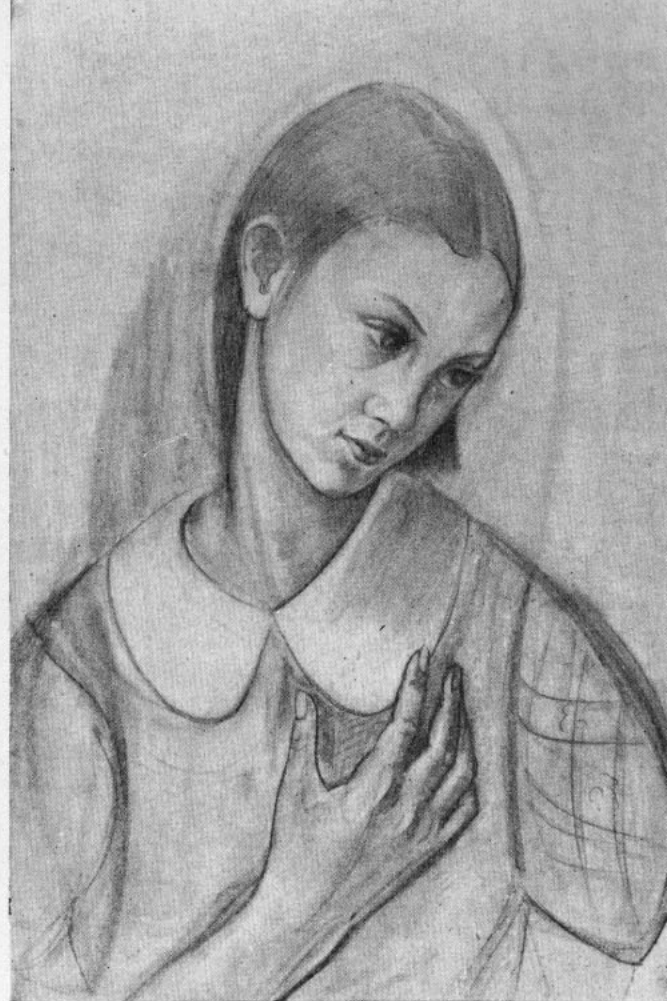
* * *

Sala Ramón Eyzaguirre.—Se puede calificar de acontecimiento artístico, la exposición y la venta de los numerosos dibujos y acuarelas sobre temas de la historia sagrada de Fray Pedro Subercaseaux que tuvo lugar en la Sala Ramón Eyzaguirre. Se sabe que antes de formar parte de una orden religiosa, don Pedro Subercaseaux había conquistado una

justa fama como pintor de historia y dibujante. Tenía un talento, un sentido especial para la ilustración. ¡Y qué más maravillosos temas por la ilustración que las escenas de la historia sagrada! ¡Y qué mejor intérprete que un ilustrador nato que ha abrazado la profesión religiosa! Después de Schnorr, de Bida y de Gustavo Dore, creo que estas ilustraciones de Fray Pedro Subercaseaux, sobre el Nuevo Testamento, deben colocarse entre las mejores obras que han sido ejecutadas en esta clase de trabajos artísticos.

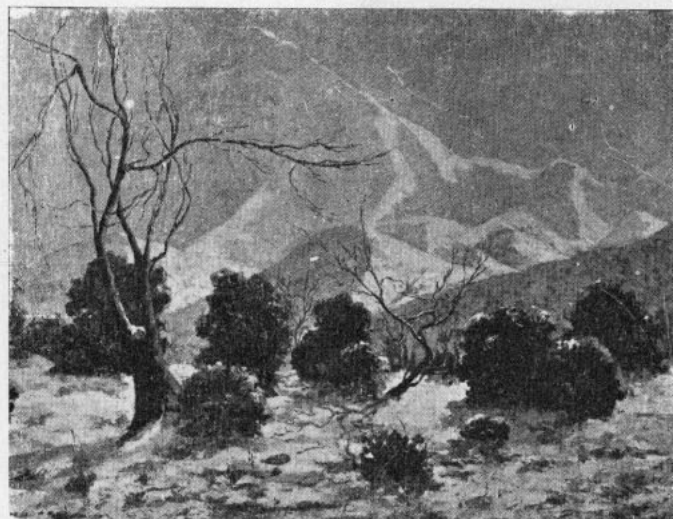
* * *

Exposición Ernesto Barreda.—Al principio de Septiembre, don Ernesto Barreda hizo en la Sala Ramón Eyzaguirre una exposición de sus últimas obras. En sus exposiciones anteriores, en la misma sala, el señor Barreda había presentado cuadros de estilo neta y exclusivamente decorativo: esa nota decorativa era la que, en todo caso, dominaba y que, por cierto, tuvo mucho éxito. Esta vez, observamos más variedad tanto en las intenciones como en la ejecución pictórica. En la mayor parte de las telas exhibidas, volvimos a encontrar el sentido puramente decorativo, a base de flores estilizadas que recuerdan de una manera muy agradable y discreta «les trumeaux» et les «dessus de portes» que dan tanta gracia a las decoraciones de Versailles y de Trianon, pero, al lado de aquellos «panneaux» decorativos, tuvimos la sorpresa y el agrado de que el señor Barreda nos presentara algunos cuadros en los cuales, sin perder nada de su personalidad,



María Tupper

(dibujo)



«Las Condes»

Manuel Casanova



Tito Mená

«Retrato»

introdujo un realismo distinguido en la composición, en la atmósfera, en el manejo del claro oscuro. Tres de estas telas hacían pensar en las obras maestras de Chardin y varias otras, de intenciones menos definidas, demostraban también, sin embargo, que el pintor está atravesando un período no precisamente de inquietudes, pero de búsquedas que le llevarán definitivamente al verdadero camino de «la pintura por la pintura» que es el que indican su temperamento y su sensibilidad manifestada claramente en las tres telas que acabo de señalar. Fusionando estas condiciones naturales con el sentido decorativo adquirido por la educación del gusto y la cultura refinada tengo la seguridad que don Ernesto Barreda, en sus obras futuras, afirmará una personalidad muy destacada...

* * *

Exposición Agustín Abarca.—

Uno de los pintores de la hora actual más «pintor», es decir de temperamento a la vez más vigoroso y más delicado, es don Agustín Abarca que, si fuera menos sinceramente modesto, ocuparía, a los ojos del público en general, el sitio que los verdaderamente entendidos en cuestiones de arte, le atribuyen sin vacilar, es decir, uno de los primeros, no solamente de su generación, sino de toda la época actual desde el principio de este siglo. La última exposición que el señor Abarca acaba de realizar, confirma ampliamente esta opinión mía. Pintor al óleo, se manifiesta, como paisajista, de la raza de los Courbet y otros maestros de temperamento vigoroso, pero al mismo tiempo, es un prestigioso acuarelista, el primero, sin duda de los que actualmente emplean, en Chile, este procedimiento que exige, en el que lo practica, condiciones innatas... y las posee don Agustín Abarca... R. B.



Pedro Subercaseaux



Pedro Subercaseaux

EXPOSICION THENOT EN LA SALA DEL BANCO DE CHILE

En el mes de Agosto, el señor Thenot y su esposa hicieron en la Sala del Banco de Chile una presentación que fué extremadamente interesante y brillante. Don René Thenot de quien la REVISTA DE ARTE, ha tenido ya ocasión de ocuparse en la crónica sobre el Salón Oficial del año pasado es, como se sabe, un eminente grabador en medallas, contratado por el Gobierno para prestar sus servicios en la Casa de Monedas: se había podido aquí, alatar ya entonces el mérito de este artista y constatar hasta que punto estaban justificadas las distinciones y recompensas que había obtenido en París.

Sin embargo, la exposición de la Sala del Banco de Chile produjo una verdadera sensación porque el señor Thenot, acompañado, aquella vez, por su esposa que es también una artista muy distinguida y su admirable colaboradora en sus trabajos de dibujo y de pintura, dió a conocer los distintos aspectos de su arte sobresaliente y tan variado que hace pensar en ciertos grandes artistas del Renacimiento que eran, al mismo tiempo, pintores, grabadores, medallistas, arquitectos, etc. y practicaban todas estas artes con igual maestría.

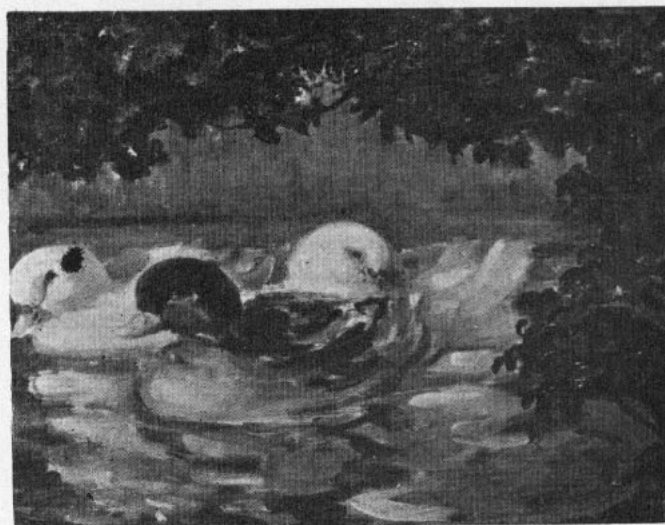
Lo que dió a la exposición un interés especial fué que todas las obras de pintura y de dibujo tenían como temas impresionantes reminiscencias de una estada de varios años en la Zambesia, región todavía poco conocida del África ecuatorial en que los mis-

terios del destino habían llevado a los esposos Thenot.

La fauna de esta región africana es muy rica y variada: fieras de varias clases, elefantes, búfalos, gacelas, sin contar las serpientes de todos tamaños, abundan en la Zambesia que es una verdadera tierra de elección para los cazadores y el señor Thenot tuvo que hacerse cazador: abandonando momentáneamente sino su arte—que no se abandona nunca—por lo menos su profesión de grabador medallista, movido además por su espíritu de curiosidad y de aventura aceptó un empleo ofrecido por un amigo en una explotación algodonera, empleo que desempeñó durante siete años ayudado por su joven esposa que tenía idénticos gustos y igual actividad que él mismo. El nacimiento de un hijo fué lo que obligó al matrimonio Thenot, a regresar a Francia, el clima de la Mozambique siendo fatal para los niños. Pero durante su estada en el país negro, junto con sus funciones en la explotación algodonera, don René Thenot se interesó por ciertos problemas científicos, relacionados con la vida y las costumbres de los animales en la selva virgen y para esas búsquedas tuvo que entregarse a la caza de fieras y otros animales: es así como hizo una verdadera masacre de elefantes, búfalos, rinocerontes, además de once leones y treinta y seis panteras. Naturalmente, estas cacerías le obligaron a observar de muy cerca las costumbres de los animales salvajes y son estas observaciones que le permitieron, volviendo a sus lápices y pinceles, ejecutar una serie de es-



Enrique Barreda



Enrique Barreda



Agustín Abarcía



René Thenot

tudios de fieras como los que llamaron tanto la atención de los visitantes de la exposición de la Sala del Banco de Chile.

Este interés y curiosidad por los países nuevos para él y las costumbres de los habitantes de estas regiones indujeron a los esposos Thenot, ya instalados en Chile a dirigirse a la Antigua Araucanía, en busca de impresiones nuevas y es a la colaboración íntima de los dos que se debieron los tipos de mapuches, llenos de carácter y de vida que figuraron en la exposición...

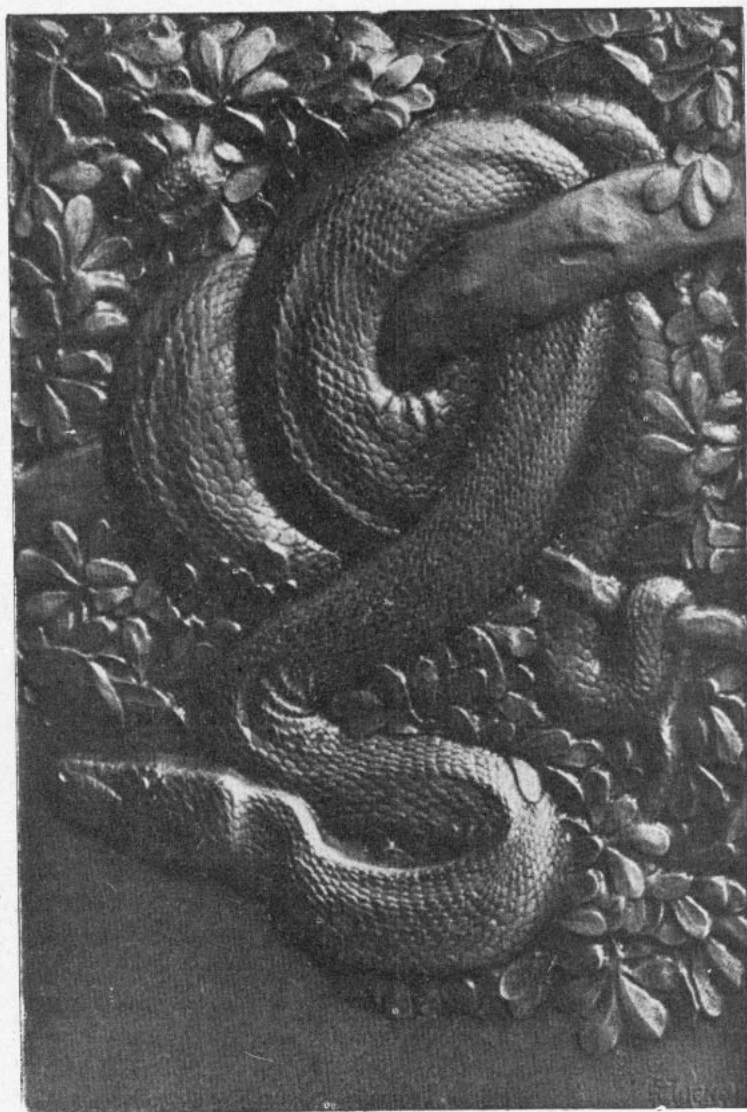
Pero don René Thenot no podía olvidar que para Chile es, en primer lugar, un grabador en medallas y exhibió, metido entre los dibujos y las pinturas, un «panneau» en el cual presentaba algunas de sus hermosas medallas entre las cuales figuraban unas

cuantas de sus queridas fieras africanas, obras, que son pequeñas maravillas probablemente únicas en el arte de las medallas. La impresionante serpiente reproducida en este número de la REVISTA DE ARTE es una de estas obras maestras.

Como muestra de la labor «oficial» del señor Thenot, en Chile figuraban también en la exposición los modelos en gran tamaño de las futuras medallas—destinadas a ser reducidas en su forma definitiva de S. E., el Presidente Alessandri, del señor Garcés Gana y de otras personalidades chilenas.

Además, dando una prueba de la amplitud de sus ideas y del más noble altruísmo, don René Thenot aprovechó esta exposición para exhibir una serie de medallas, todas obras maestras ejecutadas en París por los más grandes grabadores en medallas franceses de este siglo y del anterior que mantuvieron la superioridad—contestable y, por lo demás, incontestada—de Francia en este arte tan especial, tan delicado y tan noble y cuyo digno representante en Chile es el mismo.

RICHON-BRUNET

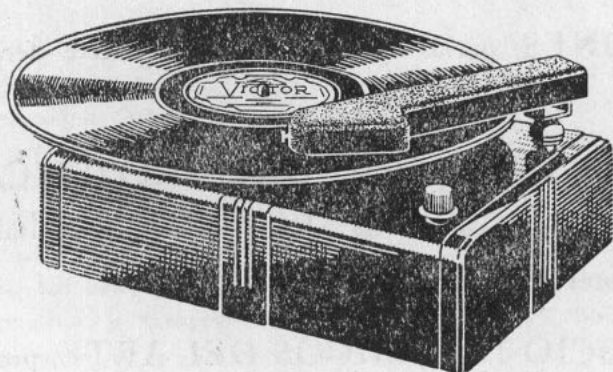


René Thenot

SOCIEDAD *de* DISCOS VICTOR



La Soc. de Discos Victor es una institución creada para beneficiar a los amantes de la música, cualquiera que sea el género de su predilección. No es una sociedad comercial establecida para producir utilidades, ni siquiera una cooperativa que obtiene ganancias para repartirlas entre sus asociados. Es una entidad eminentemente práctica que otorga beneficios efectivos e inmediatos a sus socios. Solicite informaciones en cualquier establecimiento RCA Victor del país.



Modelo R93-B

GRATIS!

- 1.º Un fonógrafo eléctrico, Modelo R93-B;
- 2.º Un descuento especial de $33\frac{1}{3}\%$ en sus compras de Discos Victor;
- 3.º Una subscripción por un año al Magazine Musical Victor;
- 4.º Toda Información impresa sobre Discos Victor.

RCA Victor

HAY DISTRIBUIDORES AUTORIZADOS EN TODO EL PAIS

Amigos del arte

Libros - Decoración - Exposiciones

AMIGOS DEL ARTE, Sociedad formada para facilitar la vinculación de los artistas con el medio ambiente, para estimular la creación de arte y ayudar al artista necesitado, tiene en Agustinas 972, entrepiso, Sala de reuniones, de música y lectura para sus socios.

LIBRERIA, para el público en general, con dotación seleccionada, nacional y extranjera. Encargos de libros, revistas y discos.

DECORACION INTERIOR, muebles, tapicería, objetos de arte, reformas de lo antiguo a cargo de expertos y técnicos.

EXPOSICIONES, permanentes de cuadros y arte decorativo.

AGENCIA DE INFORMACIONES ARTISTICAS, elección de profesorado, adquisición de obras de arte, consultas en general sobre toda materia artística.

HAGASE SOCIO DE AMIGOS DEL ARTE, proteja al artista necesitado.

VISITE EL LOCAL, Agustinas 972, entrepiso. Solicite datos en Secretaría, fono 85466

Compre sus libros en
AMIGOS DEL ARTE

972 AGUSTINAS - TELEFONO 85466
(entrepiso)

SALON DE LA SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES

Hace algún tiempo ya—varios años—he jurado, imitando la famosa imprecación de Catón: «Delenda Cartago», no escribir más sobre las exposiciones que se celebran en la «Sala Chile», que, por un curioso fenómeno de multiplicación, se compone de cuatro salas, sin lanzar mi anatema acotumbrado contra las pésimas condiciones de este local. Cumplido este juramento, no insistiré más en el presente artículo—para no ser majadero, sobre esta cuestión, sin embargo importantísima.

Pero, antes de penetrar al Salón para hacer el examen de las obras que figuran en él, deseo hacer una declaración: aunque nunca he pertenecido a la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Santiago, he tenido siempre las relaciones más cordiales y aún amistosas con varios de los miembros de mayor prestigio de ella: por eso y también por ser enemigo de las polémicas, nunca quise mezclarme, ni pública ni privadamente, en los asuntos internos de esta sociedad y tampoco en los malentendidos y disentiimientos entre los dirigentes de ella y otros grupos de artistas, dando lugar a pequeños choques que no son provocados por divergencias de ideales artísticos, sino por motivos más materiales y personales que, no por ser humanos, son menos mezquinos y desagradables: estos «choques» son, por lo tanto, perfectamente «chocantes» es el caso de decirlo y no pueden sino desacreditar ante el público al gremio entero de los artistas: es lo que he visto producirse siempre,

aquí, como en todas partes, cuando los desacuerdos asumen un carácter politiquero y odioso, en el cual las ideas y escuelas artísticas hacen un papel secundario, por lo menos a los ojos de las personas de buena fe y de sano criterio que tienen un temor y un horror justificados a los intereses creados». Dicho lo anterior, examinemos la situación actual tal como puede y debe juzgarla la *Revista de Arte*, órgano oficial de la Facultad de Bellas Artes, sin pasión como sin debilidad ya que serían en este caso, tan inadmisibles la una como la otra: La Sociedad Nacional de Bellas Artes ha sido creada en el año 1918, es decir hace exactamente veinte años: es difícil, por lo tanto, que pueda celebrar en el año 1938 su quincuagésima segunda exposición de Bellas Artes, como reza el catálogo del Salón de este año: más exactamente dice este catálogo «52^{ava}» (?). Sin embargo, es lo que insinúa esta indicación del catálogo, reivindicando para la Sociedad la organización de los Salones Oficiales de Bellas Artes de Santiago, durante más de medio siglo. La verdad es que todos aquellos salones, fueron celebrados bajo la tuición y supervigilancia de diversos organismos que se sucedieron con diferentes nombres y atribuciones, creados por los Ministerios competentes que también nombraban los miembros que los formaban. En aquellos tiempos la Sociedad Nacional no existía todavía.

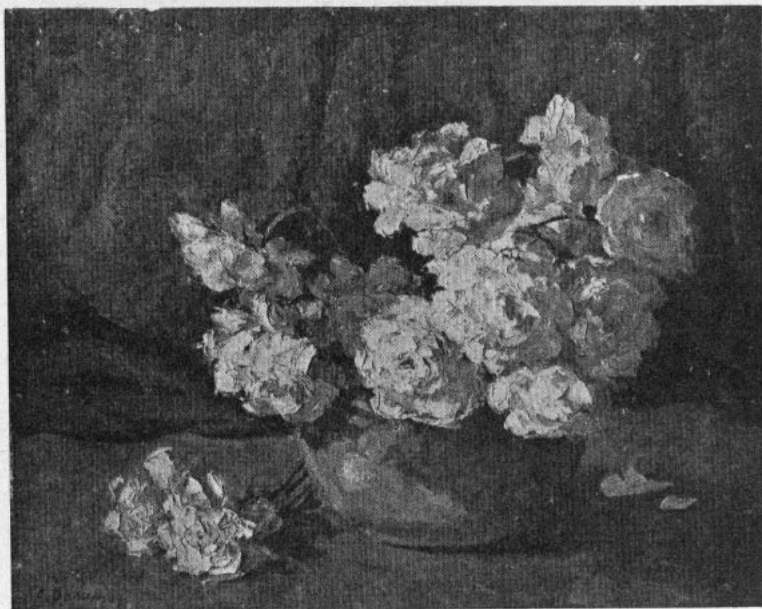
Como es natural, desde que el Gobierno creó, hace diez años, la

Facultad de Bellas Artes, es a esta que pasó automáticamente todo lo que concierne las Bellas Artes y particularmente los Salones anuales oficiales que se celebran, en nombre del Estado y en un local que pertenece al Estado. El hecho de que las entidades competentes faciliten por algunas semanas, cada año, este local a una sociedad particular no significa que esta adquiera derechos ni pueda substituirse a la entidad encargada de los asuntos artísticos del país, cual es la Facultad de Bellas Artes. La cesión durante el mes de Septiembre de la Sala Chile, a la Sociedad Nacional de Bellas Artes es un favor hecho en pro de la buena armonía entre los artistas y para dar a estos mayores oportunidades para presentar sus obras al público. Por lo demás, los artistas saben que la Facultad que no quiere ni debe manifestar preferencias en cuestiones de tendencias y de escuelas, ofrece, por su misma organización las mayores garantías a todos los que se presenten a los *Salones Oficiales*, organizados por ella. He creído oportuno hacer, en la *Revista de Arte*, esta aclaración ya que puede prestar a equívocos el mentado Catálogo del Salón de la Sociedad Nacional al cual, por añadidura, se da el nombre de *Salón Nacional*, como si tuviera el monopolio de este *nacionalismo* y fuera más nacional que el que, en poco tiempo más abrirá la Facultad *oficialmente* en la Sala Chile.

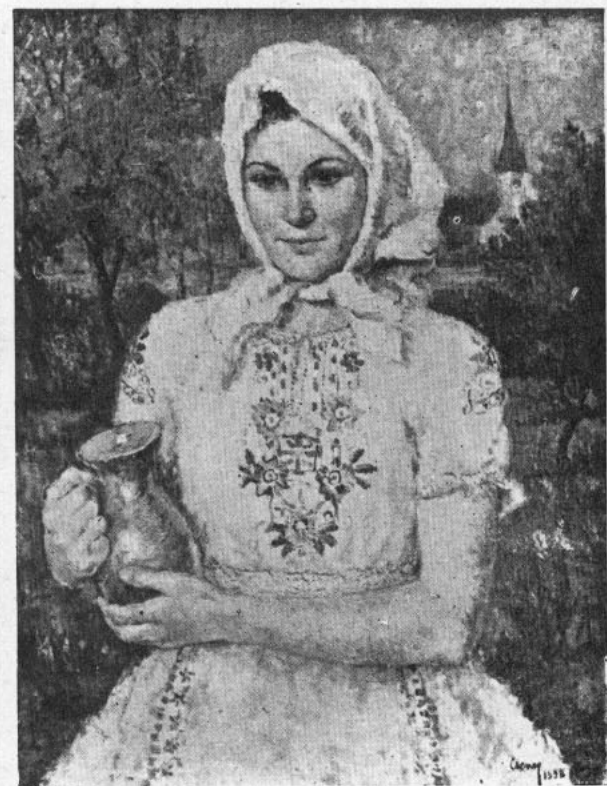
Es tiempo ya de ocuparme de las obras presentadas en este Salón de la Sociedad Nacional de Bellas



Chela Lira



Carlos Bonomo

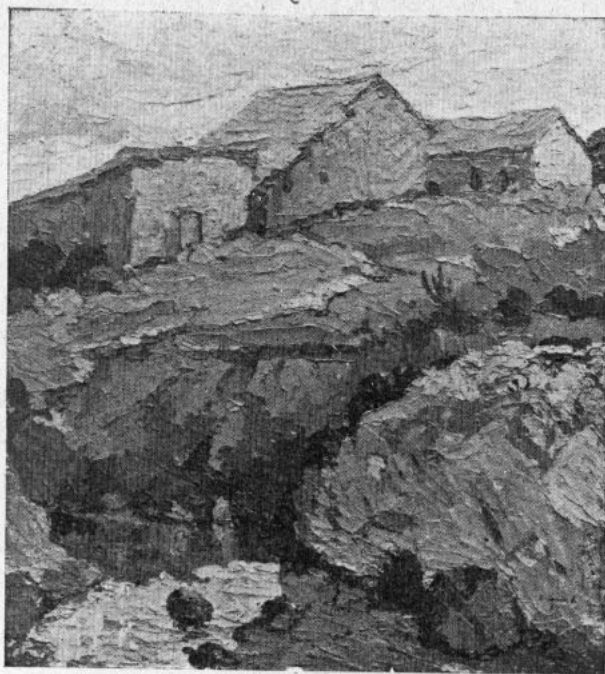


Ladislao Cseney



Ladislao Cseney

Retrato



Raúl Cabrera



René Tórero

Retrato



Benjamín Guzmán



Raquel Armanet

Auto-retrato

Artes, pero, para hacerlo de una manera seria y metódica y que pudiera ser de algún provecho para los lectores de la *Revista de Arte*, tropiezo en la misma dificultad que me molestó bastante el año pasado, al hacer la crítica del Salón de la Facultad de Bellas Artes: cuando vengan a ser publicadas estas líneas, hará tiempo que el Salón habrá cerrado sus puertas y, por consiguiente, los lectores no podrán controlar el

valor de mis observaciones sobre tales o cuales obras examinadas. Sin embargo, intentaré, después, de formular algunos comentarios sobre el Salón en general.

El aspecto de este Salón visto en general, como acabo de escribirlo, no es francamente hablando ni mejor, ni peor que el que ofrecieron otros Salones de la misma índole que lo han precedido: es un término medio bastante honroso que no presenta nada que

pueda formar escándalo por lo atrevido o novedoso, ni tampoco provocar entusiasmo especial. Sin embargo, lo que podría caracterizarlo es la aparición por primera vez, según creo, en un torneo artístico de esta importancia, de obras de algunos jóvenes artistas hasta hoy desconocidos que revelan verdaderas e interesantísimas condiciones artísticas y que, por consiguiente, si, como hay que esperarlo, sus autores siguen estudiando con seriedad, honradez y entusiasmo, pueden constituir una hermosa esperanza para el arte nacional, tanto más cuanto que algunas de estas obras, por el modo de interpretar la naturaleza, como por la ejecución pictórica son bastante personales y originales.

Como siempre, hay en este Salón cierto número de obras inspiradas por la Cordillera, lo que es muy natural en esta tierra que es tan soberanamente dominada por esta maravilla; pero el inconveniente de esta cantidad de paisajes cordilleranos es que se hace cada vez más difícil interpretarlos con originalidad y personalidad y, especialmente para los paisajistas que se han consagrado enteramente a la Cordillera, renovarse y variar su manera de interpretarla en sus diversos aspectos. Por eso es imposible para quien estudia este Salón, encontrar algo nuevo que decir de dichas obras.

En resumen si, como lo dije al principio, este Salón no ofreció nada de muy extraordinario, presentó un término medio bueno y bastante homogéneo y ha permitido a algunos artistas noveles darse a conocer en una forma que hace concebir muy buenas esperanzas para el porvenir artístico de ellos y, por ende, para el arte nacional...

RICHON-BRUNET.



"Magdalena con la vela"

Georges Latour

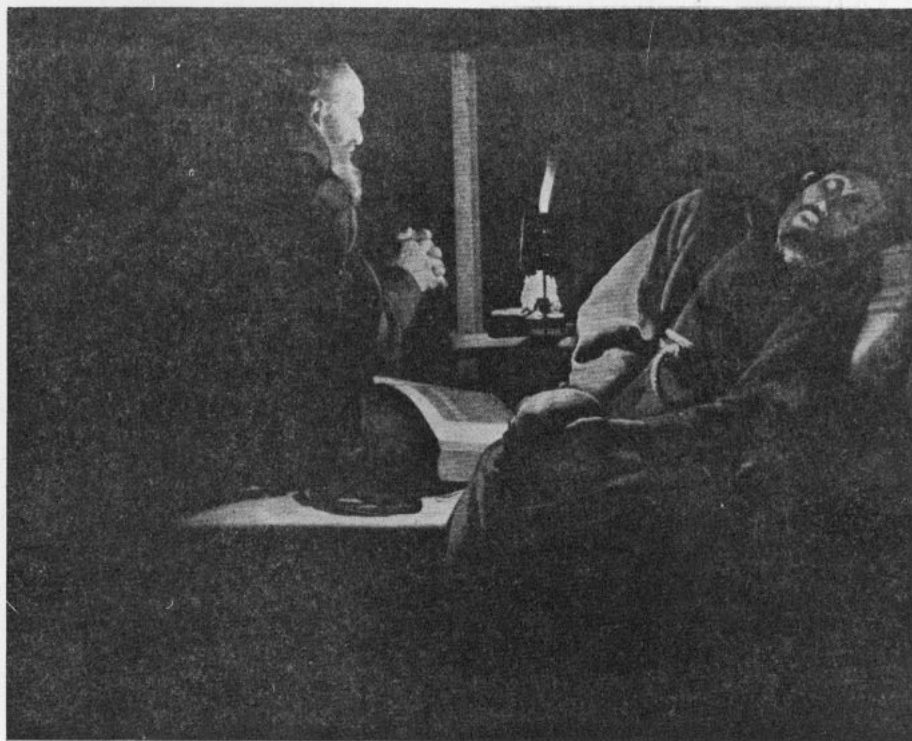
CRONICA EXTRANJERA DE EXPOSICIONES

GEORGES DE LA TOUR

Un hecho de gran importancia en la vida artística europea es la aparición de Georges de La Tour en el primer plano de las atracciones y de la curiosidad de críticos y aficionados. Desconocido hace diez años, el período de la crisis ha hecho de su nombre un punto de referencia en la historia y en la crítica de arte. De la categoría de pintor de segundo o tercer orden, tan ignorado que Charles Blanc no lo cita en su *Historia de los pintores*, ha pasado a ser el objeto de atentos estudios y de esfuerzos para poner en claro el misterio de su vida y para catalogar e identificar su obra. No hubiesen faltado en la pintura francesa grandes figuras que hayan recibido como él las mismas influencias o cuya formación hubiese sido semejante a la de este lorenés, que pintó en la primera mitad del siglo XVII. ¿Cuál es la magia y cuál la causa de la seducción que la obra de La Tour ejerce sobre nuestros contemporáneos? La crítica, en general, le considera como uno de los muchos artistas que en su siglo continuaron por el mundo la formidable revolución artística introducida por el Caravaggio. Las sombras y la luz como los elementos plásticos del misterio y de la dramaticidad del claroscuro. No faltan nombres insignes para ilustrar esta tendencia. Ribera y Zurbarán en España, Rembrandt, Jean Le Clerc en Holanda y en Francia. Antes que éstos Salvator Rosa y la escuela napolitana. Paul Bril y Els-

heimer, el delicioso poeta de la noche. Posteriormente, Chardin y hasta Corot, al decir de ciertos críticos, podrían ser colocados en la misma gran familia. Yo recordaré aquí que un crítico, autor de un libro sobre el impresionismo, hacía de Velázquez y hasta del Tiziano un precursor de Monet y de Pissarro. Era en los días de gran boga de la escuela, y Chardin podía ser considerado entonces en la línea de los que, a fines del siglo pasado, descomponían el color en partículas infinitesimales. Junto con el Veronés, Chardin ha sido invocado también por los apolo-gistas de Cézanne. ¿Conviene reírse o perder la fe en la necesidad de la crítica de arte? Sería exagerado, porque a pesar de errores y exageraciones se pueden sacar de todo eso no pocas verdades útiles. Desde luego éstas: que los apolo-

gistas suelen errar mucho y que únicamente las mediocridades siguen inermes los preceptos de la teoría. Pero en el caso que ahora nos ocupa, en el de este entusiasmo muy extendido y muy justificado, parece encontrarse un viraje violento en los gustos y en las preocupaciones estéticas. No se trata, sin embargo, de una novedad desconcertante. En el año 1927, en el número 3 de la revista de avanzada «Cahiers d'Arte», Mr. Christian Zervos firmaba un bello artículo sobre Zurbarán, en el cual pretendía establecer paralelismo entre el gran pintor místico y el jefe animador del cubismo, Pablo Picasso. Concluía con estas palabras: «Por el sentimiento de la vida, por ese algo de seco y de preciso, en el cual un alma parece próxima a rebelarse, por la ausencia de vocabulario patético o anec-



Georges de La Tour

«El monje muerto»



Fresco de Franco Gentilini

Biennal di Venezia

dótico, por la rebusca de sus medios de expresión, entre los más sobrios refinamientos, por el empleo en masas casi puras de los colores dominantes de sus cuadros por el cuidado constante de la construcción, por las audacias escondidas y el espíritu inventivo de la composición, Zurbarán se aproxima a nuestros pintores».

La aproximación que se pretendía era más bien en la plástica pura. Los cubistas, que yo sepa, no han pretendido a otra nobleza, y en el ardor de sus polémicas de entonces, ora se reclamaban del barroco, ora de Ingres y de Rafael.

Georges de La Tour, como Zurbarán, es una realización dramática del sueño constructivista del cubismo que es, tal vez, como afirmaba Mr. René Huyghe en su segunda conferencia, lo mejor que resta en pie de las preocupaciones de los artistas en los años que llevamos vividos del presente siglo, después del abandono del impresionismo. Esta pintura ascética y mística que por sus sombras planas, sus grandes espacios negros o pardos y por el modelado preciso de las partes claras recuerda tanto a los españoles, particularmente a Zurbarán, puede convenir mejor al hombre pensante de estos días dolorosos y contradictorios, no a causa de su plástica por ella misma, sino por su misterio, el ensueño y la meditación en los límites estrechos de una celda, que el parpadeo fugaz y las gracias cromáticas del impresionismo y del post-impresionismo. Por otra parte, el prurito del arte por el arte va siendo abandonado y los artistas de avanzada reniegan del famoso arte deshumanizado proclamando una

vuelta al hombre y a la convivencia espiritual con el prójimo.

Terminemos esta información con las palabras del crítico inglés Mr. Charles Sterling escritas en *Burlington Magazine*. «La Tour, como buen nativo de la Lorena, fué atraído por lo misterioso; él mismo confiesa que le seducía la estética del barroco. Fué apasionadamente devoto del claroscuro. pero, para él, el diálogo entre la luz y la sombra no es ni violento ni confuso. La luz no irrumpe bruscamente en la noche para deslumbrarnos o sorprendernos. Su claroscuro es una poética *ordonnance* (1) reveladora de la solemnidad de la noche, una sublime invención para sugerir la presencia de una emoción contenida. Tales mágicos recursos no son solamente para los ojos, sino que también para la inteligencia y el corazón. Es así como nuestro místico provinciano se incorpora a la familia de los grandes poetas de la sombra. Zurbarán y Rembrandt».

Más adelante agrega: «En la misma corriente de misticismo y severidad los pintores de Francia se distinguen, no obstante, de los españoles. Como el arte dramático, la poesía y las ideas religiosas, la pintura en Francia obedece a una sensibilidad diferente, expresa una distinta concepción de la vida y de la muerte. Los mártires españoles ganan la palma en una atmósfera de terror y de sangre; el grito del dolor se mezcla al último estertor de su agonía. En su tormento físico se manifiesta el espíritu divino de que están poseídos. Entran en el reino de Dios como altivos guerreros en la



«Santa Catalina de Siena», por Antonio Berti

Biennal di Venezia

(1) En francés en el original.



● Il pugilatore nero

Antonio Corsi, escultor italo-chileno

embriaguez de su combate santo. El cadáver que concibió La Tour (1), aunque nos turba como una representación del aniquilamiento de la carne, termina por invadirnos con un sentimiento de perfecta paz. El monje que asiste a la escena permanece sereno y confiado. La muerte se muestra así en toda su humana miseria, pero al mismo tiempo es toda la sublimidad de un tránsito sancionado por la fe. Es un pacífico y muy humano heroísmo el valor supremo de aceptar por razón lo que pa-

(1) Véase el cuadro titulado «El monje muerto».

recer monstruoso a los sentidos. Es el sentimiento que inspiró las palabras de Pascal: «Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt. La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable» (1).

«La Tour expresa esta ecuanimidad, esta mirada impávida que no se extremece ante el sufrimiento y la victoria de la razón y de la fe por sobre el horror de la carne. Un arte que sirve una concepción semejante tenía que ser de-

(1) En francés en el original.



Retrato, por Primo Conti

Biennal di Venezia



«Retrato»

Biennal di Venezia

voto de la realidad y, al mismo tiempo, ansioso de ennoblecerla. Estas son las tendencias fundamentales del arte clásico francés. En este sentido más profundo de su arte, La Tour, este descendiente de Caravaggio, familiarizado con los problemas del barroco, demuestra ser hermano del Poussin y de Claude».

J. L.

ITALIA

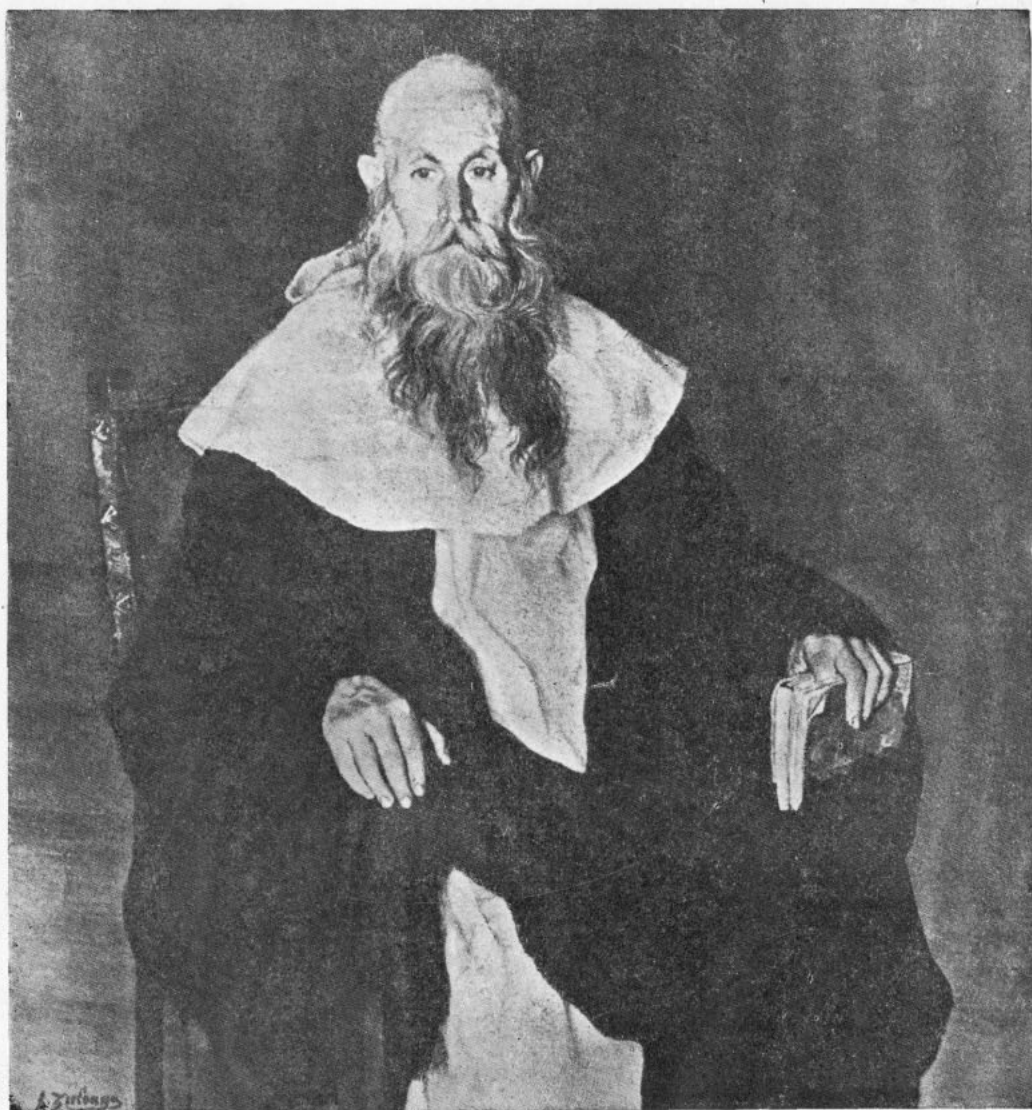
La Bienal de Venecia.— La grande exposición del arte mundial se inauguró este año con el esplendor acostumbrado. La concurrencia de dieciocho naciones basta para dar una idea de la

magnitud y brillo del certamen. Francia ha enviado un grupo de telas de Renoir, España estaba representada por Ignacio Zuloaga y algunos artistas portuarios.

Dar cuenta desde nuestro país de lo que pudo ser la exhibición es tarea imposible aun refiriéndose a las críticas que son contradictorias y que abundan en la defensa de sus puntos de vista. Es el caso curioso de nuestros tiempos, en que los cuadros viajan, alcanzan precios fantásticos y hasta son objeto de especulaciones, pero en que el artista y su

obra son principalmente el pretexto de una copiosa literatura periodística no siempre comedida y rara vez competente.

Antonio Corsi.—A ocuparme de grandes cosas prefiero prestar atención a los sucesos y a las personas que conozco. No hace mucho tiempo que don Antonio Corsi pasó por nuestro país dejando en el Museo de Bellas Artes un recuerdo valioso y duradero. En la VIII Exposición del Sindicato de Bellas Artes de Roma, sus últimas obras llamaron poderosamente la atención. El crítico se-



«Padre Dominiço», por Zuloaga

(Pinture Española en le Biennal di Venezia)



«Angel»

Melozzo da Forlì

ñor Piero Scarpa comentó los trabajos del señor Corsi en claros y justos conceptos: «Antonio Corsi no copia la forma en su cruda realidad, sino que toma del modelo la inspiración que imprime a la materia la espiritualidad eficiente para definir el carácter del sujeto...».

El V centenario de Melozzo da Forlì.—La ciudad de Forlì celebró el quinto centenario de su preclaro artista Melozzo da Forlì. Fue un decorador de imaginación juvenil y llena de fresca poesía, dejó una obra escasa en la cual sobresalen los ocho ángeles músicos de la Galería Vaticana. Se le atribuyen influencias de Mantegna, Piero della Francesca y Justo de Gand.

ESTADOS UNIDOS

Virginia Cuthbert.—El Instituto Carnegie presenta cada año a un artista de la región (Pensilvania) organizando una muestra de sus obras. La agraciada en 1938 es Miss Virginia Cuthbert, nacida—dice el Carnegie Magazine—en 1908. Estudió en la Universidad de Syracuse (Estados Unidos) donde fué graduada en 1930 y donde obtuvo una recompensa que le permitió emplear estos últimos años en viaje de estudio. En Londres buscó perfeccionamiento bajo la dirección de Colin Gill y en el taller de René Priernet en París. De regreso a su patria trabajó con Charles Hawthorne y últimamente con George Luks.

Espíritu independiente ha sabido tomar de cada uno de sus maestros lo que podía interesarle, conservando su estilo y personalidad. No se puede decir que la suya sea fortísima, es todavía muy joven, pero se caracteriza por la despreocupación de los amaneramientos extremados, por la sencillez de sus retratos y por su amor a lo que es popular y característico de su patria.

COLOMBIA

Exposición de pintura chilena en Colombia.—No se puede considerar como un éxito de nuestros artistas el envío de sus obras a Bogotá. Los cuadros fueron y volvieron más o menos como habían salido de Santiago, sin que los concurrentes recibieran un comentario, o una pobre frase de agradecimiento.

Pueden conformarse, en parte, los pintores chilenos pensando en la más amable acogida que tuvieron

sus obras en Pittsburg (E. U.) y en Alemania.

ARGENTINA

Troiano Troiani.—«Revista de Arte» ilustra en esta ocasión sus páginas reproduciendo dos bellas estatuas del escultor argentino Troiano Troiani, una de las personalidades artísticas más vigorosas de la vecina república. Artista de una formación esmerada, resultante de viajes y estudios en los centros artísticos de Europa, ha creado para su patria un importantísimo aporte de obras escultóricas que van desde las concepciones monumentales hasta el bajo relieve y las medallas. Troiani es al mismo tiempo que un esforzado cincelador de la piedra un hábil y sensible plasmador de la arcilla.

Fallecimiento de Pedro Figari.—Con la pérdida de Figari la América entera pierde un auténtico pintor que ya había afirmado reciamente su personalidad; marcando un rumbo propio en el movimiento pictórico mundial.

En él hay una perfecta penetración del intelectualismo con lo sentimental, poniendo en sus telas esa emoción estética que se funda en el placer del recuerdo que producen ciertas representaciones en el vasto repertorio de hechos asociados, y que son promovidas a nuestra presencia, por los espíritus capacitados como él para poderlas descubrir.

La originalidad en toda su obra cautiva específicamente, pues ha sido un incansable buscador de la inspiración autóctona en todo el sentir del Río de la Plata, como lo es en México Diego de Rivera, Al-



Melozzo da Forlì

Retrato de Guidobaldo da Montefeltro

faro Sipuiros y Clemente Orozco y en el viejo continente Duanier Rousseau, elevando en todo momento la conciencia artística por sus formas y colores.

El pinta las escenas de la pampa, del Buenos Aires, y del Montevideo colonial con una fuerza psicológica y plástica que sugestionan; así lo vemos en sus cuadros de Candombes, y verbenas de la época Rosista, llevándonos a recordar con su fina sensibilidad psicológica la inconsciente y triste situación de los esclavos en la América de aquella época; poniendo en las telas esa mezcla dolorosa de alegría y tristeza de esa raza negra.

Une tan intensamente estas relaciones anecdóticas con su delicada paleta poniendo gamas de maravillosos colores grises, negros y rojos que forman armónicamente el todo de este ilustre espíritu pintor desaparecido.

Figari no era sólo un pintor, sino un completo artista, pues era poeta y filósofo extremadamente rico en ideas e impresiones nuevas, en fin un esteta en la más amplia acepción de la palabra. Ha publicado varios libros, entre ellos «El Arquitecto», con dibujos muy originales, también un estudio que se titula «Ensayos de Filosofía y Biología», etc. Actualmente estaba desempeñando el puesto de asesor artístico del Ministerio de Instrucción Pública de la República hermana Oriental del Uruguay. Con él pierde la América un ilustre hijo y un hombre que vigorizaba nuestra espiritualidad.—IGNACIO SORIA GOULAND.

CRONICA MUSICAL EXTRANJERA

LONDRES

«Visión de Isaías», de Burchart. —Esta obra fué una de las pocas notables en el reciente festival de I. S. C. M., donde se oyeron algunas partes de ella. La B. B. C. emprendió la tarea de darla en su totalidad el 2 de diciembre. Si el conjunto nos parece inferior a las partes, la principal razón de ello es por su falta de variedad, defecto que solamente podía revelarse al oír la ejecución completa. Su severidad es sin alivio, el abuso del coral al unísono conduce a la monotonía. Tiene, sin embargo, bellos pasajes.

En el London Contemporary Music Center ha tenido lugar la primera audición en Inglaterra de la Suite para siete instrumentos de Schomberg, llamada «Dance Rhythms». Aunque esta música atonal llegue a su máxima perfección, siempre se resentirá de ser solamente una acrobacia técnica.

Llamó mucho la atención las Seis Pastorales para voz y siete instrumentos de Milhaud. La N.º 5, por ejemplo: «La Fouilleuse-draineuse» (la draga excavadora)... «cette machine est munie d'un soc long et rond... a fin de donner aux conduits la pente nécessaire». La comicidad de estos cantos puede ser intensificada por el hecho de que el espectador no sabe que la risa está permitida.

En el Queen's Hall se ha ejecutado el «Himno de Jesús» y «El Rey David», de Holst y Honegger, respectivamente, obras que pueden ser descritas como revolucionarias y de enorme éxito. Las



«Maternidad»

Troiano Troiani



«Retrato»

Virginia Cuthbert

dos se salen de las normas de un oratorio corriente, y la última es más bien una deshilvanada serie de comentarios musicales bordados sobre una narración hablada. Su carácter fragmentario—y su danza ante el arca es el único movimiento substancial de música ininterrumpida—no daña, sin embargo, más a la impresión de fuerza y unidad que produce, que su voluntaria y consciente mezcla de estilos.

El Klisch Quartet interpretó en el Wigmore Hall el 13 de febrero, «Sunrise» (Amanecer) de Haydn y «Suite Lyrique» de Alban Berg. Formaron un curioso contraste; una música de esperanza, escrito cuando un nuevo espíritu de libertad animaba a Europa; el otro, que debía llamarse «Atardecer», compuesto en 1926, en la factura matemática de Schomberg, es un im-

presionante documento humano que refleja tanta derrota y desilusión que al cabo el oyente acaba deprimido. Berg ha ordenado su Suite en seis movimientos de a tres pares, consistiendo cada uno en un movimiento rápido y otro lento, aumentando el contraste de tiempo sucesivamente entre cada par. Los efectos más curiosos están obtenidos en los finales, realmente bellos y originales.

ROMA

En el Teatro Reale dell'Opera ha constituido un verdadero acontecimiento la reprise de la ópera de Pizzetti: «Elextranjero», que se había ya dado en 1930 en el mismo teatro. La crítica se ha ocupado activamente de la obra, como si se tratase de una novedad absoluta, poniendo en evidencia muchos puntos—como escribe un crítico—«donde el ala del genio se trasluce en los horizontes del arte, y donde el profundo sentido de la humanidad se reconoce nítido y pronto; en aquel lenguaje musical que alcanza a las fuentes de la fantasía se revela la potencia expresiva del extranjero». A esta obra ha seguido el ballet: «Gli Uccelli», de Ottorino Respighi.

En el Adriano, como novedad, han sido ejecutados y bastante aplaudidos los «Quattro pezzi» para orquesta, de Tomasini, y en un concierto siguiente «Il Tempio greco» para violoncello y orquesta, de Orefice.

Muchos aplausos ha obtenido la reciente «Missa pro mortuis in memoriam Ariel musici», de Malipiero, dedicada a d'Annunzio. Está compuesto para barítono, coro y orquesta; su factura es eminentemente simple y lineal.



Oleo

Virginia Cuthbert

BERLÍN

La nueva ópera de Werner Egks «Peer Gynt» acaba de darse en el Staat Oper con mucho éxito.

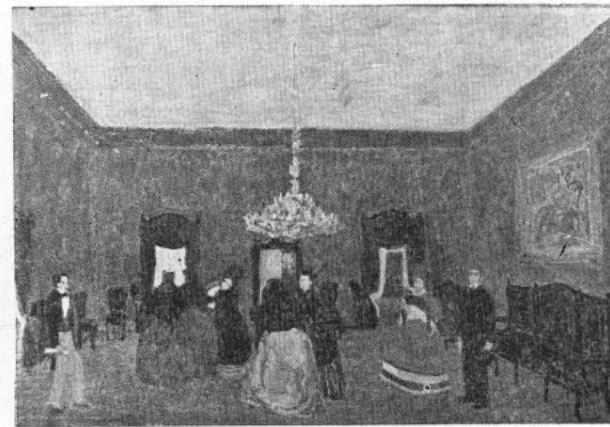
Die Pfiffige Magd, de Weismann, que se ha estrenado en Leipzig, es una divertidísima ópera, de la cual se ha ocupado la crítica de Berlín.

Treinta y seis óperas nuevas, cuatrocientas treinta y una sinfonías y cerca de seiscientas obras corales e instrumentales fueron sometidas al jurado encargado de seleccionar las obras que se ejecu-



«El hijo»

Troiano Troiani



Pedro Figari

Oleo

tarán en los festivales nacis de música durante el presente año.

La academia de canto de Berlín se encuentra haciendo un viaje por Italia, donde cantará en numerosas ciudades la Misa en Si menor y la pasión según San Mateo, de Bach y las estaciones de Hydn.

Las Kunstwochen (semanas de arte) del año 39 en Berlín se han dedicado especialmente a Brahms para lo cual se han reunido las principales orquestas de las ciudades de Alemania. La segunda parte está dedicada a la música antigua.

SALZBOURG

Los festivales del año 1939 en Salzbourg han sido, naturalmente, a base de Mozart. Además figuraron Falstaff y Barbero. Indudablemente, lo más interesante ha

sido el estreno de una obra de Shakespeare y de Molière con música de Strauss.

PARÍS

El 18 de febrero, en el Chatelet, M. Paray ha ofrecido al público por primera vez en la versión orquestal las Tres Danzas de Florent Schmitt, ya conocidas en su forma pianística. Estos trozos poco extendidos pero valiosos y en los cuales la orquestación suena maravillosamente, fueron presentados de una manera impecable. Anteriormente Bethoven en la Pastoral, seguido de dos arias de Mozart, una del Rapto del Serrallo y otra de la Flauta Mágica precedieron al Concierto en sol menor para piano y orquesta de Saint-Saens, y a la Huida a Egipto de Berlioz, en el

cual el trío de los Ismaelitas (dos flautas, y arpa tuvo un franco éxito. El dramático Requiem de Verdi constituyó el trozo de fondo del concierto.

El 4 de marzo M. Wolf ha hecho conocer un interesante Concierto para piano del autor belga M. J. Absil. En seguida el quinteto de viento de la orquesta interpretó 3 Piezas Breves de J. Ibert: Vivo, Andante y Allegro, insignificantes pero agradables. Después de oír trozos de Aubert, Liadow, Rimsky y Glazunow, el concierto terminó con el Pacific de Honeger.

En la Salle Gaveau la orquesta filarmónica presentó en primera audición al público una Sonata para dos pianos y percusión, obra reciente de Bela Bartok. Aunque esta obra sea talvez inferior a la «Música para cuerdas», escuchada el año pasado, es sin embargo una bella composición, importante y característica. En ella el autor ha desarrollado las posibilidades expresivas y sonoras del piano, y ha graduado con mano maestra los efectos de la batería.

En el Instituto de Arte se ha oído la «Hot Symphonie», compuesta a la memoria de Gershwin, por Robert Bergman. En sus tres movimientos: Fuga, Marcha fúnebre y Tambourin, se muestra el espíritu curioso, ardiente en la búsqueda y llevado a las especulaciones intelectuales del autor. El conjunto suena muy bien. El piano, como es natural, tiene un papel importante en la orquesta.

NUEVA YORK

En un concierto de gala de la Philharmonic Symphony League, en el Carnegie Hall, figuró Nadia Bou-



Miguel Victoria

Salón de Verano



Granito
Salón de Verano

por Carlos Oliva
Navarro

langer, distinguida directora y maestra francesa, compartiendo el podium con John Barbirolli y Jean Françaix, joven compositor francés, que debutaba en América como solista de su propio Concierto para piano.

Famosa en Francia, Mlle. Bou-

langer llegó a New York el año pasado como la primera mujer que haya jamás dirigido la Boston Symphony Orchestra. Nacida en París el año 1887, fué alumna de Guilman y de Vienne en el órgano, y de Gabriel Fauré en composición. Más tarde dió clases en la Escuela Normal de París, donde sucedió a Paul Dukas como maestra de composición.

En su primera presentación dirigió una obertura de Antoni Szalowsky, el Nocturno de Shylock, de Fauré, un grupo de obras de Monteverdi, y «Pour les funérailles d'un soldat», de su hermana Lili, fallecida a los veinticinco años y más tarde se juntó a M. Françaix en el concierto para dos pianos y orquesta de Mozart,

M. Françaix, como Szalowsky y Lili Boulanger, fué alumno de Mlle. Boulanger. Nacido en 1912 de una familia de Músicos, comenzó sus estudios con su padre y a los 10 años, Mlle. Boulanger lo tomó como discípulo de armonía y composición. Su obra comprende un cuarteto de cuerdas, una sinfonía, numerosos conciertos y ballets.

RÍO DE JANEIRO

En los últimos días de marzo se verificó en la Sala de la Escuela Nacional de Música un gran concierto de música chilena y brasileña, bajo los auspicios de la Asociación de los Artistas Brasileños, del Conservatorio de Música y del Directorio Académico de la Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil.

Ante una numerosísima concurrencia y asistencia de altas personalidades se desarrolló el siguiente programa: Primera parte: «la cul-



Sección Argentina
Salón de Verano

Ernesto Soto

tura musical chilena», Comentarios por el maestro Lorenzo Fernández, profesor honorario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Domingo Santa Cruz:



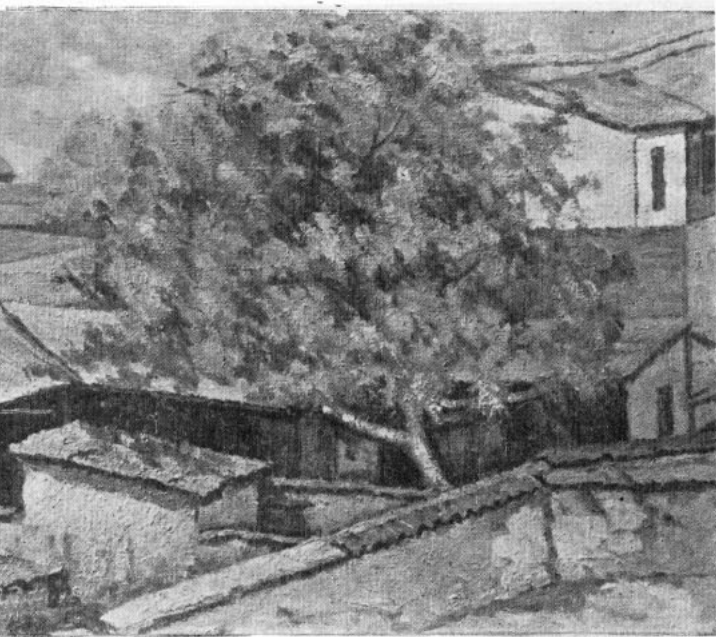
Sección Argentina
Salón de Verano

Agustín Riganella



Bronce
Salón de Verano

Ernestina Aglor



Oleo

Dora Puelma

Salón Nacional

«Canción de cuna». Humberto Allende: «Mientras baja la nieve» (canto y piano). Oscar Lorenzo Fernández: «Tocada pra voce» y «Esa Negra Fulo» (canto y piano), al piano el compositor. Segunda parte: Alfonso Leng: «Preludio». Domingo Santa Cruz: «Poema trágico». R. Lorenzo Fernández: «Tocada». Jorge Urrutia (¿ ?) Francisco Mingone: «Fantasía Brasileira», (dos pianos), el autor en uno de los pianos. Tercera parte: Villa-Lobos: «Bachianas brasileiras» (orquesta de violoncellos), dirigida por el autor.

Cabe hacer mención el hecho extraordinario que en este concierto dedicado a Chile, en beneficio de las víctimas del terremoto, tomaron parte personalmente los tres más eminentes compositores brasileiros: O. Lorenzo Fernández, Villa-Lobos y Francisco Mingone.

MUSICA

CRONICA NACIONAL DE CONCIERTOS Y NOTICIAS

RADIODIFUSIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

El año pasado la radiodifusión de Bellas Artes clausuró sus transmisiones con un ciclo de conciertos sobre el Análisis de la Composición Musical, fueron 36 clases o charlas con 20 grabaciones cada una. Este curso pudo transmitirse gracias a la gentil colaboración de Radio Chilena, estación acreditada ampliamente en nuestro mundo musical, por sus selectos programas dirigidos con una mentalidad que puede enorgullecernos. Además, bien sabido es la acogida que esta radio facilita graciosamente a toda obra de arte de calidad.

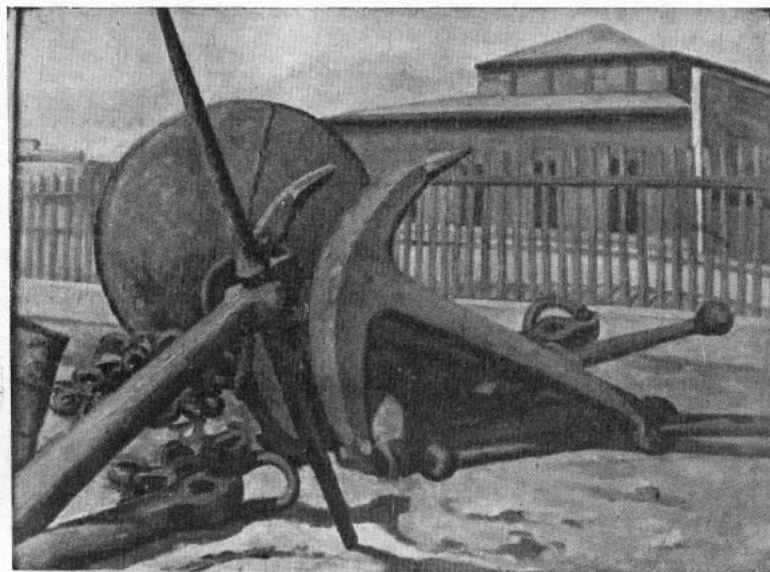
También la Facultad de Bellas Artes transmitió sus 38 conciertos dominicales de grandes obras, de 2 a 5 P. M., por medio de Radio Diario Ilustrado, estación que tam-

bién ofrece al público muy buenos programas, dirigidos por un inteligente cultor del arte como es el señor Jorge Quinteros.

Este año se inició la radiodifusión musical de la Universidad de Chile por Radio Chilena los sábados a las 10 P. M., con charlas sobre el Análisis Musical, esto a pedido de diferentes auditores.

Los domingos, por El Diario Ilustrado de 2 a 4, transmite la Facultad programas por autores, es decir, divulgación de Historia de la Música. Biografía de cada autor, análisis histórico de la obra y un concierto de los diferentes tipos de composición, ya sea de cámara, sinfónica, ópera, oratorios, etc.

Lamenta la radiodifusión no haber obtenido hasta ahora una buena estación de onda corta para sus auditores de provincias, pero se están haciendo gestiones al respecto.



Oleo

Dora Puelma

Salón Nacional

NOTICIAS VARIAS DE LA FACULTAD

Recepciones de Miembros Académicos.—Se incorporó a la Facultad de Bellas Artes el conocido escritor y fino crítico de arte don Alfonso Bulnes. A la sesión solemne que presidió el señor Rector de la Universidad concurrió gran parte de nuestros literatos y dió ocasión para una fiesta académica del más exquisito refinamiento. Por parte de la corporación recibió al señor Bulnes el Decano de la Facultad don Domingo Santa Cruz, quien analizó en un minucioso estudio la personalidad del nuevo académico poniendo de relieve su notable cercanía a los artistas plásticos, entre quienes puede estimársele comprendido dentro de la Facultad. El señor Bulnes, por su parte, leyó un discurso evocando tres momentos característicos de la pintura en Chile, tres pinceladas que contienen en el fondo todo el significado de nuestra trayectoria a partir de la independencia.

Posteriormente a la incorporación del señor Bulnes, la Facultad fué nuevamente citada para recibir a otro de sus académicos electos, esta vez el señor Ricardo Richon-Brunet. Presidieron la sesión el Rector de la Universidad, el Excmo. señor Ministro de Francia y el Decano señor Santa Cruz. Como miembro delegado de la Facultad saludó al nuevo académico el Secretario de la corporación señor Romano de Dominiciis quien hizo un estudio de la considerable labor del Richon-Brunet desde su llegada a Chile a través de todo el complejo momento de desarrollo de las artes plásticas chilenas. Recordó al distinguido Comisario de la Gran

Exposición del Centenario, en 1910 y al maestro que, desde su cátedra de la Escuela de Bellas Artes, ha sido el guía de toda la generación actual de artistas. Contestó el agraciado con un chispeante discurso lleno de sus recuerdos artísticos y de evocaciones de tiempos pasados.

Oscar Lorenzo Fernández Miembro Honorario de la Facultad.—En una sencilla ceremonia, con ocasión de la conferencia que el gran compositor brasileiro ofreció en la Academia de Bellas Artes sobre el arte popular de su patria, fué conferido a nuestro visitante el título de Miembro Honorario de la Facultad. Ninguna manifestación podía ser más justa hacia quien la venida a Chile no ha hecho sino sellar una vieja y tradicional amistad y dar ocasión para que los artistas de esta tierra le conozcan y aprecien como en justicia merece.

CRONICA MUSICAL

Conciertos populares de la Orquesta Sinfónica.—Como un antecedente efectivo que servirá para reforzar la necesidad de estabilización de nuestra Orquesta, el personal de ella acordó seguir una acción de cultura popular en diferentes teatros de barrios. Director casi exclusivo de estos festivales ha sido el joven violinista Víctor Tevah quien ha evidenciado positivas condiciones de organizador. Los conciertos se iniciaron en el Teatro-circo Caupolicán, a fines del año último terminando en diciembre; se reanudaron a vuelta de vacaciones, esta vez con ayuda del Ministerio de Educación, realizándose diversas giras a ciudades cercanas y

Valparaíso y conciertos en los establecimientos educacionales.

Bella labor es esta, que hará palpar lo que será posible una vez creada la definitiva orquesta del Estado. Lástima que esta prometedora iniciativa haya sido llevada adelante desconociendo el organismo de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos con el cual se creó un serio conflicto. Como consecuencia de estas dificultades se ha alejado del pupitre nuestro gran director Armando Carvajal con evidente perjuicio para la calidad de los programas y de su ejecución.

Visita del compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernández.—En el mes de diciembre pasado estuvo algún tiempo en Santiago el distinguido maestro brasileiro Oscar Lorenzo Fernández. Venía el maestro procedente de los países del norte en donde había representado a su patria en las festividades del IV Centenario de Bogotá y realizado temporadas de conciertos en esa ciudad y en La Habana.

Fué para los artistas chilenos preciosa oportunidad la de ponerse en contacto personal con uno de los valores más fuertes de la composición latino-americana. El maestro Fernández presentó dos audiciones, sinfónica una y de cámara la otra y una interesante conferencia sobre el arte folklórico brasileiro.

El 4 de diciembre tuvo lugar el concierto sinfónico que fué dirigido por él con un programa panorámico de la música del Brasil. Era la primera vez que oíamos entre nosotros, no sólo música brasileira sinfónica, sino una presentación de conjunto que permitiese captar la trayectoria del arte en una

de las naciones americanas. Y debemos confesar con gusto que nos sentimos orgullosos del Brasil y de ser también nosotros americanos. Los autores que el maestro Lorenzo Fernández nos hizo oír, comprendían un siglo completo de música, siglo lleno de variantes y de influencias pero eminentemente brasilero en el fondo. Es sin duda en el gran país de las selvas en donde, primero que en ningún otro, hallamos una escuela de compositores que en línea y calidad no se resistieron frente a los compositores europeos y que pueden exhibir rasgos diferenciales fuertemente caracterizados, por la variedad racial que ha formado el pueblo brasilero y su riquísimo folklore.

La parte menos personal estuvo en las obras de Carlos Gómez (1836-1896) y Henriquez Oswald (1852-1931), ambos impregnados del romanticismo y reflejando la atmósfera del siglo pasado, Gómez como un italiano y Oswald dentro de cierta nebulosidad nórdica muy fina y agradable. Nepomuceno (1864-1920) opera el cambio hacia lo que podría llamarse la madurez artística del Brasil; es un autor brillante, un tanto en el sentimiento de los «cinco» rusos, trasladado a la inspiración americana, por eso mismo lleno de color, de viveza rítmica y de claridad que atrae y gusta sinceramente.

Tres compositores actuales llenaban el resto del programa, los tres que tenemos como mejor conceptuados en el Brasil dentro de la generación ya madura y directiva del arte: Francisco Mignone (1897), Heitor Villa-Lobos (1885) y el propio Lorenzo Fernández (1897). En las obras de este grupo corre ya una sangre de hoy, los

recursos armónicos y orquestales son del día y la personalidad se afirma con caracteres sólidos. Una «Congada» de Mignone muy bien perfilada y fuerte, fué seguida por un trozo sacado de la música de una obra cinematográfica de Villa-Lobos, «Descubrimiento del Brasil». No es lo mejor que conocemos de este ya célebre compositor, talvez algo deshilvanada, pero revelando la mano de un maestro que sabe manejar una gama de colorido orquestal originalísima.

Las obras de Lorenzo Fernández fueron una excelente comprobación del verdadero valer del maestro que nos visitaba. Su «Imbapara» (Poema amerindio) y la danza «Batuque» son dos magníficas composiciones orquestales; el Batuque, sobre todo, tiene un vuelo y un arrastre dinámico, llevado junto a gradaciones temáticas, que harán de esta obra una de las preferidas de las orquestas.

El día 6 de diciembre el Maestro Fernández hizo ejecutar un programa de obras suyas en el VIII concierto de los Amigos del Arte en el Teatro del Conservatorio. A esta audición nos referimos más adelante al tratar de las audiciones de esta Sociedad.

Finalmente, antes de partir, Oscar Lorenzo Fernández ofreció una charla en la Escuela de Bellas Artes sobre el folklore brasilero ilustrada con grabaciones gramofónicas. Bien poco sabíamos de la riqueza del canto popular en Brasil, fuera del dato de su riqueza musical. El maestro, con método y claridad, hizo una exposición de las características más salientes, de los orígenes y diversas clases de canciones en forma que quedamos persuadidos que un país así gene-

roso en sus melodías y fuerte en compositores está llamado a grandes destinos en el arte musical. ¿Hay otro país, fuera de los EE. UU. que pueda presentar algo semejante?

La visita del compositor brasilero hizo por nuestro acercamiento con el Brasil lo que el comercio o la diplomacia pueden difícilmente realizar: nos puso frente a hermanos ante los cuales tenemos que sentir respeto y admiración, nos enseñó a querer un arte que desconocíamos y del cual ya no podremos desligarnos. Llegue hasta él lo mucho que celebramos y agradecemos su venida.

CONCIERTOS DE CAMARA DE LOS AMIGOS DEL ARTE

La serie bien interesante que esta prestigiada sociedad venía ofreciendo en el año pasado tuvo diferentes presentaciones después que nuestro último número fué publicado. A continuación de la audición de obras polifónicas religiosas, como V Concierto, se ofreció en la Sala de Conferencias de la Escuela de Bellas Artes una audición de obras de Bach y de Al. Scarlatti a cargo de la distinguida soprano señora Lila Cerda y de la clavecinista Elena Weiss. La parte de canto comprendió dos cantatas para solista de Alessandro Scarlatti y diversos trozos de la Pasión según San Mateo de Bach. ¿Por qué se pospone tanto al padre cuando el hijo clavecinista nada pierde con brillar frente a su genial progenitor? Al. Scarlatti tiene una obra digna de ser difundida y con demasiada justicia, así lo probó Lila Cerda haciendo oír la maravillosa cantata «Dall bel volto d'Irene», que

reune toda la nobleza de los venecianos a la claridad diáfana de la forma napolitana. De la Pasión de Bach cantó dos arias y un recitativo; obras maravillosas sobre las cuales sólo hay que pedir que las ejecuten más o mendo. Una observación haríamos, y es que el «continuo» debe ser ejecutado con violoncelo, el clavecín no posee los bajos suficientes para sostener el canto, se siente como sin peso. Esto se echó de menos aún más en Bach que en Scarlatti.

Elena Waiss completó en programa ejecutando con su maestría habitual dos preludios y fugas de Bach y el concierto en re menor para clavecín y cuerdas.

El VI concierto estuvo a cargo de tres solistas: la contralto Marta Petit de Huneus, el violinista Fredy Wang y el pianista Arnaldo Tapia Caballero. Tapia y Wang ofrecieron un verdadero programa completo de una gradación un tanto aparte de lo que se cantó. La sonata de La de Bach, una sonata de Mozart, una sonatina de Willner y la famosísima sonata de César Franck. Estos dos ejecutantes se funden admirablemente y es una muestra de gran musicalidad de Tapia el amoldarse así a la música de cámara; no es frecuente ver pianistas excelentes que no tienen la ductilidad necesaria. Aun cuando al estilo de Fredy Wang se le podrían discutir algunos arrestos demasiado fogosos en Bach y sobre todo en Mozart, junto a Tapia es un buen ejecutante y los dos nos hicieron un rato de verdadera música. Marta Petit cantó en forma exquisita las «Chansons de Bilitis» de Debussy; esta artista debería presentarse más a menudo en público.

Como VII concierto, en la Sala del Conservatorio, se realizó un homenaje a la soprano señora Adriana Herrera de López, la incansable y generosa intérprete del lied chileno con motivo de su viaje a Centro América. Se escogió un programa íntegramente formado por autores nacionales. Doce autores diferentes estaban en una sola audición... demasiadas obras y demasiado muestrario que generalmente ocurre por la bien curiosa causa que la música chilena se hace poco y cuando viene no hay que dejar fuera a nadie. Está mal así y el concierto pronto tomó un sello de intimidad que fué lo mejor de la velada. Como novedades había varias bien interesantes: las piezas de Armando Carvajal para piano, un trozo de Acario Cotapos, de las «Voces de Gesta», 3 canciones de Héctor Melo, un movimiento de Trío de Urrutia y las Piezas para violín y piano de Santa Cruz. ¿Qué decir de todo esto? Preferimos hacerlo en alguna otra oportunidad en que no haya habido tanta disimilitud de estilos y mejor ordenación. En todo caso merecen calorosas felicitaciones Herminia Raccagni, Alfonso Montecinos y René Amengual como pianistas, Lila Cerda y Blanca Hauser como cantantes, el violinista Víctor Tevah y el simpático «cuarteto» que ha formado Alfonso Letelier entre los suyos, que le ejecuta sus canciones corales. El programa impreso, además, fué adicionado por los ejecutantes como estimaron más conveniente y de acuerdo con el auditorio, eso creó un ambiente muy agradable.

El VIII concierto, también en el Conservatorio, fué dedicado a la obra del eminente compositor bra-

siero Oscar Lorenzo Fernández. La serie de composiciones que se inscribieron en el programa fué suficiente para formarnos una idea clara de la variada inspiración y calidad del maestro que nos visitaba. Obras de cámara para conjunto nos presentó con su «Quinteto para instrumentos de viento» (Flauta, Oboc, clarinete, Fagot y Trompa) y el «Trío brasileiro» para piano, violín y violoncelo. En estas dos obras evoca los estilos formales de la suite, en el Quinteto, y de la sonata en el Trío. Pero no son composiciones de cliché, sus motivos cogidos del folklore y su escritura moderna sitúan a Lorenzo Fernández en la avanzada mejor de América. Para nuestro gusto preferimos el Trío; es cierto que respecto del Quinteto la ejecución no pudo considerarse sino como una tentativa y bastante mala. Los cuatro movimientos de Trío son variados, bien diferentes de carácter e ingeniosos en el desarrollo, en suma, una excelente obra que honra a nuestro continente.

El resto del programa lo componían obras de piano a cargo de Herminia Raccagni y de canto ejecutadas por Lila Cerda y Manuel Calcagno acompañadas por el autor. Es aquí en donde Lorenzo Fernández se nos reveló en toda su variedad de estilos desde la simple «modinha» popular, con su evocadora nostalgia italo-lusitana, hasta el lied, sin dejar de lado la «toada» (tonada) del Brasil. En la escritura de piano, igualmente, el nervio y soltura de los «Tres estudios en forma de sonatina» causaron la más óptima impresión. Estas piezas son seguramente de las mejores que se han escrito en América. Su lenguaje las sitúa en el campo strawinskya-

no, con ese vigor natural y variedad rítmica que domina como característica general la música brasilera.

Y ahora surge de este contacto con el colega una pregunta a los señores pianistas, ¿no creen que habría ventaja en reemplazar tanta banalidad europea por obras americanas como las de Lorenzo Fernández? Padecemos de la manía provinciana que mira hacia afuera como en demanda de salvación. Sin embargo, hemos palpado que hay música en Chile, la hay en el Brasil y pronto veremos igual cosa de Argentina, Méjico y otras naciones que ya poseen verdaderas escuelas de creadores excelentes. La calidad de este arte justifica cierto «monroísmo» ya bien necesario.

Como final de los conciertos de Amigos del Arte se realizó un interesante concierto infantil que, según decían los anuncios, ponía término a la Exposición de «Niños pintores» y a la serie de conferencias pedagógicas y científicas que se desarrollaron como corolario de estas actividades en pro de la educación artística infantil.

El concierto estuvo a cargo de un escogido grupo de pequeños alumnos del Conservatorio. Muy interesante como ejecución y como programa: solistas de piano, violín, violoncelo, arpa, coros y un encantador conjunto instrumental que ejecutó sin otra dirección que los mismos niños. Hay entre estos para no citarlos a todos, verdaderos virtuosos de gran vuelo para sus años: Tito Durthé, alumno del Prof. Mutschler, es un magnífico violinista, que posee bella sonoridad y una soltura notable; otro tanto puede decirse de Oscar Gacitúa, alumno del Prof. Spikin,

niño que ya ha merecido presentarse con la Orquesta Sinfónica. Cada uno de los profesores que presentaron sus alumnos merecen una calurosa felicitación y no en el terreno de los «animalitos sabios» de que tan a menudo se habla, sino de la conducción musical de mentalidades infantiles que se conservan tales a pesar de su avanzado desarrollo técnico.

Capítulo aparte merecen los conjuntos orquestal y coral que presentó el maestro Carvajal ejecutando por separado y en conjunto. Afinación, seguridad y finos matices fueron las cualidades salientes. Entre las obras corales se entrenaron dos de los coros premiados en el concurso de que damos cuenta en otra crónica, de que es autor el Prof. Urrutia Blondel. Urrutia tiene una gracia en estas composiciones, tan chilena y tan musical a la vez, que hace de los textos populares como el famoso «Comadre rana», la inteligente interpretación que los madrigales tomaron en las antiguas frotolas italianas. Un contrapunto algo arcaizante y de sonoridad diáfana, dejó a todo el mundo contento de ver obras genuinamente nacionales estilizadas en forma admirable.

Jorge Urrutia y René Amengual triunfan en dos concursos.—La composición musical está en Chile bien poco estimulada si la comparamos con lo que se hace en artes plásticas y en literatura. Los compositores chilenos son una especie de héroes que no reciben por sus desvelos ordinariamente otra satisfacción que el aliento de sus colegas y una que otra entusiasta adhesión del extranjero.

Por eso es de felicitar a la Socie-

dad «Amigos del Arte» y a la Municipalidad de Viña del Mar que abrieron concursos públicos de composición. El de los Amigos del Arte se dirigía a la obra de coros infantiles, especialmente pensados para las escuelas. Para discernir el premio se reunió un jurado que representaba a todas las entidades artísticas: la Sociedad Amigos del Arte designó a sus directores señores Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz, la Sociedad de Compositores Chilenos a su Presidente don Javier Rengifo, la Asociación Nacional de Compositores al suyo don Carlos Isamitt y los concurrentes al compositor don Samuel Negrete. Este seleccionado grupo de músicos examinó la nutrida serie de concurrentes y otorgó los premios primero y segundo a los señores Jorge Urrutia y René Amengual respectivamente por sus colecciones corales. Estas obras, se acordó, serán pronto impresas estudiándose algún financiamiento.

La Municipalidad de Viña, como actividad paralela del Salón de Verano, organizó nuevamente su concurso de composición dedicando premios especiales a música de cámara. En este certamen también los mismos compositores obtuvieron los primeros premios: don Jorge Urrutia el primer premio de música de cámara por su «Trío» y el segundo los señores René Amengual por sus piezas de piano y Carlos Isamitt por sus «Cuatro tonadas» para canto y piano.

Presentación del Coro de la Embajada Británica.—¿No es extraordinario y maravilloso que haya un Embajador que entienda su misión en el alto sentido de ofrecer no sólo «cocktails» y reuniones

mundanas sino oratorios sagrados? Tal novedad tenía que venir de Inglaterra, el país de élite espiritual talvez más sólida, en donde no es falta de decoro que el representante del Imperio más grande del mundo cante como solista en la fiesta musical más religiosa de su patria, el oratorio. El Excmo. Embajador Sir Charles Bentinck está convencido que su misión debe comprender el ligarnos a través de un coro, el «Amabassador's choir», a la espiritualidad inglesa. Este coro reúne por largos meses a sus compatriotas, les hace revivir el ambiente patrio, los acerca a muchos anglo-chilenos y nos permite estar en presencia de ese espíritu sincero, sin exterioridad ni excesiva preocupación, que canta la música y la entiende como obra colectiva de generosidad artística.

Para realizar esta obra, es cierto que el Excmo. señor Bentinck ha encontrado un auxiliar poderoso en Mr. Joseph Robinson, un músico auténtico, formado en la mejor escuela y que por una feliz coincidencia, juntos han impreso a la Embajada de Inglaterra un sello artístico del más alto refinamiento.

En el año último, casi al terminar, presentó el Coro del Embajador una excelente ejecución del oratorio «Elijah» (Elías) de Mendelssohn. La ejecución de esta gran obra, que sufre hoy las postergaciones de una insanía cultural retrospectiva, no pudo ser más oportuno. Poco conocemos en Chile de las grandes creaciones del que fué descubridor de Bach y en verdad que merece ser mejor apreciado. Hay en el Elías a cada paso, coros de una grandiosidad y de un vuelo nada inferiores a las Pasio-

nes del Gran Cantor de Leipzig. Para la concertación final de la obra y su presentación pública se llamó a Armando Carvajal, quien con un celo apostólico y una dedicación admirables dió cima a este bello esfuerzo de la representación británica. Llegue hasta el Excmo. señor Bentick, hasta Mr. Robinson y a todos sus abnegados colaboradores nuestra cordial simpatía y agradecimiento.

Música chilena en los países americanos.—En los últimos meses hemos tenido el agrado de recibir las crónicas de diversos homenajes hechos a nuestros compositores en diferentes países hermanos. El incansable Juan Carlos Paz con sus conciertos de «La nueva música» de Buenos Aires ha ofrecido varias audiciones incluyendo composiciones chilenas de Leng, Allende, Amengual, Negrete, Santa Cruz etc., que han sido elogiadas honrosamente por la crítica. En Lima, el maestro Buchwald que tan buenos recuerdos dejó en Chile, dedicó uno de los conciertos de la nueva Orquesta Sinfónica a subvenir a las necesidades de los damnificados por la catástrofe de enero, en este concierto se hizo oír música de Allende.

Igualmente el compositor Oscar Lorenzo Fernández, con una delicadeza que nos ha comprometido aun más hacia él, tomó a su cargo la organización de un concierto de cámara, destinado también a auxiliar las víctimas del terremoto, en el que los autores chilenos figuraron junto a Mignone, Villa-Lobos y L. Fernández, maestro que actuaron personalmente como un homenaje a sus compañeros de Chile. Crece así la solidaridad generosa de

los artistas por encima de las fronteras.

Premio Orrego Carvallo.—En el Conservatorio Nacional se realizó a fines del año último el concurso anual de la Fundación Orrego Carvallo para los mejores egresados de los concursos de piano y violín. En la asignatura de piano se presentó la señorita Arabella Plaza profesora auxiliar del curso del Prof. Spikin. La señorita Plaza obtuvo la unanimidad de los votos para el Premio que se le otorgó.

Música en la Semana Santa.—Nada más agradable que tener que celebrar, por fin, el que los círculos eclesiásticos se hayan movido hacia un camino de buena música. Esta novedad por tanto tiempo esperada ha sido la obra de abnegación del Pbro. D. Fernando Larraín, Director del Coro del Seminario Pontificio. El señor Larraín, con un tesón admirable, ha logrado formar una cantoría de niños y un coro excelente de voces masculinas con el cual solemnizó este año los oficios de Semana Santa en la Catedral.

¿Cuántos recuerdos pasaron por nosotros al oír por fin un miserere de Fray Tomás de Santa María, los improprios de Palestina y las «Selectissime modulationes» del insigne Victoria? Ya no se presenciaba el espectáculo poco edificante de los misereres de Bataglia y de otros malísimos compositores en estilo casi de operetas. Don Vicente Carrasco que soñó con hacer esta obra y el nunca recordado apóstol Tomás Ozcáriz habrán sentido en sus tumbas el alivio de la redención de una causa nobilísima. Que don Fernando Larraín no des-

maye en su tarea y hará para la Iglesia y el arte una cruzada útil y justa como pocas.

El IV Volumen del Boletín Latino americano de música.—En la prosecución de su ideal americanista el infatigable Francisco Curt Lange ha logrado editar el IV volumen de su Boletín, esta vez en «la noble ciudad de Santa Fé de Bogotá» con motivo del IV centenario de su fundación.

Grande empresa ha sido llevar a la realización esta obra de relacionamiento y de agitación que significa publicar anualmente un boletín de esta especie, cada vez en diferente país, cada vez frente a nuevas caras y tropezando con diversas dificultades económicas, de colaboración, tipográficas etc., porque toda obra de esta envergadura, aun cuando esté financiada y apoyada, supone una suma de sacrificios que no pueden contratarse ni pagarse y que sólo los conoce el que ha hecho algo parecido.

Tenemos, por esto, que saludar nuevamente a Curt Lange por su esfuerzo. No importa que lo recibido en el Boletín sea de calidad heterogénea, ni que al dedicar cada vez la obra a la advocación de un país, mire un determinado ambiente con cierto lente de aumento. Uno con otro, si Lange logra dar vuelta a América, dejará una documentación que se equilibrará como el album fotográfico del viajero que tiene que reflejar los entusiasmos de cada sitio. Lo importante es que Curt Lange siga recorriendo países y siendo recibido con el afecto cauroso que merece.

Desde más cerca, el tomo recién publicado es talvez más americanista que los otros pues está dedi-

cado por entero a cuestiones educacionales, expositivas, críticas e históricas de los centros americanos. Son particularmente interesantes los estudios que pueden irse recopilando de estos boletines sobre el arte aborigen de América, en general tan descuidado y sin observaciones de conjunto. De las numerosas contribuciones, algunas de ellas excelentes como el estudio del R. P. Igualada sobre la música en la Amazonia colombiana, el de Andrés Sas sobre la música nazca, ha de salir un cuerpo de principios generales del mayor alcance histórico para la reconstrucción del pasado pre-colombino.

En el volumen que comentamos hay, respecto de Colombia, como lo hubo en otro tomo anterior, respecto del Perú, todos los antecedentes para formarse una idea cabal del estado y desarrollo de la música en ese país.

A Curt Lange vaya nuestra constante adhesión y simpatía hacia su grandiosa cruzada.

Círculo de estudios alrededor de la expresión artística del niño.—A raíz de la Exposición de Niños Pintores cuando llegó el momento de seleccionar los dibujos para una exposición permanente de creaciones de arte infantil se provocaron entre los propios miembros del Jurado interesantes discusiones, lo que sugirió a la señora Filomena Salas la idea de reunir a estas personas junto con otras versadas en los tópicos de estas discusiones. Así se reunió este círculo de 40 personas durante los meses de noviembre y diciembre, para estudiar y cambiar ideas y de esas conversaciones fueron escribiéndose además de las actas que se repartieron con

copias a las asistentes, diferentes ensayos cuya lista enumeraremos después. Personas asistentes a las reuniones de este círculo: Martín Bunster, Waldo Steevenson, señora Amanda Labarca, Irma Salas, Luisa Salinas, Leonidas Leyton, Domingo Valenzuela, Daniel Naveas, Aída Larraguibel, Aurora Muñoz, Felindo Torres, Aída Parada, Arturo Valenzuela, Enrique Videla, Gómez Catalán. Dr. Ramón Clarés, Dr. Francisco Beca, Dr. Guillermo Agüero, señor Alberto Spikin, Andrés Haas, Luis Mutschler, Marta Brunet, Laura Rodig, Filomena Salas, Domingo Santa Cruz, Cora Bindhoff de Sigren, Carlos Humeres, Romano De Dominicis, Nicanor Polanco, Ana Cortés, José Caracci, Armando Carvajal, Padre Escudero, Luz Rivas, Luisa Torres.

Trabajos recopilados: «Como interpretar el alma infantil a través de sus expresiones gráficas y plásticas» por Dr. Ramón Clarés; «El dibujo en la Educación Secundaria» por señor Carvacho (Pedagógico); «Educación Artística en la Escuela» por señorita Aída Parada (Trabajo de la Revista de Educación) Escuela Experimental; «Educación Musical» por María Neylor y Marta Figueroa, Revista de Educación, Escuela Experimental; «El dibujo en la Escuela Experimental de Niñas y sus proyecciones dentro del proceso educativo». por Aurora Muñoz (Liceo Experimental); «Expresión Artística Infantil» Principios-Finalidades y Procedimientos Pedagógicos para una exposición del dibujo infantil» por señor Steevenson (Nido de Aguila); «La Música y el Niño» por Cora Bindhoff (Kindergarten Musical» por Cora Bindhoff;

«La enseñanza del dibujo» por Nicanor Polanco R. (Maestro de la Escuela de Bellas Artes); «Dibujo Infantil Espontáneo» por Luisa Salinas Ruiz (Visitadora Educación Secundaria); «Cultura Infantil» por Martín Bunster (Ministerio de Educación); «Expresión Artística en el niño» por Luisa Torres de la Rivera (Hogar Societario); «Problema Expresión Artística del Niño en sus Lecturas, producciones literarias y teatro» por Marta Brunet (literata).

Departamento de informaciones artísticas de amigos del arte.—Muchas veces, el público necesitó, sino una información precisa, una orientación ya sea en la elección de un profesor, de una obra de arte, de un libro o bien una ayuda o guía, en cualesquiera materia relacionada directa o indirectamente con las Bellas Artes.

Sociedad Amigos del Arte, comprendiendo esta imperiosa necesidad, y tomando como ejemplo los departamentos de informaciones artísticas instituidos en diferentes países del mundo, ha establecido un departamento de informaciones, donde el público podrá consultar todo cuanto le sea necesario, ya sea en la elección de un conjunto coral o instrumental para una ceremonia pública o privada, en la adquisición de obras artísticas, cuadros, bibelots, libros, esculturas, discos o partituras musicales.

El estrecho lazo que une a esta Sociedad, con las principales escuelas de arte de nuestro país, puesto que su directorio está formado por maestros y directores de ellas, constituye una gran ayuda para dar toda clase de facilidades y aten-

ción al público que la solicite en este sentido.

Nuevo local de los Amigos del Arte.—Desde hacía tiempo venía anunciándose un traslado en la sede social de esta institución, a la cual nos referimos varias veces en este número. Acaba ahora de inaugurar un bello rincón de arte, abarcándose en él todos los aspectos que una sociedad semejante debía tener: para las artes plásticas una sala de exposiciones y de muy buena disposición luminosa, dotada, además, de lo necesario para presentar no sólo cuadros sino objetos de arte; para la literatura una librería bien surtida de novedades y relacionada con los círculos de escritores y especializada en libros sobre arte en general; para la música un salón de conciertos de cámara. En suma, un excelente aporte a la cultura y un vehículo de relacionamiento de inmejorables condiciones.

La apertura de actividades en el nuevo local se realizó con una charla literaria de don Alfonso Bulnes. Desarrolló con la galanura de estilo que le distingue, un breve ensayo sobre el significado y papel que en la cultura tiene el libro, lo que se busca en él y lo que el escritor vacía de su alma. Cada obra, dijo, es el barco que parte al desconocido y ensoñado mundo del espíritu, la librería su puerto de recalada.

Junto a la velada del señor Bulnes, una exposición de un grupo de pintores nacionales inauguró la nueva sala: Burchard, Caballero, Humeres, Rubio, Dora Puelma, Ana Cortés, Eguiluz, Banderas, Ortiz de Zárate, Inés Puyó y muchos otros colgaron sus telas en

los nuevos salones de Amigos del Arte.

Concluida la exposición de este interesante grupo de artistas chilenos, la Sociedad presentó en su sala una exposición de acuarelas del pintor don Gumercindo Oyarzo, de las cuales la mayor parte estaban inspiradas en motivos relacionados con las ruinas de la ciudad de Chillán.

Transmisiones de radio de los Amigos del Arte.—Durante los meses pasados la Sociedad Amigos del Arte ha puesto fin a otro de sus ciclos de divulgación radiofónica. Gracias a la colaboración de las radios «Pacífico», «Diario Ilustrado» y «Otto Becker», cuyos directores señores Jorge Quinteros y Bernardo Becker han tenido una excelente generosidad para con la buena música, la Sociedad pudo enterar cuarenta transmisiones de programas escogidos presentando, además, a buenos ejecutantes. Como animador y organizador de estas manifestaciones artísticas ha estado el inteligente y culto investigador de la historia de la música don Juan Orrego Salas. El señor Orrego Salas dedicó un buen número de audiciones a comentar tópicos especiales, que no sólo se refirieron a la música sino también a problemas de arte general. Estas transmisiones de Amigos del Arte dieron a conocer composiciones nuevas, ejecutantes poco conocidos aún y promovieron un noble interés por la cultura artística.

Ecos de la música chilena en Colombia.—Después de publicado el número anterior de la Revista de Arte nos llegó una interesante co-

lección de los programas e informaciones relativas al desarrollo de los festivales iberoamericanos de Bogotá, a los cuales concurrió nuestro director D. Armando Carvajal.

Bajo la inteligente organización que ha dado a la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia el Maestro Guillermo Espinosa, se realizaron seis conciertos ordinarios del Festival y uno extraordinario. El orden de estas audiciones fué el siguiente: I. Bajo la dirección del Maestro O. Lorenzo Fernández estuvo dedicado a un panorama de la música brasilera (Gómez, Miguéz, Nepomuceno, Villa-Lobos y Fernández); el II. también bajo la dirección del compositor brasilero, continuó con otras obras de su patria (Oswala, Mignone, Villa-Lobos, Octaviano y Fernández). El III estuvo dedicado a las obras del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín; el IV, bajo la dirección de Armando Carvajal, contuvo un grupo de obras chilenas (Santa Cruz, Leng, H. Allende, Isamitt, Bisquertt); el V, dirigido por el compositor y crítico norteamericano Nicolás Slonimsky, contuvo obras de varios países. (Cuba: Posada Amador, Amadeo Roldán y García Caturra, Argentina: Carlos Pedrel; y Estados Unidos: Roy

Harris y W. Grant Still). El VI concierto fué dirigido por el Maestro Guillermo Espinosa, dedicándolo a obras de diferentes autores sudamericanos, (Venezuela: José A. Calcaño; Colombia: Adolfo Mejía, y Uruguay: E. Fabini). En este concierto, además se ejecutaron las obras premiadas en el concurso de la New Music Society entre las cuales fueron premiadas en la sección musical de cámara, obras de Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz. (Piezas infantiles y «Tres piezas para violín y piano», respectivamente). Finalizando el festival, nuestro director señor Carvajal ofreció un concierto extraordinario dedicado esta vez a obras europeas y americanas: Wagner, Falla y Debussy junto a Mozart y a compositores americanos como Uribe Holguín y el chileno E. Soro.

Bien puede apreciarse, por la escueta anumeración de estos conciertos, el significado de este primer festival que se realiza entre nosotros los americanos para estrechar lazos de unión y conocer en conjunto la obra de nuestros creadores. La crítica fué sumamente favorable a la música presentada y, justo es reconocerlo, las obras chilenas fueron conceptuadas en la forma más elogiosa. La iniciativa del Maestro Espinosa debe ser imitada,

que no quedemos en este primer acercamiento y se aprovechen oportunidades como el Centenario de Bogotá para hacer efectiva obra de americanismo musical.

Dentro de dos años tendremos el IV centenario de Santiago, ¿han pensado los que tienen a su cargo la preparación de las fiestas, que es menester hacer algo análogo e invitar a un verdadero Congreso de Música? Sugerimos la idea. Llegue, en todo caso, hasta el Maestro Espinosa y hasta sus abnegados colaboradores, nuestro homenaje de reconocimiento y nuestra felicitación por su iniciativa.

Concierto Flora Guerra.— Con mucho agrado asistimos a la presentación de esta buena concertista en la Sala del Conservatorio Nacional. Flora Guerra dedicó su concierto a los clavecinistas de diferentes países: Alemania con el sumo genio de Bach, Francia con Couperin, Daquin y Rameau e Italia con Frescobaldi, Scarlatti, Grazioli, Paradisi y Borelli. Posee nuestra concertista excelentes cualidades del sonido, demusi calidad, ha ganado mucho en posesión de sí misma y en estilo. Debe seguir trabajando y la contaremos muy pronto entre las pianistas definitivamente formadas.



CONCHA Y TORO

Teléfono 87003

COMPRE EL ALBUM DE DISCOS DE MUSICA CHILENA

CON OBRAS DE LOS COMPOSITORES

HUMBERTO ALLENDE + DOMINGO SANTA CRUZ +
ALFONSO LENG + ADOLFO ALLENDE + SAMUEL NEGRETE

LA EDICION ES PATROCINADA POR LA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

EN VENTA EN HUERFANOS 1373

Ediciones de Música Chilena Moderna

En venta en todos los Almacenes de Música
y muchas Librerías del País

HUMBERTO ALLENDE:

Obras de piano: Doce Tonadas de carácter popular
chileno

Miniaturas griegas

Dos preludios

Seis estudios

Tiempo di minuetto

Cantos Infantiles

Canto y piano: A las nubes

Debajo de un limón verde

El surtidor

El encuentro

Tonada sin gracia

Dos pianos: Pantomima de «El Amor Brujo» de
Falla.

ADOLFO ALLENDE:

Talagante (canciones escolares)

Penumbra de rancho

Cantar

Obras de piano: Nocturno chileno

ALFONSO LENG:

Obras de piano: Doloras

Cuatro preludios

Estudio

Poema

Cima

Preludio 6

Otoñales.

PROSPERO BISQUERT:

Obras de piano: Balada

Paisaje

Tres trozos para piano.

SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK:

Obras de piano: Paisajes

Pórtico

Sendero, piano

DOMINGO SANTA CRUZ:

Obras de piano: Imágenes infantiles (serie 1.^a y 2.^a)

Viñetas

Cinco poemas trágicos

Dos canciones corales

Canto y piano: Piecitos («Cuatro poemas de Ga-
briela Mistral» N.º 2)

Cantos de Soledad

CARLOS ISAMITT:

Obras de canto: Quietud

> > piano: Estudio

RENE AMENGUAL:

Obras de piano: Cuatro piezas infantiles

Canto y piano: Caricia

ALFONSO LETELIER:

Obras, canto y piano: Otoño

JORGE URRUTIA:

Obras, canto y piano: Tres poemas de Gabriela Mis-
tral

ARMANDO CARVAJAL:

Obra de piano: Cuatro piezas para niño

ALFONSO LETELIER LLONA

SUITE GROTESCA

PARA PIANO

- I ENTRADA
- II VALS
- III INTERLUDIO DIGESTIVO
- IV LA MONA TRISTE
- V MARCHA

EDICION CORRESPONDIENTE AL N.º 21 Y 22 DE LA «REVISTA DE ARTE»
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE
SELECCIONADO POR LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES. (CHILE)
AÑO 1939

ENTRADA

Moderato

1 *f*

The first system of musical notation is for the piano. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The tempo marking 'Moderato' is above the staff. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

Tempo I'

poco ten *f*

The second system of musical notation continues the piano part. It features a 'poco ten' (poco tenuto) marking above the staff and a forte 'f' dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the bass line. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

The third system of musical notation continues the piano part. It features a triplet in the bass line and a slur covering the first two measures. The music continues with eighth and sixteenth notes.

mp *f* *ampio*

The fourth system of musical notation continues the piano part. It features a mezzo-piano 'mp' dynamic, a forte 'f' dynamic, and an 'ampio' (amplio) marking. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the bass line. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F# and C#). The music features a melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics include *f* (forte) and tempo markings *poco rit.* (poco ritardando) and *tiempo* (tempo).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. Time signature: 2/4. The music continues with a melody and bass line. Dynamics include *f* (forte) and tempo markings *poco ten.* (poco tenuto) and *tempo*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over it.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two flats (Bb and Eb). Time signature: 3/4. The music features a melody and bass line. Dynamics include *f* (forte). The phrase *bien marcado* (well marked) is written above the treble staff. An 8-measure rest is indicated in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: 2/4. The music continues with a melody and bass line. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *rall.* (rallentando).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: 2/4. The music continues with a melody and bass line. The tempo marking *Tempo I°* (Tempo I) is written above the treble staff.

3

rall.
ff

VALS

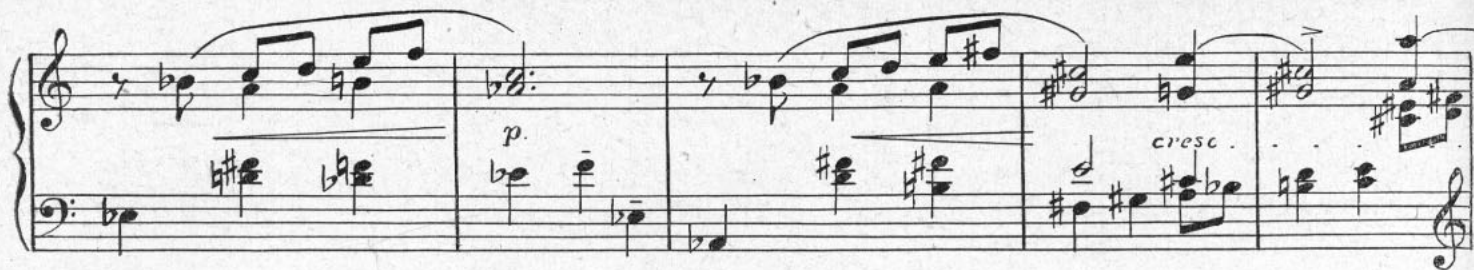
2

mf

marcar mas el acento

mf *p* *mf*

pp. *pp.* *pp.* *pp.* *pp.*



arrastrado

poco rall. .. *Tempo I°*



Tempo I°

muy poco rit. - - - - - *pp*



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The music features chords and melodic lines with various accidentals.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff includes a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff is marked *no ligado* (not tied). The bass staff includes the instruction *con gracia* (with grace). A *marcar la imitacion* (mark the imitation) instruction is present. The system ends with a *rit.* (ritardando) marking and a *ten. mi* (tension) marking.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *poco a poco* (little by little) marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff is marked *En tiempo arpejo igual* (In time, equal arpeggio). The bass staff includes the instruction *ce - le - rin - do* (celebrating).

First system of musical notation for piano, measures 1-5. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features chords and some tremolos, while the left hand plays a steady bass line. Performance markings include *idem* and *stringendo*.

Second system of musical notation for piano, measures 6-8. The right hand has chords with a *sin arp* marking. The left hand continues the bass line. The system concludes with a *fff* dynamic marking and a bracketed instruction: *sonoro sin arpegiar*.

INTERLUDIO DIGESTIVO

Third system of musical notation for piano, measures 9-12. The tempo is marked *Moderato*. The right hand has a melodic line with triplets and a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *Joroso y de mala gana*, *no ligado*, and *marcar el canto*.

Fourth system of musical notation for piano, measures 13-15. The right hand continues the melodic line with triplets. The left hand has a complex rhythmic pattern. A marking *en la mano izquierda* is present at the bottom.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *poco rit* and *3*, followed by a *tempo* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

marcar el canto en la mano izquierda

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a triplet marked *3*. The left hand has a *pp* (pianissimo) dynamic marking and is marked *marcado* (marked). The time signature changes to 3/4.

Third system of musical notation. The right hand features a sixteenth-note scale marked *6*. The left hand has a *rit.* (ritardando) marking followed by *a tempo p* (piano). The time signature changes to 3/4.

Fourth system of musical notation. The right hand has a *pp* (pianissimo) dynamic marking and is marked *trasparente* (transparent). The left hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and is marked *rit.* (ritardando). The time signature changes to 3/4.

Fifth system of musical notation. The right hand has a *f* (forte) dynamic marking and is marked *rit.* (ritardando). The left hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and is marked *tempo*. The time signature changes to 2/4.

bien marcado

mas lento que al principio

LA MONA TRISTE *

Oscuro y lento

(*) Mona triste en su significado de ebriedad.

mf *blando* *p* *cresc. - - f* *molto ten* *f* *p* *tristemente*

Tempo I' *decresc. - - pp*

mf *pp* *rit. - - -* *tempo*

cresc. - - f *(blando)* *piu f* *f* *tempo*

muy lento

dim e rit...

cada vez mas lento

p

ten

pp

Adagio

en dehors

p

ppp

MARCHA

mf

Muy marcado el bajo y bruscamente

f

Tempo 1



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The tempo is marked "Tempo 1". The instruction "muy poco rall." is written above the bass staff. The instruction "tempo" is written above the bass staff. The instruction "seco" is written above the bass staff. The instruction "8ª baja" is written below the bass staff.



Second system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The instruction "f" is written above the treble staff.



Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The instruction "3" is written above the treble staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The instruction "p subito" is written above the bass staff. The instruction "p subito" is written above the bass staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The instruction "con énfasis" is written above the treble staff. The instruction "p" is written above the bass staff. The instruction "no ligado" is written above the bass staff. The instruction "cresc." is written above the bass staff.

sempre cresc. *f* *ff*

Cortejo de Valentino

mf *marcadísimo el bajo*

f

Mas lento *mf* *blando y z* *seco* *en dehors*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are triplets indicated by a '3' over a bracket. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system includes a *morendo* marking. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff has a forte (*f*) dynamic marking. The system includes a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The system includes a *poco rit.* marking and a *Tempo I.* marking. The system ends with a double bar line.

marcado el bajo y bruscamente

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music includes various chords, eighth notes, and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and triplets. The bass staff features a triplet of eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a *f* (forte) dynamic marking. The bass staff has a *p sub.* (pianissimo) marking. Both staves contain triplet markings over eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a *poco a poco cresc* (poco a poco crescendo) marking. The bass staff has a *f* (forte) marking. The system concludes with a *mas* (more) marking.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a *mas lento* (more slowly) marking. The bass staff has a *cresc.* (crescendo) marking, followed by *ff* (fortissimo). The system concludes with *rigurosamente* (rigorously), *poco ten* (poco tenuto), *muy marcado* (very marked), *fff* (fortississimo), and *fff* (fortississimo).

Ediciones de Música Chilena Moderna

En venta en todos los Almacenes de Música y muchas Librerías del País

HUMBERTO ALLENDE:

Obras de piano: Doce Tonadas de carácter popular
chileno
Miniaturas griega
Dos preludios
Seis estudios
Tiempo de minuetto
Cantos Infantiles

Canto y piano: A las nubes
Debajo de un limón verde
El surtidor
El encuentro
Tonada sin gracia

Dos pianos: Pantomima de «El Amor Brujos»
de Falla

ADOLFO ALLENDE:

Ta agant (canciones escolares)
Penumbra de rancho
Cantar

Obras de piano: Nocturno chileno

ALFONSO LENG:

Obras de piano: Doloras
Cuatro preludios
Estudio
Poema
Cima
Preludio 6

PROSPERO BISQUERTT:

Obras de piano: Balada
Paisaje
Tres trozos para piano
Misceláneas

SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK:

Obras de piano: Paisajes
Pórtico
Sendero, piano

DOMINGO SANTA CRUZ:

Obras de piano: Imágenes infantiles (serie 1.ª y 2.ª)
Viñetas
Cinco poemas trágicos
Dos canciones corales

Canto y piano: Piececitos («Cuatro poemas de Gabriela Mistral» N.º 2)
Cantos de soledad

CARLOS ISAMITT:

Obras de canto: Quietud

Obras de piano: Estudio

RENE AMENGUAL:

Obras de piano: Cuatro piezas infantiles

Canto y piano: Caricia

ALFONSO LETELIER:

Canto y piano: Otoño

Obras de piano: Suite Grotesca

JORGE URRUTIA:

Obras

Canto y piano: Tres poemas de Gabriela Mistral

ARMANDO CARVAJAL:

Obras de Piano: Cuatro piezas para niño

INTELETTUALI...
DA VIGOR
AL CEREBRO

FITINOL
GEKA