

Un tesoro artístico chileno está condenado a muerte

Por SERGIO MONTECINO

No sin cierto embarazo, debemos confesar que sobre la existencia de la serie de cuadros de San Francisco, pintados por Juan Zapata Inga, existentes en el Convento de San Francisco, de nuestra capital, teníamos escasas referencias. Sólo a través de noticias dispersas, y breves informaciones en los escritos de Luis Alvarez Urquieta y posteriormente de Eugenio Pereira Salas, encontramos la huella perdida.

La feliz oportunidad de la celebración del día de este Santo, nos permitió conocer y admirar a instancias del señor Alfonso Cordero y del arquitecto Gustavo Casali (este último, ha escrito un estudio sobre tal colección y nos ha proporcionado gentilmente algunos datos), lo que a nuestro juicio nos atrevemos a calificar como el mayor tesoro pictórico de Chile. Comparable, es claro en otro plano, al célebre Aleijadinho, del Brasil.

Los cuadros en referencia son mostrados al público solamente en las vísperas del día del Santo y permanecen expuestas, durante cuatro días. En el resto del año, las pinturas se guardan ocultas por tapas especialmente confeccionadas para los cuadros. Las mujeres tienen prohibición de entrar al claustro del Convento, donde estas pinturas se encuentran situadas.

Los cuadros son 41, todos ellos compuestos en sentido horizontal a excepción de uno que tiene conformación vertical. Son todos del mismo tamaño, con una dimensión aproximada de tres metros de largo por dos de ancho, y están colocados en las galerías del Convento que dan al patio central, en el primero y segundo pisos, alrededor de los corredores.

Lamentablemente no podemos hacer un estudio detallado de cada una de las obras y describirlas, no daría sino que una idea acaso errada de ellas. Como expresa Eugenio Pereira Salas, en su estudio "Del desarrollo histórico del arte en Chile", esta colección es un acabado cuadro de las costumbres populares de Santiago, con todos sus detalles característicos: trajes, decoración arquitectónica, frutas y flores".

Para un estudio, el análisis detenido de cada detalle, así como del aspecto anecdótico, es innegable. En el ángulo izquierdo inferior de cada cuadro, está escrita la leyenda que describe el tema o asunto de cada composición. Estas leyendas descriptivas son muy legibles y están escritas, lógicamente en un castellano antiguo.

Como documento de la época, encontramos en una de estas telas, dos figuras femeninas, que llevan colocados sus velos, en tal forma que solamente muestran un ojo. Son las famosas "tapadas". También encontramos en otras telas, fondos arquitectónicos, que nos proporcionan ciertos útiles datos para conocer los medios de vida de la época: casas de dos pisos, fachadas simples de adobes y con techos de dos aguas.

Hay otros detalles en los cuadros, que acusan

un conocimiento técnico acabado y profundo. La manera, por ejemplo, cómo el maestro o sus discípulos los han pintado, la taparía y los ropajes. Los bordados, los encajes, las antiguas basquillas, están pintadas con una fidelidad asombrosa. Llegamos a pensar que en ese entonces se empleaba ya, el mismo sistema que más tarde, entre nosotros, emplearía Monvoisin, al untar en pinturas los encajes originales y aplicarlos cuidadosamente en la tela en los lugares pertinentes. Pues también se notan en estos cuadros los errores que se producen cuando en los escorzos los pliegues se mantienen en plano en lugar de cambiar sus direcciones.

Son esta serie de telas de una belleza notable en todo sentido, por su valor de antigüedad, su técnica y por el aliento expresivo que plásticamente transmite cada una de ellas. Entre los diversos episodios de la vida de San Francisco pintados por Zapata Inga, esta maravillosa sucesión de escenas apotamos, "Entierro de San Francisco", "Tentación de San Francisco", "Aparición de San Francisco muerto, a dos Papas", "Toma de hábito de Santa Clara", "Cristo arma caballero a San Francisco", "Anunciación del nacimiento del Santo", "San Francisco niño da alimento a los pobres", etc.

Los datos que hemos podido obtener sobre Zapata Inga o Zapata Inca, como firmó sus cuadros, son relativamente escasos. Sabemos que fuera de los historiadores ya mencionados, el señor Jaime Ezcurra ha escrito una crónica sobre este pintor, que, desgraciadamente, no conocemos.

Sobre la colección de San Francisco existen distintas versiones. Hay quienes manifiestan que los cuadros fueron pintados en el Perú y enviados a Santiago. Otros afirman que Zapata Inca estuvo en Chile todo el tiempo que duró su trabajo, esto es, veinte años.

Zapata Inca fué discípulo de Basilio de Santa Cruz que, según la cita de Miguel Salá en su libro "Historia del Arte Hispano-Americano", fué un franciscano español, maestro de la escuela del Cuzco y decorador de varios conventos de esta Orden. Como todos los discípulos de ese maestro, Zapata fué más colorista que dibujante. "Hacia 1684, Zapata pintó varios cuadros para San Francisco de Santiago de Chile", dice Salá. En términos iguales se refiere el peruano Cossio del Pomar.

Poca importancia se ha dado, hasta ahora, a la existencia de esta maravillosa colección, que alcanza categórica jerarquía estética e inapreciable valor histórico. Esta notable serie de pinturas del siglo XVIII se merece, indudablemente, un sitio mejor y especialmente acondicionado para su contemplación. Colocados actualmente en las abiertas galerías del claustro del Convento, están expuestos a la humedad y al calor. Su destrucción tendrá que ser paulatina si se mantiene este estado de cosas. Otra serie, si bien no tan notable como la de Zapata y que nos tocó conocer en estos mismos corredores, está en

(PASA A LA PAGINA 6)



El "Lapin Agile" de Montmartre en un momento de hace justamente 50 años (la foto es de 1903), muestra los personajes que asistieron a su inauguración. En primer plano, delante de notables artistas y bohemios de la época, "Père Fredé", el propietario, va a cantar una canción. Más tarde el popular cabaret había de transformarse en refugio obligado de tanta celebridad francesa e internacional, en lucha con la miseria o con el hoy desacreditado "spleen". Pero el "Lapin Agile" (citado en "Pro Arte" Nº 77) no ha sido olvidado aún. Recientemente "Los Amigos de Montmartre", presididos por Francis Carco de la Academia Goncourt y Edmond Heuze del Instituto de Francia, revivieron los buenos viejos tiempos del "Lapin Agile". Paul Yaki hizo la historia del célebre refugio bohemio, y Francis Carco cantó algunas canciones inspiradas en sus recuerdos de la época que esta preciosa foto ha prolongado para nosotros.

Los pintores africanos de Poto - Poto

Desde París, por JEAN A. KEIM

En la excelente temporada pasada, se incluyeron formas de expresión que algunos quizá consideren como secundarias; al lado de los museos y de las grandes salas, hay galerías de apariencia mucho más modesta que comprenden su misión y ofrecen al público obras de carácter diferente.

Esto es lo que ha hecho la galería Palmes, que presentó una selección de los pintores africanos de Poto-Poto. Se trata de una barriada extrema de Brazzaville, donde el pintor Lods ha abierto una cabaña para los habitantes de los alrededores y en la que éstos encuentran papel, pinceles, colores y la absoluta libertad de expresarse a su gusto; llegan cuando quieren, se dan a curiosos y se van cuando lo desean. Lods no pretendía enseñar a pintar a estos "discípulos", si es que podemos emplear esta palabra; todo lo contrario, quería que cada uno conservase su propia originalidad; todo lo más que ha hecho, a veces, ha sido ayudar al principiante a causa del desconocimiento de la técnica; no les ha enseñado un método; ha intentado descubrir, en el modo de trabajar del creador, la verdadera naturaleza del obstáculo con que tropezaba, a fin de ayudarlo a que lo superara.

En esto reside la originalidad de la tentativa. Con demasiada frecuencia se ha querido enseñar a los habitantes de otros países a dibujar como nosotros o a pintar como nosotros; los resultados han sido copia mejor o peor lograda; la personalidad del artista había desaparecido en esta imitación buscada, que con frecuencia estaba en completo desacuerdo con las reacciones naturales del autor. Hemos visto exposiciones de este género. Lods ha reaccionado contra esta tendencia; se ha reducido a facilitar los medios prácticos para expresarse, por lo que los resultados obtenidos son tanto más interesantes. Encontramos en estas obras un ambiente fresco y nuevo que nos desorienta. Cada uno de los autores, con su temperamento particular, ha elegido el tema y lo ha resuelto a su modo.

Ekoukou presenta hombres simplificados en posturas fijas, pero siempre vistos de perfil. Makoko nos describe combates en países vacíos con bestias fantásticas. Otros organizan naturalezas muertas en las que aparecen los tam-tam, los objetos rituales, los ornamentos de las ca-



Una de las pinturas de los artistas africanos.

bañas, unos al lado de otros, sin estar unidos, por el imperativo de una perspectiva adoptada por nuestros pintores, que no están bastante seguros de sí mismos para desprenderse de las reglas. Hay también (Pasa a la pág. 2)

A nuestros lectores

Desde la edición 160, aparecida el día 28 de Noviembre último, la publicación de "Pro Arte" se encontraba suspendida. ¿Será necesario dar las razones? Nuestros lectores que, en general, saben las dificultades que el periódico ha debido salvar; nuestros suscriptores, que han pagado oportunamente su suscripción, y que no lo recibieron durante éstos, para nosotros, largos meses, y que tampoco reclamaron jamás por nuestra tardanza, comprenden, estamos seguros, esta vida en blanco de ocho meses de "Pro Arte". Y, también, lo que significa salir de nuevo, cuando para ello es menester cargar con las dificultades anteriores.

Lo importante es que "Pro Arte" continúe, nos han dicho centenares de nuestros lectores y amigos. Creemos, también, que tiene importancia reanudar la continuidad de nuestra publicación, desde que ella no corresponde a un mero capricho periodístico o a un afán comercial, sino que al propósito de reflejar nuestra vida artística y literaria, y su relación con los demás centros culturales del mundo.

En esa línea, con la independencia de siempre, continuaremos. Mientras se fundamenta más sólidamente nuestra pequeña empresa, que a falta de dinero capitaliza energías, "Pro Arte" aparecerá quincenalmente. Esperamos que no pase este año, sin que ocurra el milagro de su reanudación como el semanario que fué, desde su fundación, ocurrida hace cinco años.

Entre tanto, agradecemos a nuestros lectores y avisadores, la generosa paciencia que nos han dispensado.

De los progresos en la organización mundial de la música, habla C. Riesco

Acaba de llegar, después de dos años de permanencia en Europa, el músico chileno Carlos Riesco. Se fué en 1951 a México, como miembro de la delegación de la Universidad de Chile que presidió Juan Gómez Millas, al IV Centenario de la Universidad Autónoma de México. Después de siete meses de estadía en la capital mexicana, donde el joven compositor trabajó con el maestro Rodolfo Halffter, uno de los compositores españoles contemporáneos de mayor relieve, se dirigió a París. Allí, Carlos Riesco ha estado perfeccionando sus estudios con Nadia Boulanger, cumpliendo así su propósito de continuar en la línea musical que lo iniciara hace años en Estados Unidos, cuando fué alumno de Aaron Copland, quien a su vez había estudiado en su juventud con la famosa maestra francesa. Carlos Riesco, que se encuentra en Santiago en una visita de dos meses, regresará a Francia, para continuar sus trabajos junto a Nadia Boulanger.

El año pasado, Riesco, con el compositor Alfonso Letelier, asistieron como delegados de la filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, a los Festivales organizados por ésta en Salzburgo. Paralelamente con los Festivales, se efectuó la asamblea general de la S.I.M.C. Fué allí donde nuestros compatriotas se encontraron con una nueva situación que se creaba a la institución internacional de los músicos: se producía un clima, que ponía en peligro la estabilidad de la organización tanto tiempo mantenida. Dada la importancia que reviste la S.I.M.C. para los nacidos de ultramar, como los países americanos, Nueva Zelandia, Australia, Israel, Japón, que por encontrarse retirados de los grandes centros de la actividad europea no tenían fuera de ella facilidad alguna para dar a conocer su creación musical, esos países, unieron sus fuerzas con Gran Bretaña y Holanda, y sugirieron, con el fin de evitar la disgregación de la Sociedad, la formación de un Comité directivo, compuesto por cinco miembros de igual categoría, y con carácter interino, para reorganizar administrativamente, y estabilizar la vida de la institución.

La acción de estos países se imbuyó en la asamblea, por gran mayoría, y el peligro de disolución quedó descartado. Este Comité Provisorio, que integraron Benjamín Frankel, de Gran Bretaña; Lex Van Del-

(Pasa a la pág. 2)

Cantando Bach cumplieron 19 años en la línea de perfección



Foto

Los Coros Polifónicos de Concepción, con su director Arturo Medina, en la oportunidad en que estrenaron en Santiago "La Pasión según San Juan" de Bach, obra que acaban de cantar en el Municipal, con un éxito fuera de toda adjetivación. Medina y su Coro han puesto en sus actuaciones de este año, mucho más alto aún el nombre de la ya célebre agrupación coral sureña. Esta línea ascendente de superación los encuentra en el 19.º año de su existencia, que acaba de cumplirse con ocasión del concierto "a cappella" dado la semana pasada en el Teatro Municipal, y que terminó con aclamaciones del público raramente escuchadas en el viejo teatro. En nuestra próxima edición nos referiremos en detalle a los conciertos últimos en que han cantado algunas de las obras más grandes del repertorio de Bach, como "El Magnificat", "La Pasión según San Juan" y las Cantatas 140 y 190, y a los grandes clásicos del coro "a cappella" (Victoria, Palestrina, Lassus, etc.).

Plástica

Un vistazo al Salón de las Tullerías

Desde París, por RAYMOND COGNAT

El Salón de las Tullerías, instalado por tercera vez en las salas de la Galerie Charpentier, fue fundado hace unos treinta años para responder a un programa muy particular y diferente del de las otras sociedades de artista. No quería estar demasiado abierto a todo el mundo, sino, por el contrario, reclutar por invitación y sólo presentar un número restringido de expositores y una selección severa de obras. Desde el comienzo el éxito fue muy rápido y grande, de forma que el grupo inicial aumentó tanto que algunos años después no había mucha diferencia entre este grupo y los otros. El éxito había hecho olvidar las razones de su creación. Vinieron después años difíciles, recaudaciones insuficientes, la imposibilidad de encontrar un local donde exponer, la existencia precaria. Hace tres años, la Galerie Charpentier ofreció sus salas al Salón de las Tullerías, si éstas se consideraban suficientes. Era una salvación segura, pero una salvación que exigía enormes sacrificios por parte del local, que es, desde luego, muy amplio para una galería particular, es demasiado pequeño para lo que es necesario, en general, para un Salón. Fue necesario aceptar esta dura exigencia para continuar viviendo e imponer una selección muy severa. De este modo es como el Salón de las Tullerías vuelve a encontrar su programa del comienzo y su razón de ser. Salvado de la muerte y del olvido por la miseria de los tiempos, no tiene otro medio de justificación y de duración que una constante preocupación por la calidad de lo que expone.

A causa de ser un Salón de prestigio y de consagración, no puede ser un Salón de descubrimientos, donde no se corre el riesgo de las sorpresas que siempre se pueden esperar en el Salón de los Independientes, por ejemplo. Quizás el porvenir del arte francés no está en lo inesperado, sino, por el contrario, en una comprensión y en una utilización de todos los enriquecimientos obtenidos desde hace medio siglo. Los expositores ¿han comprendido esta significación de su Salón? Estamos tentados de creerlo, porque el conjunto presentado este año da una impresión de estabilidad, de trabajo serio, que se encuentra rara vez en una exposición colectiva, en la que se enfrentan las tendencias y las generaciones. Cada artista parece haber escogido una de sus mejores obras. De ahí que por restringido que sea el panorama, no por eso deja de ser menos seductor e incluso tranquilizador, porque esta estabilidad obtenida se mantiene lejos de los extremos, y si nada, por una parte, recuerda la prudencia inerte del academismo, por otra parte el arte abstracto no tiene todavía las puertas abiertas, y Esteve, con su arte inteligente e intenso de colores, es el único, yo creo, que ha obtenido derecho de ciudadanía. Una puerta un poco más amplia, no perjudicaría a este Salón y afirmaría la posición que tiende a adquirir: establecer anualmente el balance, proponer a los aficionados una selección de lo que es mejor. Cuanto más severa sea la selección en lo que se refiere a la calidad, y más amplia en lo que concierne a las tendencias, tanto más representará eficazmente el Salón de las Tullerías ese papel que, desde hace tiempo, no puede representar el Salón de los artistas franceses.

Tiene todo lo que es necesario para inspirar confianza a los aficionados vacilantes: se apoya en artistas de talento, prepara su porvenir haciendo llamamiento a algunos jóvenes que han manifestado su talento y conquistado un comienzo de reputación, se presenta en una galería elegante, donde se celebran exposiciones de prestigio. Todo el mundo se encuentra a su gusto, los viejos famosos cuya gloria resplandece en los más bellos museos, las más bellas colecciones (Derain, Matisse, Segonzac, Villon, Utrillo, Vlaminck), los de las generaciones siguientes que sienten o esperan que les llegue una análoga consagración. Los jóvenes, quizás un poco más tímidos de lo que parecen con esos vecinos a los cuales no están todavía acostumbrados.

¿Quiénes son esos jóvenes? Minaux, Buffet, Alzpiri, Dayez, Bellias, Guigebert, Patric, Mialhe, Verdier, Rosnay, que mezclados con otros pintores pierden un poco de esa sombra tristeza, de la que está fuertemente impregnado el arte de varios de ellos. Sobre los muros cubiertos de terciopelo de la Galerie Charpentier, su desespección es menos absoluta; están más en concordancia de lo que se pudiera creer con una pintura honestamente burguesa. Esta impresión de burguesía tranquila, es, por otra parte, una de las características dominantes de este Salón. Las audacias encuentran en él un ambiente apaciguado, en el que sus estallidos son rápidamente ahogados dentro de los buenos modos y se convierten más simplemente en una afirmación original, pero de buen tono. Todo lo más es Bernard Lorjou quien conserva alguna violencia. Y aun así. Ni siquiera se da una cuenta de que Esteve es un pintor abstracto. Nunca me ha parecido más refinado el arte de Villon, ni más fresco el de Cavallés, ni más sutil el de Brianchon, ni más estable y silencioso el de Roland Oudot, ni más sablamente inteligente el de Legueult. Sería necesario citar, para no ser injustos, muchos nombres, porque son muy pocos los expositores que no tengan interés entre Goerg, Aulame y Chastel, entre Marie Laurencin, Valentino Prax y Madeleine Loupe, entre Despiere, Humblo y Pougnay; todos contribuyen a un conjunto en el que justamente se encuentra la unidad en esa diversidad, en esa mezcla de inventiva y de medida, en ese acuerdo entre elementos en principio contradictorios, pero que en el arte francés son raramente inconciliables.

La escultura ha estado siempre muy representada en el Salón de las Tullerías. Esta sección se compone en la actual exposición de unos treinta artistas y es digna de las precedentes manifestaciones.

En total hay unos ciento veinte pintores y treinta escultores que nos dan una imagen muy extensa, casi completa, del arte francés de hoy, salvo en lo que se refiere al arte abstracto. Pero esto no puede decirse que sea una laguna, sino una posición voluntaria. Un grupo tiene siempre el derecho de afirmar sus preferencias por una tendencia, por una estética y de eliminar y de ignorar lo que contradice su concepción. Al hacer esto corre solamente el riesgo de disminuir la acción que podría tener sobre un plano más general.

R. C.

Las dificultades iniciales en toda reanudación de actividades, nos han impedido incluir en esta edición nuestras acostumbradas secciones de Crítica, en Plástica, Música, Teatro y Literatura.

Estas secciones volverán a aparecer desde el próximo número.



PRIMERA RETROSPECTIVA DEL CUBISMO

PARIS (SPT).— El Museo de Arte Moderno organizó, como se ha informado, la primera retrospectiva del cubismo. Esta exposición, es parte del "programa histórico" del Museo y en ella figuran solamente las obras ejecutadas durante la gran época cubista, entre 1907 y 1914, representada por unas 160 telas, unos 30 gouaches, acuarelas y dibujos, el mismo número de esculturas y "construcciones" en bronce, plomo, yeso, madera o chapa metálica.

Los pintores no han sido agrupados por afinidades. Sus cuadros son representados por orden cronológico. Por lo tanto, en la primera sala sólo figuraron Picasso y Braque (origenes del cubismo, 1907); en las salas siguientes los expositores son más numerosos —en total 31— conforme dichos artistas se fueron incorporando a la escuela cubista entre la citada fecha de 1905 y 1914.

EXPOSICION DE GRABADOS FRANCESES EN BOSTON

PARIS (SPT).— Grabados franceses contemporáneos son actualmente presentados en el Philadelphia Museum of Art.

LOS PINTORES AFRICANOS (de la 1.a pág.)

tratos, como una extraordinaria cabeza con cabellos y boca verdes de la que emana un encanto extraño.

Al lado de estas composiciones con objetos o personajes raros, hay otras de pintores de Poto-Poto, a los que les gustan los cuadros llenos de vida, en los que hormigean innumerables figuras. Garanaoumak nos presenta una visión animada de la pequeña aldea con sus caballos; Lekannikou se ha especializado en las multitudes, lo mismo que Ossoli, Louambo o Djablila. Sobre fondos marrón o violeta se ordena una humanidad negra, en la que cada individuo queda reducido a algunos rasgos, como si fuera un gran fresco con taparrabos de colores vivos; grandes líneas de fuerza muy destacadas hacen pensar en algunas pinturas rupestres de las que nos han traído espléndidas copias los exploradores. El detalle desaparece cuando se mira por primera vez; el cuadro forma un todo ordenado que parece demostrar un conocimiento de las reglas de la composición, lo que es el caso, o la existencia de un sentido innato que se nos escapa, quizá porque hemos estudiado demasiado. Sin embargo, la descripción naturalista, hecha con más o menos técnica o habilidad, constituye una de las preocupaciones del artista, como lo vemos en ese personaje que sube a un árbol o en otro que se pasea por el techo de la cabaña. Es imposible no reconocer el don extraordinario de decoración y ornamentación, la unidad del dibujo, la frescura del color y una mezcla siempre igual en las proporciones y en las relaciones. Todo se armoniza con un acierto que parece milagro, pero que no puede ser, por renovarse con tanta frecuencia, efecto del azar, incluso si consideramos aparte ese cuadro logrado de una manera excepcional en el que sobre un fondo negro sólo aparecen los taparrabos de innumerables bailarines, blancos con puntas rojas, y los adornos blancos de los pies, extraordinaria realización que encanta.

Los estetas y los psicólogos tendrán mucho que glasar sobre esta exposición; habrán encontrado elementos para defender sus teorías. La experiencia hecha por Lods constituye, indudablemente, un éxito. El visitante quisiera, sin embargo, conocer ante cada obra el comentario de su autor para tener la seguridad de no interpretarla de una manera errónea con nastro modo occidental, demasiado civilizado y racional.

Estamos lejos de lo ingenuo, prefabricado, que muchos, después de haberlo negado, consideran hoy con la misma exageración, como cumbres de arte. Ekoukou, Lekannikou, Makkoko y sus camaradas no han buscado hacer una obra de arte; han querido expresarse, quizá ni siquiera eso; lo que han querido es divertirse. Son creaciones espontáneas, aunque a veces vemos en algunas, los rasgos y la composición de ciertas influencias en los cromos más horribles.

Es de esperar, sin creer mucho en ello, que los artistas de Poto-Poto no terminen por convertirse en "Pintores" si empiezan a vender sus obras. Entonces el trabajo de Lods se habría perdido y habría que volver a comenzar.

J. A. R.

delphia Museum of Art, de Boston y la exhibición es el resultado de un intercambio entre la Boston Public Library, Print Gallery, el Gabinete francés de Estampas y el Comité nacional del Grabado Francés. La exposición comienza con Matisse y termina con las obras del joven litógrafo Mureaux. Reúne grabados de Roualt, Villon, Vlaminck, Dufy, Derain, Picasso, Léger, Braque, Utrillo, de Segonzac, Chagall, etc.

EXPOSICION EN MARSELLA DE LA JOVEN PINTURA FRANCESA
PARIS (SPT).— En Marsella ha sido inaugurada una exposición de la Joven Pintura. Esta importante manifestación de descentralización agrupa obras de Alzpiri, Bellas, Bierge, Buffet, Coemère, Verdier y otros pintores.

EXPOSICION ROUAULT EN NUEVA YORK

PARIS (SPT).— En el Museo de Arte Moderno de Nueva York se clausuró una exposición retrospectiva de 160 obras de Georges Rouault.

La exposición, organizada por el gobierno francés, comprendía 57 obras del maestro, nunca expuestas en Estados Unidos, especialmente cerámicas y esmaltes.

MONUMENTO A RIMBAUD

PARIS (SPT).— El monumento a Arthur Rimbaud, destruido en 1940, será reerigido en Charleville el año próximo, con motivo de las fiestas de su centenario. También se estudia la instalación de un museo Rimbaud.

VIAJE A TRAVES DEL ARTE CHINO

Desde Pekin, por el Dr. HERNAN SAN MARTIN

La pintura ha sido tradicionalmente el arte más cultivado en China. En un país donde el pincel (inventado en China en la época de los Han 200 años A. C.), sirve también para escribir, y donde la escritura fue figuración de objetos, y todavía lo sigue siendo, no es raro que aquello haya sucedido. El hecho explica también el que muchos literatos célebres en China, hayan sido, al mismo tiempo, célebres pintores.

Esto mismo hacía exclamar al gran poeta Sou Tong Po "las pinturas de Wang Wei (siglo VIII D. C.) son poesías con forma y sus poesías, pinturas sin formas".

Los orígenes de la pintura china son desconocidos. Se sabe que desde el siglo III A. C. se hacen alusiones en los escritos a la pintura mural durante las dinastías Han. Los palacios se decoraban con figuras de dragones, pájaros, tigres, guerreros. Al parecer, usaban la ténpera como técnica predilecta.

Pero como China ha sido un país sometido a muchas invasiones y guerras, las obras del arte antiguo fueron destruidas. Aún la pintura budista (siglos V a X) no es ya sino un recuerdo. Sin embargo, el famoso paisaje de Kon Kai-Tehe, que conocimos en el museo británico de Londres, a tinta china y colores, parece ser el resumen de la evolución del arte chino en el período Han. El pensamiento confuciano, con su actitud activa y positiva, está marcado especialmente en esta época y en las obras de los primeros siglos de nuestra era.

Más tarde, el taoísmo y el budismo, con su idealismo estático y contemplativo, continuaron inspirando las diferentes fases del arte pictórico chino. La influencia budista se comenzó a recibir intensamente después del siglo III de nuestra era. Esto produjo la aparición de un gran arte estatuario y luego de murales colosales cuya mejor expresión aún se conserva intacta en las montañas de Yunkang y en las cavernas de Tung Huang.

En la provincia de Shaha, en las montañas de Yunkang, esculpidos en la roca, están los grandes budas que miden 20, 30 y 40 metros de altura y que datan del siglo V D. C. Son trabajos escultóricos colosales que muestran la técnica depurada de los escultores chinos.

Tung Huang está situado en la parte oeste de la provincia de Kansu, en el noroeste de China. Esta es una de las zonas arqueológicas más interesantes del mundo. Es allí donde se encuentran las famosas cavernas de los Mil Budas. Estas cavernas constituyen uno de los mayores tesoros del arte del mundo. Fueron construidas socavando las rocas de la región; los trabajos se iniciaron en el año 366 de nuestra era y fueron continuados a través de las dinastías Wei (386-534), Wei (535-557), Sui (581-618), Tang (618-907), Sung (960-1270) y la dinastía Mongol (1279-1368).

Durante todo este período, que abarca 1000 años, importantes trabajos de arte, especialmente pintura y escultura, fueron realizados en estas cavernas, que eran verdaderos templos y preservados intactos hasta nuestros días.

Las cavernas que contienen pinturas murales son 469. Los murales son de enorme tamaño y representan diferentes aspectos de la vida social china durante muchos siglos. Constituyen un precioso legado de arte y de historia del viejo pueblo.

Es sorprendente cómo estos murales, hechos simplemente con tierras de color, se han conservado en tan buenas condiciones hasta nuestros días.

A partir del siglo III D. C. se comenzó a pintar sobre papel y seda. El papel de fibras de bambú se había inventado en el siglo I. En el siglo VI ya se pintaba más sobre seda fina que sobre otros materiales.

La dinastía Tang (620 a 907 D. C.) marca una época de prosperidad del régimen imperial. Los emperadores protegen a los artistas y es en esta época cuando aparecen las grandes escuelas de pintura sagrada y de paisajes. Son los mismos temas iconográficos que se perpetuaron después en los frescos de los siglos XIII y XIV.

Ya en esta época es posible estudiar las características tradicionales de la pintura china. En el museo del antiguo palacio imperial de Pekín, y en sus innumerables salones, hemos tomado nota de estas características.

Se observa que los pintores chinos muestran predilección por cuatro órdenes de tema: paisajes, hombres y objetos de valor histórico; flores, pájaros y temas decorativos favorables al juego de líneas y colores; plantas e insectos; temas reli-

giosos. Lo más notable en esta pintura es el predominio de la técnica, sencilla pero maestra. Los críticos chinos han estado siempre de acuerdo en considerar la técnica como la base esencial de toda obra de arte. El pintor no debe entusiasmarse instintivamente; es preciso considerar la composición antes de la ejecución. (La tinta china nunca permitió arrempentimiento!)

Es notorio que el hombre no juega, como tema, en el arte chino, un rol mayor que el árbol, la fruta, el cielo, la piedra y las demás cosas de la naturaleza. Este hecho deriva de concepciones filosóficas diferentes a las del arte occidental, que es esencialmente humanista.

Otra característica importante es la organización de la composición en sentido vertical y no en la forma horizontal que estamos acostumbrados a verla en Occidente. Luego, yo diría que el colorido armonioso, la sencillez y pureza de líneas y el simbolismo dan a la pintura china un encanto particular que puede ser su tercera característica.

Los nombres de Hang Huang, Wu Tao Tze y Wuang Wei, son de la época Tang. Son tres nombres famosos que ocupan un lugar, tal vez único, en la evolución de la pintura mundial. No recuerdo haber encontrado en ningún museo europeo, entre los pintores de los siglos VIII y IX, un trabajo tan extraordinario como el "Jardín de la Literatura". Su autor, Hang Huang, pintó durante el reinado de Teh Tsung (780-805 D. C.). Fue eximio en retratos, caballos y vacunos.

Wuang Wei, de la escuela del sur, era budista. Sus paisajes expresan un estado individual de espíritu. Estados contemplativos.

Wuang Wei es el creador del paisaje monocromo, desprecia las semejanzas formales e insiste sobre la primacía de la idea.

La época Sung, que comenzó en 960 D. C. y se extendió hasta 1279, es la de mayor apogeo del arte chino. Es el período de oro del paisaje, el triunfo del paisaje como temática. Unos ochocientos buenos pintores sobresalen en esos siglos. Se fundó la academia de pintura en Pekín.

Hsu Ssi fué el más famoso de los artistas de la época Sung. Sus temas predilectos eran los ríos, los pájaros, las altas montañas coronadas de ensueño.

Hasta los emperadores Sung se entregaban al cultivo del arte. Huitsung fué un excelente pintor y Chao Chi era maestro en los motivos con lagos y gansos silvestres.

Es notable el realismo de la pintura china durante los siglos X y XIII. En este museo hay una cantidad muy grande de obras de la época Sung. Se observa que mientras en Europa pintaban góticos, los artistas chinos eran realistas y pintaban sobre seda, en un plano y en colores armoniosos. Los colores violentos, en contraste, aparecen en siglos muy posteriores.

Maestros del color, los pintores Sung supieron como conservar los frescos hasta nuestros días. Manejaban muy bien la acuarela, y la combinación de acuarela, tinta china y carbón.

En estas obras aparece indudablemente el tema principal de la pintura china es la naturaleza. Pero no el retrato de la naturaleza. Es la simplitud y la exaltación de los detalles tratados con un colorido y una delicadeza que cantan y que demuestran el profundo espíritu de observación del pueblo chino.

La invasión mongólica, en el siglo XIII, corrió la época Sung y detuvo la evolución del arte nacional. Hay un largo período de decadencia que afectará las fuentes primitivas de inspiración en los artistas.

Sin embargo, con la expulsión de los mongoles y el regreso de las dinastías autóctonas, en el siglo XIV, se produce un regreso a las tradiciones nacionales.

Los artistas de la época Ming (XIV a XVII) se inspiran en el arte tradicional de los Tang. Aquí tenemos, frente a nosotros, obras de varios artistas brillantes de esa época. Chou Su Kung, Liu Shun, Tai Shin y Wang Kien rivalizan con los maestros del pasado, pero no tienen el mismo vigor del arte original. Sen Show es, tal vez, el más notable de los pintores de la dinastía Ming. Sus paisajes de montañas son extraordinarios, aparecen como visiones de ensueño. "Cielo y Pato Mandarin", de Hu Mei, está lleno de encanto y gracia.

CLASES EN EL TALLER DE DIBUJO Y GRABADO DE

NEMESIO ANTUNEZ

Calle Guardia Vieja 85 (Providencia con P. de Valdivia)

MARTES Y VIERNES DE 5 a 9

DIBUJANTES

Para artículos de Dibujo Técnico y Artístico

"Librería NACIONAL"

Alameda 331
Cas. 13211, St.
Fono 30349

DE LOS PROGRESOS EN... (de la 1.a pág.)

den, de Holanda; Pauline Hall, de Noruega; Stanley Glasser, de Sudáfrica y Carlos Riesco, de Chile, asumió la dirección de la S.I.M.C. Al mismo tiempo, la S.I.M.C. designó delegado ante el Consejo Internacional de la Música de la Unesco, a Carlos Riesco, con lo que las relaciones entre la Sociedad y la Unesco — en ese momento casi rotas — volvieron a establecerse firmemente.

Inmediatamente, el Comité elegido se dio a la tarea de conjurar por todos los medios la disolución de la SIMC, mediante un serio trabajo de organización, que partió desde las bases mismas. Al revés de la situación anterior, que había provocado el debilitamiento, los nuevos dirigentes provisionales, se ligaron a las filiales de la institución. Había que robustecer esas bases, mediante un concienzudo trabajo organizativo, y restablecer el perdido contacto entre la directiva y éstas. Se logró así reconquistar el prestigio para la Sociedad y ganar inclusive nuevos miembros, como Grecia, México y Canadá.

Llegó así el Festival de la SIMC de 1953, efectuado entre el 26 de Mayo y el 7 de Junio, en Oslo. La esforzada labor del Comité Provisorio elegido en Salzburgo en 1952, tuvo aquí su justa recompensa. Se hicieron presentes en el reciente Festival de Oslo, con toda su responsabilidad, filiales como las de Alemania e Italia, que se mantenían hasta entonces sólo a la expectativa de los acontecimientos, junto a los 26 países asistentes. La labor del Comité fué aprobada y aplaudida calurosamente. En esta oportunidad le cupo a la delegación chilena, compuesta por Domingo Santa Cruz y René Amengual, una muy destacada actuación. Santa Cruz, en una brillante intervención, hizo ver la importancia que podían tener en el futuro cercano, el grupo de países de Latinoamérica y de ultramar, en el campo internacional de la música. Al mismo tiempo, la proposición hecha por el músico chileno, en relación con la presidencia anterior de la Sociedad, fué aceptada con el voto unánime de la asamblea. Posteriormente, Santa Cruz fué propuesto (y luego elegido) como miembro del jurado internacional, que seleccionará las obras de los Festivales del próximo año, a efectuarse en Jerusalén, junto con personalidades tan relevantes como Dallapiccola, William Walton, Paul Sacher, Francis Paulenc y otros.

En Oslo se volvió a la normalidad institucional eligiéndose un Consejo Presidencial que sucedió al Comité interino del año pasado. Quedó integrado por Johann Bentzon (presidente, de Dinamarca; Petrássi (1.º vice), de Italia; Strabel (2.º vice), de Alemania, y, directores, Benjamin Frankel, de Inglaterra, y Carlos Riesco, de Chile. Nuestro compatriota fué, al mismo tiempo, reeligido como delegado de la Sociedad ante la Unesco.

Hasta aquí, en resumen, lo que nos declara Carlos Riesco, en relación con lo ocurrido en el seno de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

En nuestra próxima edición, Carlos Riesco se referirá, en un reportaje que le haremos, a las actividades en Europa de Domingo Santa Cruz y René Amengual, delegados de Chile a diversos congresos internacionales de la música, como también a la vida de los integrantes de nuestro Ballet que, como Octavio Cintolesi, Blanchette Hermansen, Patricio Bunster, Virginia Ronceal, Alfonso Unanue y otros, perfeccionan allí sus conocimientos.

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

T. MUNICIPAL

MIÉRCOLES A LAS 7

Estreno del gran ballet-oratorio, de Carl Orff, realizado por Uthoff

"CARMINA BURANA"

con la actuación de los conjuntos del Instituto

★ **BALLET DEL INSTITUTO**

★ **CORO DE LA UNIV. DE CHILE**

★ **ORQUESTA SINFONICA DE CHILE**

Director del Ballet
UTHOFF

Director de la Orquesta
VICTOR TEVAH

Director del Coro
MARIO BAEZA

Bailarines solistas: **MARIA ELENA ARANGUIZ — HEINZ POLL — OSCAR ESCAURIAZA**

MIRKA STRATIGOPULUS — NORA ARRIAGADA — ELLY GRIEBE — NORA SALVO.

Cantantes solistas: **VICTORIA ESPINOZA, soprano — ILSE HAGEMANN, contralto — JENARO GODOY, bajo.**

CONCHA Y TORO

"CLOS DE PIRQUE"

Música

Carvajal y Blanca Hauser triunfan en Europa



PRAGA, julio (Traducido especialmente de "Lidová demokracie" por Adolfo Simek-Vojtk. para "Pro Arte").— Es quizá por primera vez en los anales de la música checa —por lo menos es seguro que a los Festivales de Primavera— que han llegado a Praga artistas chilenos, con el fin de tomar parte activa en nuestra vida musical. La cantante Blanca Hauser tiene ya una múltiple carrera de artista. Domina los diversos géneros del canto y actuó en varios países sudamericanos; es la única cantante latinoamericana que canta Wagner. Su esposo, Armando Carvajal, ha sido principal impulsor de la música en su país. Fundó la Orquesta Sinfónica de Chile, y es quien introdujo en su país, hace años, la música contemporánea soviética (Pokroff, Schostakovic, etc.). Praga es la primera ciudad europea donde actúan estos artistas. Dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Praga, Carvajal interpretó un programa con la Obertura Piccola, de J. Riddy, "Fête" de Debussy, la Cuarta Sinfonía de Brahms, y su propia composición "Ocho piezas infantiles", además de acompañar las arias de Wagner cantadas por Blanca Hauser.

La composición de Carvajal es una obra sencilla y llana. Son piezas claras en su forma y en su técnica de composición; la instrumentación está realizada asimismo con muy buen gusto. Como piezas infantiles cumplen ampliamente su fin, pues son melódicas, ausentes de todo rebuscamiento, y destaca en algunas de ellas su carácter popular. De ahí el éxito que lograron. A través de todo el programa desarrollado, nos convenció la capacidad de director de Carvajal.

Blanca Hauser, posee una voz de soprano de alto vuelo, expresiva y dramática, de timbre lleno, igual en las posiciones altas y bajas. Las tres arias de Wagner que cantó, demostraron su capacidad artística y la forma como ella afronta su tarea con absoluta seguridad y sinceridad dramática. Los visitantes debieron salir varias veces al escenario para agradecer las demostraciones del público.

N. de la R.— Este concierto tuvo lugar en la famosa Sala Smetana de Praga. Posteriormente, los distinguidos artistas chilenos han realizado una gira, que aun continúa, por las principales ciudades checas, entre otras, Teplitz, Bratislava, etc.

Presentación de danzas orientales por Jean Cebron

El jueves último en el Teatro Petit Rex

El jueves pasado se presentó en el Teatro Petit Rex, el primer bailarín del Ballet del Instituto, Jean Cebron, en danzas orientales originales de India, Java, Arabia, Hawai, y en dos danzas por él creadas: "Visión acuática" y "Selva, plenilunio". Jean Cebron, intérprete privilegiado de las danzas de Oriente, ofreció ambas funciones de ese día a beneficio de este periódico, manifestando así, que el verdadero espíritu de un artista, se da no sólo en la cabal expresión de su arte, sino en la comprensión sensible de las gentes y de los hechos que se mueven a su alrededor.

Pudiera creerse que la generosa actitud del distinguido artista francés hacia nosotros, influiría sobre nuestra apreciación hacia la expresión coreográfica ofrecida en sus danzas orientales. Pero no ha existido compromiso de su parte ni de la nuestra, para caer en semejantes oportunismos. La calidad humana de nuestro primer bailarín, reconocida por todos cuantos han seguido su desempeño tan honesto como brillante, en la plana mayor del Ballet del Instituto, lo pone a cubierto de cualesquiera interpretaciones de esta índole.

Jean Cebron, que perfeccionó las danzas de Oriente con dos maestros célebres, como el indú Ram Gopal y la javanesa Djemil Anik, en Londres y París, respectivamente, demostró en su presentación del jueves un dominio completo de la técnica de estas danzas. Mediante una labor individual sostenida, que no ha abandonado jamás, a pesar de sus actuaciones permanentes como primer bailarín del Ballet del Instituto, ha logrado mantenerse en formas para expresar, con la pasión que le es característica, todo ese maravilloso juego de fraccionamiento muscular, que requieren las danzas de la India o de Java,



JEAN CEBRON en una Danza de Corte, original de Java.

por ejemplo. Así, en "Alarippu" o en "El Poseído", se traba un admirable sincronismo entre la expresión facial y la que va recorriendo piernas, torso, brazos y manos, al mismo tiempo que hace

funcionar independientemente entre unos y otros, los músculos indicadores de cada imagen, en ese conjunto sintético de imágenes e ideas que es la danza oriental. Pero no sólo el intérprete puso

de relieve en esta presentación sus dotes de fiel intermediario entre la expresión original de los pueblos orientales y el espectador. Cebron nos reveló además, en las danzas de su creación —"Visión acuática" y "Selva"— su talento como coreógrafo. Cultor, en su actividad diaria, de la danza expresionista, resultaba difícil concebirla como un coreógrafo inclinado hacia las esencias abstractas. Sin embargo, demostrando una versatilidad poco común, estas danzas suyas nos lo presentan como poseedor de unas facultades que apelan a ciertos elementos mágicos, bien alejados de la simple exteriorización realista, y que dan a estas danzas un carácter como de improvisaciones espontáneas, creadas al calor de la maduración interior. Mayor mérito el suyo, entonces.

En suma, Jean Cebron ha demostrado en esta oportunidad, unas condiciones de coreógrafo que en mucho se complementan con su probada capacidad interpretativa, tan altamente meritoria.

Destaquemos, asimismo, el esfuerzo de nuestro artista, así como lo completo de sus conocimientos, que abarcan hasta los menores detalles de su presentación. En efecto, Jean Cebron, compuso la música de sus propias coreografías y la ejecutó; realizó el vestuario y en general, intervino en el conjunto de factores, que tanto brillo dieron a su presentación de danzas orientales.

No podemos terminar estas breves líneas, sin repetir nuestros agradecimientos más sentidos a Jean Cebron, por su generoso aporte a "Pro Arte", al mismo tiempo que agradecer a la bailarina Irma Valencia, que con tanta dedicación se ocupó del montaje de las danzas, y a Floreal Castro, que tan desinteresadamente como los anteriores, estuvo a cargo de las grabaciones de la música y de su posterior ejecución mecánica, y a los bailarines Hernán Baldrich, Mirka Stratigopoulos y Didi Muñoz, que dieron todo su esfuerzo generoso en favor de la iniciativa de Cebron hacia "Pro Arte".

UNA CRONICA DE TRES PAISES

DETMOULD (Publicado con retraso).— Es preciso no olvidar nada. Oprimido por la visión de Dunkerque, llevo una tarde cualquiera a París, y empleo a circular en esa inmensa máquina humana. Y en un cine empieza nuestra tournée. Es "El Veneno" de Sacha Guitry con Michel Simon. Aunque sin ser una obra trascendental, muestra sin embargo la agilidad mental y técnica de su director, la picardía francesa aún de la cámara que hurguetea en disputas familiares, en los vericuetos de la vida aldeana, etc.

Pero antes del film había para mí no pocas sorpresas en ese cine de la Place Clichy: una orquesta con 18 músicos y su respectiva obertura, un barítono, una soprano y juegos de luces. ¡C'était épatant! Aquella misma noche —con explicable nerviosidad— vi la aparición imponente de Jean-Louis Barrault, transformado en Lázaro, el Lázaro de la debil obra homónima de André Obey.

No porque Gide resucitó a Prometeo, ni porque Anouilh resucitó a Antigona o Cocteau a Orfeo, se pueden hoy abrir todas las tumbas en busca de personajes. ¿No será a veces comodidad? —nos preguntábamos al salir del Théâtre Marigny, donde quedó demostrado que, si bien Jesús resucitó con éxito a Lázaro, Obey no tuvo la misma suerte.

Y ahora es Amsterdam. Sólo algunas horas en Amsterdam, el tiempo necesario para percibir la hospitalidad holandesa, estrechar la mano de algunos compositores jóvenes y vistas —en compañía de uno de ellos— Donemus (Documentation Néerlandaise pour la Musique).

Es M. André Jurres su director, quien nos recibe con cordialidad. En esa casa de la calle Amstel (numerada con el 228) frente a un canal, se recopila toda la música holandesa. Al compositor de hoy se le editan sus obras, se las registra en cinta magnética y se propaga en conciertos y audiciones radiales.

Allí queda la dirección de nuestro I. E. M., para abrir un intercambio que vaya más allá de los saludos oficiales.

Monsieur Jurrés recuerda a Free Focke, con quien fué condiscípulo, y junto con la estimación de siempre, manifiesta el interés de conocer su producción transatlántica.

Una fuerte impresión me deja la 3.ª Sinfonía (1926) de Willem Pijper (1894-1947), profesor de Focke. Su forma, su rítmica, su armonización, son perfectamente notables y originales.

Esta vez mi barco llega a Hamburgo. El estreno de "The Rake's Progress" de Igor Stravinsky me espera esa misma tarde en la "Hamburgische Staatsoper".

Desde Alemania, por JUAN A. ALLENDE-BLIN

¿Me permiten citar el reparto? Su calidad me obliga a ello. Trulove —Sigmund Roth; Ann —Kathe Maas; Tom Rakewell —Rudolf Schock; Nick Shadow —Toni Blankenheim; Mutter Goose —Efriede Wasserthal; Trinkenbub —Hedy Gura; Sellem, Auktionator —Fritz Gollnitz; Aufseher der Irrenanstalt —Karl Otto; Director —Wilhelm Schleuning; Régisseur —Günther Rennert; Trajes y decorados —Arnold Fiedler.

Esta última ópera de Stravinsky consta de 9 cuadros y un epílogo y el texto es una fábula de W. H. Auden y Chester Kallman, basada en una colección de cuadros del pintor y grabador inglés del siglo XVIII, William Hogarth.

Es necesario destacar la seriedad y perfección absoluta de la interpretación, cuidada en cada detalle, ya sea de la acción escénica, de la parte vocal u orquestal o de la iluminación.

Pero sin duda, que hay que hablar aparte de los decorados de Arnold Fiedler, pintor abstracto cuyas obras se exhiben en el Museo de Hamburgo, siendo uno de los más valiosos aportes de la nueva generación alemana.

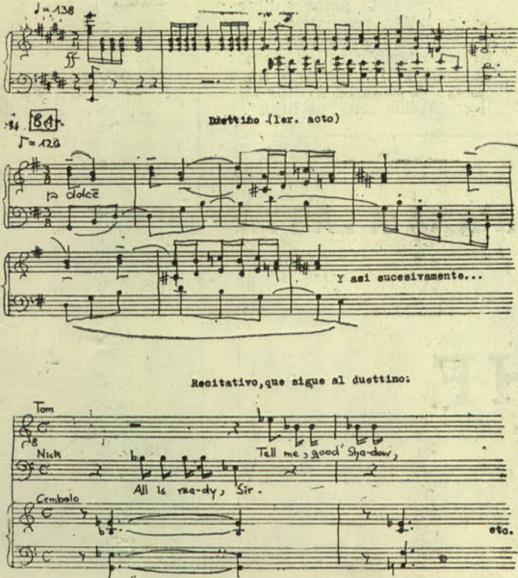
Kathe Maas, Rudolf Schock y Toni Blankenheim forman el trío protagónico ideal. Yo esperaba del autor de "Les Noces", y del "Sacre" una obra llena de vigor, llena de novedad: novedad en el sentido de que cada obra de arte debe tener una personalidad y toda personalidad está en razón o relación directa con su época.

Pues no; aquí Stravinsky incursiona desde Mozart hasta Verdi, sin añadir nada nuevo y con solo la excepción de algunos pálidos recuerdos (más pálidos que recuerdos) de "Jeux des Cartes".

Su lenguaje armónico y rítmico empobrecido (simplificado dirán algunos de buena voluntad); su fantasía orquestal limitada, las voces entregadas de lleno al bel canto, en Arias, recitativos, duetos, duettinos, etc.

Y aun hay que agregar a ello un texto sin interés, infantil. No se trata de esperar una repetición del vocabulario y la sintaxis ni del Sacre, ni de Les Noces ni de la Historia del Soldado, sino la misma vida, el mismo impulso genial.

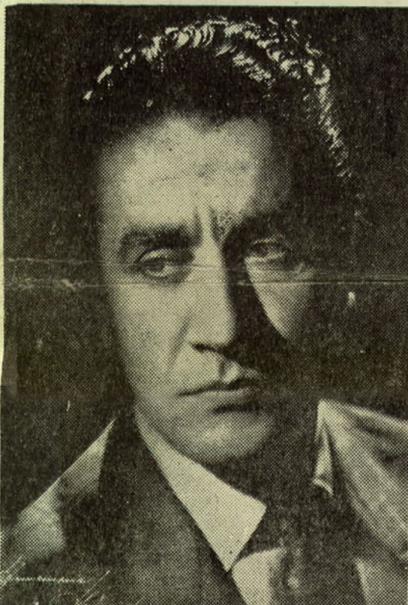
La docilidad con las formas del pasado es alarmante. Obertura:



Recordemos la deliciosa historietita de Vicente Huidobro (una de las últimas que escribiera): "¿Qué diríamos si viéramos a una dama con crinolina subiendo a un avión? Esa señora está loca, se equivocó de tiempo o quiere hacerse la exótica. Y el avión se vendría abajo creyendo que iba tirado por una pareja de caballos".

Rompiendo la cronología (pido las excusas del caso) nos quedaremos en la Staatsoper de Hamburgo. De "Don Giovanni" de Mozart sólo recordaré que me cupo en suerte oír la cantada por un grupo de

"Retornó vencedor" de la crítica



CELIBIDACHE, el celebrado director rumano, que mañana inicia sus actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Chile, correspondientes a cuatro conciertos de abono en la temporada y a dos extraordinarios. Celibidache fué honrado, hace algunas semanas, con el Gran Premio de la Crítica Musical Alemana, distinción que no hace sino confirmar su reconocida fama de maestro de orquesta.

Otras dos palabras sobre el "Wozzeck" Por J. BOURGEOIS

En los últimos 75 años, el teatro lírico ha conocido, a mi juicio, tres grandes fechas representadas por tres grandes obras que, aunque no son las más grandes de sus respectivos autores, producen un cambio radical en la manera de enfrentarse al problema musical.

1876.—Primera representación en Bayreuth de "El anillo de los Nibelungos", de Ricardo Wagner.

1902.—Primera representación en la Opera Cómica, de Pelleas y Melisanda, de Claude Debussy.

1925.—Primera representación en la Opera de Berlín de "Wozzeck", de Alban Berg.

¿Cómo el cromatismo de Wagner, de pasado por Schoenberg, condujo naturalmente al atonalismo de Alban Berg? ¿Cómo pudo el impresionismo de Debussy representar el papel de catalizador? Son cuestiones éstas en que podría extenderme, pero que prefiero abandonar a manos de los musicólogos de hoy y de mañana. Cualquiera que haya sido la reacción de los auditores, fué poco más o menos la misma en estas tres grandes ocasiones. Veinticinco años después de su primera representación, se ha hecho plena justicia a Berg. Alrededor de dos años después, "Wozzeck" es representada en todas las grandes capitales del mundo. Y ahora es un público delirante de entusiasmo el que lo acoge en el Teatro "Champs Elysées".

El argumento de "Wozzeck" es penoso y, aún desagradable, objeto de burla general, sobrecargado de complejos. La música de Berg transforma el realismo sórdido de Buechner en tragedia de la angustia. Poco importa que una música dramática sea tonal, atonal o dodecafónica. Eso es solamente una cuestión de lenguaje. Lo importante es la claridad y la eficacia del lenguaje que Alban Berg utiliza. Sin embargo, me parece que su triunfo descansa, no tanto en haber resuelto, como en haber soslayado el falso problema de saber si la música debe o no marcar el paso de la acción o simplemente servirla. Alban Berg ha reunido las quince escenas de la obra, seleccionándolas de entre las veintiséis de Buechner, según las leyes de la composición musical. Es así como cada una de las cinco que componen el primer acto, caracteriza a un personaje. Su conjunto constituye musicalmente una suite: tenemos una rapsodia, una marcha militar, una **berceuse**, una **pasacaglia** y un rondó. El segundo acto forma una sinfonía de cinco movimientos, correspondientes cada uno a una escena. En cuanto a las escenas del último acto, da lugar a lo que se llama una mención: a) Sobre un tema. b) Sobre un sonido. c) Sobre un ritmo. d) Sobre un acorde. e) Sobre una tonalidad. Hemos llegado, pues, a la interpretación de una acción dramática por medio de una arquitectura musical adecuada. Adecuada, puesto que el resultado expresivo es también emocionante. Nos encontramos lejos de un "divertissement" musical abstracto. La representación de "Wozzeck" está por entero desprovista de la lentitud dramática que parecía inseparable de la concepción misma de

A propósito del estilo de Markevitch Por Bernardo GONZALEZ

De un artista puede decirse lo que vale y lo que significa. De Igor Markevitch se ha conocido su arte de dirigir la orquesta, y quienes lo escucharon han formulado su juicio de apreciación crítica. Por cuanto este juicio se hace en función de algo que le da sentido, ahora se puede preguntar, no ya, como es Markevitch, sino qué lo hace ser así. Y hay razón para saberlo, si en verdad algo vale según lo que es, no en dimensión comparativa, sino en calidad sustantiva; en cualidad de esencia. Cuando se conoce profundamente lo que son las cosas, se las suele apreciar mejor.

Luego es probable que si podemos descubrir en Markevitch, algo de su alma singular, que no haya sido revelado por la música que dirigió, el juicio sobre él tendrá un sentido más claro y una validez más general.

El artista ruso se manifestó íntimamente, al menos en dos obras: la Sinfonía Patética, de Tchaikowsky, y la Segunda Suite de "Daine y Cioe", de Ravel. El sentimiento de la mayoría, en cuanto a la ejecución esmerada, y la versión auténtica no se hizo extensivo a otras composiciones, como la Cuarta Sinfonía de Brahms o la música de Pergolesi, para cuerdas. La causa de esto se descubre a medida que va haciéndose el juicio de realidad sobre su suerte.

Igor Markevitch, es un buen ejecutante, lo que equivale a decir en su caso, que sabe transmitir la música a los músicos que tocan por él. Pero sucede que si un artista plasma con habilidad la materia sonora que manejan sus manos, puede ser que la forma impresa a los sonidos no coincida con la expresión deseada por el autor o esperada por el auditorio, como ocurrió concretamente con la música de Brahms. Pues bien; a partir de esta constatación se puede conocer la modalidad esencial de un artista, que al tratarse de Markevitch parece formularse así: "interpreta la música más con el sentido que con el entendimiento"; ahí reside el fundamento de todo un estilo de ejecución musical. Pero, ¿qué queremos decir con esa frase? Tocar con el sentido significa cuánto la palabra sea capaz de sugerir, desde la sensación captada por el oído externo, hasta la intuición adivi-

(PASA A LA PAGINA 6)

La eligió Markevitch en Ravel



FLORA GUERRA, la distinguida pianista chilena, que al interpretar con nuestra Orquesta, bajo la dirección de Igor Markevitch el Concierto en Sol de Ravel, logró conlugar la opinión musical —de la crítica y del público— en el sentido de que realizó la mejor actuación solística dentro de la temporada sinfónica. Ha sido tal oportunidad, como una justa recompensa para esta artista, discípula meritoria de la recordada Rosita Renard, y continuadora brillante de las virtudes pianísticas de su maestra. En la opinión del propio Markevitch, que la eligió para ofrecer el Concierto en Sol de Ravel, la interpretación de Flora Guerra estuvo a la altura de las mejores que ha escuchado en Europa.

la ópera. Todo se expone, se desarrolla, culmina y acaba en un movimiento irresistible que la música acentúa en lugar de retardar. Existen en el teatro lírico muchas obras cuyo longitud parece breve y en las cuales el interés no desfallece en ningún instante. Esto no tiene nada que ver con el genio musical independiente de Berg.

Es evidente que "Wozzeck" marcará una fecha inolvidable del teatro lírico.

24

ALAMEDA PORTUGUES

ANTES

BASCUNAN 24 PORTUGUES

4 PISOS y ascensor FONO 94145

MEDIDAS • CONFECCIONES • MODAS Y NIÑOS

Para toda consulta sobre "Pro Arte", llamar al fono 88118

(PASA A LA PAGINA 6)

Teatro

"La Zapatera Prodigiosa" por el T. E.



Una escena de "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, que el Teatro Experimental viene de presentar en el Teatro Marú, con ocasión del aniversario del asesinato de su inolvidable creador. Actuaron en la obra Jorge Lillo, Shenda Román, Kerry Keller, Rubén Sotocoll, María Maluenda, Ester Chacón, Alfredo Nariño, Orlando Rodríguez, Flavio Candia, Lira Mossó, Clara Castiglioni, Claudia Paz y René Villegas. La dirigió Julio Durán, con escenografía de Raúl Allaga y dirección musical de Moisés Miranda. Como complemento de este programa se ofreció el entremés de Cervantes "El viejo celoso", presentado por los alumnos del II Año de la Escuela de Teatro del T.E., dirigido por Pedro Orthous. El sábado, el T.E. estrenó con éxito extraordinario, en el Teatro Municipal "El Tío Vaña", en 4 actos, de Chejov, estreno acerca del cual nos referiremos en nuestra edición próxima.

La "razón" contra Charles Chaplin

Una vez más Chaplin vuelve a la actualidad. Como se sabe, se halla en Inglaterra con su esposa, y no podrá regresar a Estados Unidos, debido a que las autoridades norteamericanas así lo han dispuesto.

Aquí en Brasil el asunto levantó una gran polvareda y oportunamente los periódicos de Sao Paulo y de Rio, y aún de esta apacible Bahía, desde donde escribimos, se manifestaron indignados. Sao Paulo, que ya había invitado al artista para el Cuarto Centenario de la ciudad, a efectuarse en 1954, ha aprovechado la oportunidad para tratar de persuadirlo de que se radique en Brasil, en caso de ser rechazado.

La prensa brasileña informó hace algún tiempo que el artista entró en entendimientos reservados con una personalidad carioca en Londres, a fin de crear en Sao Paulo una industria cinematográfica que tendría capital suyo y de brasileños.

Algunos periodistas, comentando el hecho, procuran ir más lejos y tratan de adivinar las causas que han determinado este vendaval de opiniones en contra del genial bufo, en un pueblo que sólo debería tener cariño y admiración por él, vendaval que se ha hecho extensivo, aunque parezca increíble, a publicaciones mundiales, incluso las de Brasil. Rachel de Queiroz, por ejemplo, piensa que ello en gran parte se debe a los magazines dedicados al cinema, que, como es sabido, traen especialmente informaciones de Hollywood y, por lo tanto, escritas por cronistas yanquis o extranjeros radicados allí, pagados por las agencias noticiosas de ese país o, por lo menos, influenciados por la mentalidad y el ambiente de Hollywood que, dicho sea de paso, no es muy recomendable, a juzgar por las mediocridades que produce y por las estupideces sin asunto que día a día cuenta de sus propios actores. Pues la verdad es que las revistas de cine no son otra cosa que "pelambres" y escándalos. Raras veces traen una crítica seria sobre alguna película. Y es este tipo de publicación, que en todo el mundo por desgracia se edita, interesado únicamente en contar al lector si Elizabeth Taylor estará ya grávida o si Franchot Tone recibió una nueva paliza, la que al servicio, en su mayoría de Norteamérica, se da hoy en el lujo de hablar mal de Chaplin.

En un semanario, en que se insiste otra vez, con "cargosa maldad, en el llamado "escándalo de Joan Berry", refiriéndose a un cable enviado por él al Procurador General de Estados Unidos, leemos: "Pide que el Gobierno lo ayude, ¿pero cuándo fué que Charles ayudó al Gobierno de Estados Unidos?"

H. N. S., en Bahía

"PRO ARTE"

Teatro en el extranjero

LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DEL TEATRO

PARIS (SFI).— La Universidad Internacional del Teatro ha reanudado sus labores. En el programa de este año, figuran las siguientes obras: "Horace", "Phedre", "Le mariage de Figaro", "Lorenzaccio", "Un Homme de Dieu", "Les Mouches". Alrededor de Jean Deschamps, esta Universidad del Teatro agrupa a Jean-Paul Moullet, Daniel Sorano, Guy Michaud, director del Instituto de Estudios Europeos, Georges Haquard, André Stegman, Jean Colinh, Maurice Mercier y Didier Anzou, y Didier Anzou y señora, delegados de la Sorbona.

"CECILE" DE ANOUILH. EN OSLO.

PARIS (SFI).— La obra de Jean Anouilh "Cecile ou l'école des parents", representada una vez en París, pero "en privado", ha sido estrenada en "première" mundial en el Teatro Nacional de Oslo, traducida por el pintor noruego Paul Gauguin, nieto del pintor francés del mismo nombre.

A LA MEMORIA DE HARRY BAUR

PARIS (SFI).— Con motivo del décimo aniversario de la muerte de Harry Baur, se verificó en esta capital una velada de recuerdo a la memoria del gran actor, con proyección de escenas de las películas que interpretó.

LEO SCHANZ

Pantalones para Ski



MERCED 535-7
Teléfono 31602

Actividades del Teatro Experimental

—El Sábado 1.º de Agosto vuelve a presentarse en el Municipal "El Tío Vaña", en vermouth a las 19 horas.

—El Miércoles 29, en San Bernardo, Extensión Teatral hizo una presentación de "El casi casamiento", de Barros Grez.

—Para el mes de Agosto se anuncian dos jiras a provincias. Una de ellas a Curicó con "El Tío Vaña" y "Como en Santiago"; la otra, a San Fernando, presentando "Como en Santiago" de Barros Grez.

—El Jueves 30, en el Salón de Honor de la Casa Central Universitaria, la Sección Chilena del Teatro Experimental continuó su ciclo de conferen-

¿No es esto lo que piensa Orthous?

PEDRO ORTHOUS, captado hace algún tiempo por "Pro Arte", en una actitud meditativa que resulta profética. Pareciera querer expresar: "¿Quién pudiera tener este teatro todo para el Experimental! Y pensar que seguimos buscando carpa como gitanos, y que no hay autoridades ejecutivas, legislativas ni universitarias, capaces de ser conmovidas ¡ay! por este Teatro Experimental que esas mismas autoridades no vacilan en calificar de "orgullo nacional". No se dan cuenta que Pedro de la Barra y todos nosotros SABEMOS que ese teatro no es un mito. Que la Universidad, como lo ha dicho tantas veces el Rector, puede y debe construir la sala que ha de albergar al Teatro, a la Sinfónica, al Ballet, para no tener que disputarle fechas a los visitantes extranjeros del Teatro Municipal, y soportar las caras agrías de la señora Alcalde y de algunos señores regidores. Con la venta de las propiedades que la Universidad posee y los millones que paga al año en arriendos, ¿no podríamos tener una sala como ésta, o una mucho mejor? ¡Ah, la Ingratitud chilena!"

Así parece querer decir aquí, Pedro Orthous, en su mudo monólogo.



Paris recuerda a su gran comediante



LOUIS JOUVET, gloria de la escena y de la pantalla francesa, será recordado, por estos días en París, con actos en los que tomarán parte los principales actores de Francia, a raíz del segundo aniversario de su muerte, ocurrida hace dos años. El inolvidable actor y director —que aparece aquí encarnando a Tartufo, junto a Monique Melland— murió en el oficio; cayó fulminado sobre un diván de su camarín una noche de función. Fué Jouvet quien dijo: "El arte del teatro, como todas las artes, es ante todo un arte de perfección y de amor, que obliga a amar perfectamente, exclusivamente y apasionadamente al teatro. Es el arte de amar las necesidades del oficio, sus dificultades, sus derrotas, sus pobreza, y hasta sus indignidades. Es también, el arte de resistir al éxito, a la vanidad, a la adulación y a la gloria de este oficio".

Teatro Experimental de la U. de Chile

T. MUNICIPAL

SABADO
A las 7 P.M.

El mayor éxito teatral de esta temporada

"EL TIO VAÑA"

De Anton
Chejov

Bajo la dirección de

Pedro
Orthous

Escenografía de GUILLERMO NUÑEZ

Actuación de Bélgica Castro, María Cánepa, Carmen Bunster, Meche Calvo, Agustín Siré, Domingo Tessier, Héctor Maglio, Jorge Boudón.

T. MUNICIPAL Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile MAÑANA A LAS 7

12.º Concierto de la Temporada Sinfónica y 1.º dirigido por

SERGIU CELIBIDACHE

★ BRAHMS.— Variaciones sobre un tema de Haydn

★ RAVEL.— "Le Tombeau de Couperin" (suite)

★ SCHUBERT.— Sinfonía N.º 7, en Do Mayor

PROXIMO PROGRAMA: OBRAS DE BACH, HINDEMITH ("Mathis der Mahler") y BEETHOVEN (5.ª Sinfonía).

Paul Eluard, poeta de la vida

Desde París, por GUY DUMUR

Paul Eluard hubiera cumplido cincuenta y siete años el 14 de diciembre. ¿Por qué los poetas deben morir tan jóvenes? El genio que recibieron, una impaciencia de vivir más grande que la de los otros, la posibilidad de expresarse desde muy joven, todo contribuía a abreviar sus días. Pero la duración de su vida se multiplicaba a causa de su obra. Un poema cuenta a veces tanto como un libro; una colección de poemas más que una obra entera. Eluard escribió el poema, la colección, la obra entera. Sabemos que sobrevivirá a todas las épocas, lo mismo que cuando vivía su obra pertenecía a la historia entera de la poesía. En estos últimos años compuso dos antologías de la poesía francesa, desde los orígenes a fines del siglo XIX. Son las mejores antologías que se han publicado nunca (1). Gracias a ellas podemos comprender más fácilmente todo el valor que Eluard concedía a lo que se relaciona con nuestro lenguaje, a toda la sensibilidad que se inclinaba siempre del lado de lo humano.

Sin embargo, este conocimiento de la poesía antigua no hubiera sido nada si Eluard no hubiera oído desde muy joven sus propias voces. Sus primeros poemas datan de 1917; cuando se une con André Breton y Louis Aragon, y con ellos se convierte en el elemento más activo del surrealismo, sabe ya lo que va a ser. Muy pronto, sin embargo, partirá para una vuelta alrededor del mundo que durará dos años. Según la leyenda —pero es, acaso, una leyenda?— recibió una cantidad de dinero, y sin siquiera entrar en su casa, tomó el tren para Marsella. Se dice también que volvió de ese viaje con los ojos llenos de maravillas, pero decepcionado. Ya no volvió a abandonar París, y vivió siempre en la Puerta de la Chapelle a en Vincennes, rodeado de cuadros de sus amigos y de máscaras negras oceánicas. Sus viajes fueron los que emprenden los enamorados y los poetas: de la mujer que amaba a las palabras con que la cantaba. Después vino la guerra y los poemas de Eluard aparecieron en los buzones de cartas, o fueron lanzados por la Royal Air Force sobre los territorios ocupados.

Sobre mis cuadernos de escuela
Sobre mi pupitre, y sobre las arboles,
Sobre la arena, sobre la nieve
Escribo tu nombre.

La larga letanía de L. J. Liberté llevaba a todos la verdad de la poesía. Después vino el comunismo, con el cual se identificó y al que fué por generosidad, y en el momento de su muerte se vio que no tenía ni un solo enemigo. De un extremo a otro de esta vida, marcada por unos treinta volúmenes, como las piedras blancas de un puro itinerario, no hubo más que la poesía. ¿Sabríamos sin Paul Eluard lo que es un poeta? ¿Es el genio del lenguaje por el que las palabras no significan sólo cosas o abstracciones, sentimientos o pensamientos, sino también un mundo tan nuevo como el del primer hombre? El poeta no es sólo eso. Es, desde luego, ese inventor perfecto, ese espejo siempre claro, esa necesidad ("Somos necesarios", escribió Eluard), pero todo esto no basta si hay que contentarse con el lenguaje. El poeta tiene que resistirnos la verdad de las cosas. Es el único por el que se puede lograr la operación metafísica del conocimiento del mundo sensible. Debe obligarnos a que seamos nosotros poetas. Paul Eluard nos ha enseñado, más que nadie, a asimilar el verdadero lenguaje de la poesía. Su obra parte de lejos. Procede de la aparente disociación de las imágenes y de las palabras, de la sorpresa y del sueño, de lo que dicta lo inconsciente y los ocultos fortuitos. Este desorden se organiza en torno a los poemas de Capitale de la douleur, en prosa o en verso, y nos presenta mil acontecimientos, donde siempre tendremos tiempo de encontrar el hilo conductor. Los poemas están presentes para enseñarnos otro mundo de comprensión, el que anun-

ciaban Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire. Gracias a ellos, sin duda, Eluard pudo franquear las últimas barreras que separan al poeta de la poesía. Una vez vencida la retórica, un nuevo lenguaje iba a rechazar desmesuradamente los límites de nuestra vida. Palabras siempre sencillas, el amor, la amistad, la comunión de los hombres y el odio por los "constructores de ruinas" como lemas, el sentido de la vida y de la muerte, todo lo cual está al alcance de todos. Si Eluard "evolucionaba", se transformaba, era siempre en provecho de una mayor simplicidad, y en estos últimos años volvía a encontrar el tono de sus primeros poemas (como el célebre Amoureuse) para que el círculo fuera completo.

La forma para él —versos irregulares, alejandrinos, prosa— era el ritmo que convenía a cada poema. Si me atreviera a establecer una comparación con un pintor, no pensaría en Picasso, sino más bien en Matisse y en Braque, cuyos últimos cuadros, muy puros, muy sencillos, han logrado ser "esenciales" gracias a las obras que los habían precedido: el gusto perfecto y su medida, tenían que venir de centenares de otros cuadros. Para Eluard la ensambladura de las palabras obedecía a un orden interior tan perfecto, que uno se preocupa de saber en qué reglas pensó. ¿Quién es el que no sentirá esto? Pero, ¿quién sabrá verdaderamente que un refinamiento de esta clase es sólo posible en una civilización muy, muy antigua —quizás en sus postrimerias— y que Paul Eluard, poeta de un nuevo lenguaje, que con tanta frecuencia nos abrió de par en par las ventanas de la vida, debía su juventud a un inmenso pasado?

Por esto es por lo que su muerte nos aterra. Deja el mundo vacío de un hombre que quizá no sea reemplazado. Eluard escribió sus primeros poemas cuando moría Apollinaire. ¿Quién escribe ahora, a la muerte de Eluard? ¿Sobre todo, a quién se escucha? ¿No se intenta, acaso ahogar la voz de la poesía? ¿En el mundo utilitario, brutal, lleno de todos los engaños, no se dice que el poeta es irrisorio? Sin embargo, en París, la muerte de Eluard ha conmovido a todo el mundo. No se podía esperar que tantas gentes, procedentes de todas las medias, pudieran reunirse en torno a este duelo.

Uno de los últimos poemas de Eluard, aparecido en casa de uno de los jóvenes editores que hacen más, a favor de la poesía, Guy Lévy-Mano, se titulaba el FENIX (2):

Soy el último sobre tu ruta
Lá última primavera, la última nieve
El último combate para no morir
Y hémos aquí más bajos y más elevados que nunca.

Nocturno y con horror ha ardido la pena
Las cenizas han florecido de alegría y belleza
Volvemos siempre la espalda al poniente
Entregados al color de la aurora.

¡Ojalá la poesía francesa pueda renacer también de tan bellas, de tan nobles cenizas!

G. D.

- (1) LE MEILLEUR CHOIX DE POEMES EST CELUI QUE L'ON FAIT SOI Y PREMIERE ANTHOLOGIE VIVANTE DU PASSE (Pierre Seghers, editor, París).
- (2) Aparte de pequeños libros de tirada limitada, ilustrados a veces, por los nombres más destacados de la pintura contemporánea, la casi totalidad de la obra de Paul Eluard ha aparecido en las Ediciones de la NOUVELLE REVUE FRANCAISE (Gallimard).

Literatura

Estudio crítico sobre la Biblia

Por el Dr. IMMANUEL LEWY

El autor del presente artículo, Dr. Immanuel Lewy, de Nueva York, es uno de los más agudos y originales investigadores en el campo de la filología crítica de la Biblia. Siguió sus estudios en Alemania, obteniendo el doctorado en Filosofía en la Universidad de Tuebingen, fue profesor en la Universidad Popular de Breslau, y en la Universidad Popular Judía. En 1938 emigró a Inglaterra y en 1945 a Estados Unidos. Lleva más de 50 artículos sobre temas bíblicos, publicados en diferentes revistas, fuera de su libro fundamental, "The Birth of the Bible — A New Approach".

La filología crítica de la Biblia ha trabajado desde el siglo XVIII, descomponiendo los libros bíblicos en sus distintas fuentes o capas de la tradición. Las teorías de Lewy, ocupan un lugar intermedio entre el punto de vista tradicional judío y cristiano sobre el punto de vista de los libros bíblicos, y las a menudo exageradas e hiperbólicas hipótesis del así llamado "higher criticism", cuyo representante más famoso fué el teólogo protestante alemán, Julius Wellhausen. Mientras que el punto de vista tradicional atribuye todo el Pentateuco a Moisés y Wellhausen, lo considera como la fusión de diversos escritos paralelos. Lewy lo explica como una obra fundamental única, que con el tiempo ha sido alterada y ampliada por las capas sucesivas de la tradición, siendo uno de los principales objetos de la crítica, destacar el núcleo original.

En el Pentateuco, así como en el resto de la Biblia, se encuentran, unas al lado de otras, las ideas más elevadas y las más estrechas sobre Dios y el mundo. Un humanitario Dios universal por un lado —un vengativo Dios tribal, por el otro. Bajo la influencia de la teoría de la evolución, la investigación crítica de la Biblia empezó por creer que los libros bíblicos reflejaban la evolución que conduce del Dios tribal al Dios universal.

Esta interpretación ha resultado ser insostenible, porque las ideas humanitarias se encuentran principalmente en los escritos más antiguos y las ideas estrechas en los más recientes.

Los libros bíblicos más notables desde el punto de vista literario, y los que se caracterizan por su delicadeza psicológica y elevación ética es el relato más antiguo que abarca desde Adán hasta Moisés, y la Historia de Saúl y David, ambas obras maestras insuperadas que sobresalen incomparablemente entre las creaciones literarias de la antigüedad extraeuropea. La segunda de estas obras, o sea, la Historia de Saúl y David, debe haber sido escrita por un contemporáneo del rey David que conocía perfectamente la situación en la corte. Según una noticia en el Libro de las Crónicas (Paralipómenos), el autor de esta historia sería el profeta Natán, influyente hombre de Estado, Consejero del rey y educador de Salomón. Esta suposición me parece más que probable.

El relato más antiguo contenido en la Torá (nombre que se da en hebreo al Pentateuco), se distingue a primera vista de todas las adiciones posteriores por llamar a Dios desde un principio con el nombre de YHVH (escrito malamente Jehová en muchas traducciones de la Biblia, siendo la pronunciación más probable, Yahvé; las traducciones católicas suelen traducir "el Señor"). Los demás autores llaman a Dios ELOHIM (Dios) antes de la misión de Moisés (en la que Dios se da a conocer). Yahvé, es para ellos un Dios nacional, no el Dios de toda la humanidad. Es por esto que la crítica distingue desde hace 200 años entre el autor yahvista y el autor elohista del Pentateuco.

El relato yahvista tiene un fondo muy elevado y humanitario, pero contiene, de vez en cuando, conceptos muy primitivos y de un estrecho nacionalismo. Tampoco aquí puede suponerse que los pasajes de contenido elevado y humanitario sean ampliaciones de un núcleo más primitivo. La verdad es que la obra más madura tanto psicológica como literariamente, es el libro base del Pentateuco, y todo lo demás son adiciones posteriores.

El autor del libro base cree en un cosmos sometido a un orden legal por un Dios humanitario y universal. Se rechazan intervenciones milagrosas en el orden cósmico: los milagros tradicionales los presenta el autor como hechos naturales. Dios cumple las leyes naturales y el hombre debe cumplir las leyes morales. La historia tiende a este fin: creación de una cultura libre de ideas sanguinarias y que una a los pueblos. Jafet, la raza de occidente, y Sem, la raza de oriente, deberán vivir unos, pacíficamente al lado del otro. Abraham debe enseñar a sus descendientes humanidad y justicia, e Israel debe ser un pueblo de sacerdotes sin una casta sacerdotal especial.

Abraham y Jacob concluyen tratados de paz con todos los vecinos de Israel, que más tarde serían sus enemigos (filisteos, sirios edomitas, etc.). El autor previene contra choques guerreros con la población cananea. En el relato sobre Dina, se aboga por una convivencia pacífica con comercio mutuo y mezcla de razas.

A Dios se le adora mediante oraciones y rezos, no mediante sacrificios cruentos. El autor es gran amigo de los animales, y ve en éstos a criaturas de Dios igual que los hombres, no objetos de alimentación divina o siquiera humana. Tampoco la justicia debe ser sancionada o cruel. Dios mismo proteje al asesino Cain contra los vengadores. Se accede a la petición de Moisés de perdonar a Israel, infiel en el Sinaí. Todas las opiniones contrarias a lo expuesto, en que se habla en favor de sacrificios sangrientos y de conquistas guerreras, así como los conceptos primitivos semipaganos sobre dioses paganos y mestizos descendientes de los hijos de los dioses y de los hombres, opiniones que también se encuentran en el relato yahvista, pueden evidenciarse como provenientes de otra fuente. Parece que los sacerdotes de David o de Salomón, han hecho del libro base un texto de estudio sacerdotal, adaptándolo previamente al pensamiento ritualista.

¿Quién es el autor de esta obra tan fina y tan humana? En mi libro "The Birth of the Bible — A New Approach" (Nueva York, Ploch, 1950), he dado numerosas razones en favor de la probabilidad de que el profeta Natán haya sido el autor, tanto de libro base del Pentateuco, como de la Historia de Saúl y de David, contenido en los Libros de Samuel (1.º y 2.º, Reyes en muchas Biblias católicas). Supongo que lo escribió con un texto de estudio para su discípulo Salomón, a fin de hacer de él, un monarca humano y pacífico. El hecho es que Salomón, en sus 40 años de reinado, se dedicó exclusivamente a obras de la paz, sobrevaliendo en este sentido entre los demás reyes de Judá e Israel.

Sobre la poesía chilena contemporánea

IV Por Jorge ELLIOTT

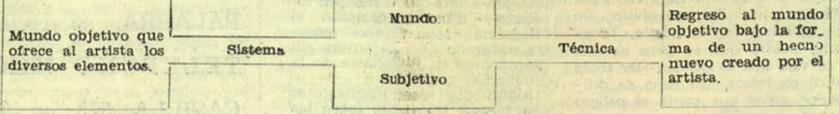
Anotamos anteriormente que el simbolismo fué un movimiento escapistá propiciado por poetas conscientes de que la sociedad había aislado al artista. Luego los vimos salir y lanzarse a la carga contra la mentalidad burguesa. El "Dadaísmo" fué una mordaz imitación de la idiotéz colectiva. Según sus promotores, cualquier persona podía ser presidente del "Dadá"; bastaba insinuar el deseo de serlo. Más aún, consideraban que los enemigos del "Dadá" eran los verdaderos "Dadaístas". Gritaban: "¡Son todos idiotas, merecen ser presidentes del Dadá!" Ahora bien, el creacionismo involucra un cambio de táctica con respecto al problema de la poesía, es también un movimiento combativo en relación al simbolismo.

Durante el siglo XIX se debatió abiertamente el problema de la utilidad del arte. Peacock y Shelley polemizaron sobre este asunto. Según Peacock la poesía fué el "chupete" de la civilización en la infancia de la humanidad. "Ahora", exclamó, "los químicos, los físicos, los matemáticos y los biólogos han levantado una pirámide desde cuya cúspide ven al Parnaso muy abajo". Shelley rebatió a su amigo demostrando que la poesía es una manifestación exaltada de la imaginación y asegurando que la imaginación era la propulsora de todo raciocinio creador. Más tarde, Baudelaire estableció que la imaginación era la más científica de las facultades, puesto que resolvía las grandes analogías, mientras que Emerson atribuyó al poeta "un gran poder de resolución". Lo curioso es que los artistas veían en la ciencia a un enemigo y, sin embargo, se dejaban seducir por ella. Fue el ambiente de la vanguardia espiritualizadora, racionalizó la novela gótica transformándola en poética, y Valery dejó la poesía durante veinte años para dedicarse al estudio de las matemáticas, la física y la química; luego pudo definir el arte como una máquina cuyo fin es excitar las combinaciones individuales" y veró obrar como un catalizador en la química. Sería, por cierto, imposible esperar que las ideas de una época no influyeran en los hombres que pertenecen a ella.

En cuanto a Huidobro, él es el primero que sencillamente se coloca al lado del hombre de ciencia y se declara inventor. La poesía de Huidobro requería explicación y no se negó a darla, como no se ha, bían negado tampoco Poe, Mallarmé y Valery. Lo cierto es que el hecho de que la poesía se hallara en una encrucijada, indujo a los poetas a pensar en torno a la naturaleza de su arte. Denis Saurat cree que ello es responsable, en gran parte, de las limitacio-

nes de la poesía moderna, y considera que eso de intentar expresarse de acuerdo con preceptos fijos, restringe. Es menester dejar establecido que el acierto con el cual pensaron los poetas en torno a la naturaleza de su medio de expresión resulta directamente proporcional al grado de organización intelectual de sus respectivas inteligencias, aunque su éxito es siempre relativo en cuanto cada teoría colocó un énfasis mayor en un aspecto determinado del total poético. Es así que para Valery el tema vino a perder toda su importancia, puesto que llegó a la conclusión que la labor que engendra una poesía pura se halla subordinada a una elaboración consciente y deliberada, en torno a un tema cualquiera, de un diseño musical de palabras capaces de sugerir por encantamiento como una sinfonía. Su posición, entonces, respaldada a la de Mallarmé. De modo que estos poetas preceptistas llegaron a pensar que la poesía debía ser "música verbal". L'Abbé Bremond intentó sobreponer a esta idea una identificación entre el estado que conduce a producir una poesía que "transmite" la emoción y el que culmina en una experiencia mística. Huidobro, impulsado aún por la concepción romántica del poeta, escogió verlo hecho un dios y para situarse en su América atribuyó esta creencia a lo insinuado por un poeta Aymará, que dijo: "El poeta es un dios. No canta la lluvia, poeta; haz lover". Pero su posición arranca, en el fondo, de pensamientos latentes en la época. Ya había dicho Baudelaire: "Lo que crea la mente es tan vivo como la materia", y Emerson: "Un pensamiento tan vivo que, semejante al espíritu de una planta o un animal, tiene arquitectura propia, embeleece la naturaleza como una cosa nueva". No resultaba difícil, pues, pasar de allí a decir que el hombre debe agregar a los reinos de la naturaleza —animal, vegetal, mineral— el de su propia creación. Como consecuencia, Huidobro, así como los simbolistas, redujeron el campo de la poesía al de sus aspectos rítmicos y sonoros, encogió el poema a su aspecto visual. Si su concepto de la poesía coincidió con los de otros poetas y pensadores, es con los de Platón, quien dijo: "La poesía es un cuadro que habla", y Ben Jonson, quien estableció que "las naturalidades del cuadro y de la poesía son iguales, sólo que la poesía habla también al entendimiento". Dado a que Huidobro es posterior a Rimbaud, para quien la poesía era sencillamente menos "raído, nable" que la prosa, no le atribuyó importancia a "hablar al entendimiento".

El esquema a través del cual expuso este poeta el método "creacionista", es el siguiente:



Dejando a un lado los nexos, que nos parecen bastante antojadizos, observaremos que coincide con la interpretación freudiana de la metáfora. Según este psicólogo las experiencias sensoriales pasan a la memoria del inconsciente donde se disgregan, como los compuestos químicos que se ionizan, para luego entrar en nuevas combinaciones con otros fragmentos de experiencia con los cuales posee cierta secreta afinidad. Surgen luego estos nuevos compuestos en forma de metáforas para la mente e imágenes para la vista. No puede sorprendernos, entonces, que los poemas de Huidobro de su más álgido período "creacionista" resulten acordes de imágenes atadas por un leve hilo de la imaginación y traspassadas por la luz de un estado de ánimo unificador. Veamos un ejemplo:

Bajo las aguas gaseosas
un serafín náufrago
teje coronas de algas
La luna nueva con las jarcias rotas
anció en Marsella esta mañana
y los más viejos marineros
en el fondo del humo de sus pipas
habían encontrado perlas vivas.
La hermosura visual de este trozo es irresistible.
—Los poemas de Huidobro son un verdadero "gozo del ojo". Ata a todas estas imágenes la presencia

del mar ante un puerto. Ellas existen en tres niveles relativos con respecto al mar: bajo él, a orillas de él y sobre él. Son irreales, en ensueño, pero las traspassa la luz de un estado de ánimo nostálgico y dulce. El de un ser que contempla y trata de captar la magia de un momento en forma global. A pesar de lo que la poesía habla también al entendimiento". Dado a que Huidobro es posterior a Rimbaud, para quien la poesía era sencillamente menos "raído, nable" que la prosa, no le atribuyó importancia a "hablar al entendimiento".

Ante un poema que nos desconcierta debemos preguntarnos: ¿Qué esperamos? Es decir, debemos intentar sobreponernos a nuestros prejuicios, determinando si nuestra incapacidad para gozarnos se debe al hecho de que nos hemos aproximado a él con una idea preconcebida acerca de lo que es poesía. Sólo si nos es posible desear esa idea y luego leerlo por lo que es, tenemos derecho a establecer para nosotros si nos satisface o no. Convenidos, dentro de nuestras limitaciones, de que hemos logrado este fin, decimos ahora que la poesía de Huidobro nos parece parcial en comparación con la que nos han dado Dante o Góngora. No dejamos por eso de estar agradecidos por el tipo de experiencia reducida pero intensa que nos ha proporcionado.

(Continuará en la próxima edición.)

Nuevos nombres en la poesía de Estados Unidos

En un tiempo, muchos consideraron a Peter Vereck como jefe de una nueva tendencia poética, más bien reaccionaria, que buscaba cambiar la corriente de Ezra Pound y T. S. Eliot. El ataque de Vereck contra el tipo más árido de "modernismo" había sido frontal y decidido, y su habilidad para el empleo de las formas convencionales, en su primer libro, "Terror y Decoro", había provocado mucho interés, obteniendo para ese volumen el Premio Pulitzer de Poesía, de 1949. Esa promesa, sin embargo, no maduró porque aunque Vereck está aún pleno de vigor y entusiasmo, gran parte de su originalidad parece estar cristalizándose en excentricidad. En su

tercera obra, "La Primera Mañana", peca de un exceso de epígrafos, y parece partir casi totalmente desde el consciente, el intelecto y la voluntad. Por ese motivo, se ve obligado a manipular artificialmente muchas situaciones que sólo el inconsciente es capaz de controlar. Vereck, ahora parece ser un escritor de versos fundamentalmente poco serio, y eso está muy lejos de lo que en un principio se creyó de él. Hay, sin embargo, y por fortuna, un grupo de poetas jóvenes que aspiran a la posición que Vereck ha perdido. W. S. Merwin, en su primera obra "La Máscara de Jano", que ganó el año pasado el premio de la Universidad de Yale para poetas jóvenes, presenta, en tono e intención, el contraste más marcado con Vereck, a pesar de la preocupación por la prosodia poética tradicional que ambos comparten. Merwin, que tiene sólo 25 años de edad, domina ya la técnica poética. Ha regresado a ciertas formas poéticas francesas, españolas e inglesas, no sólo pa-

ra repetirlas, sino para refrescar y revivir las que todavía conservan su encanto y poder. Merwin se ha concentrado en obtener el peso y color del pensamiento y el sentimiento contemporáneos más que en dar vida a aspectos de la situación contemporánea. Al parecer, ha

entregado a cada poema libertad de acción, dentro de límites bien definidos, pero sin ninguna otra restricción. Ninguno de los poemas en su primer libro muestra la menor señal de esfuerzo y todos revelan un cáldido afecto por las posibilidades infinitas de la rima y el metro

ingleses. En un extraño equilibrio entre las exigencias formales y la fuerza imaginativa que es rara en cualquiera época, y prácticamente inexistente en la actualidad, se ha destacado, a una edad tan temprana, como un poeta de grandes posibilidades futuras.

(The Times Literary Supplement)

STEINWAY & SONS
NEW YORK HAMBURG
DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE
CASA Margarita Friedemann
FONCK
AGUSTINAS 1287 — FONO-88360 — CASILLA 3937

Un lugar para el Jazz



Por JOSE HOSIASSON

Nunca en la historia de la cultura occidental habíamos visto el arte musical tan dividido como ahora.

Al comienzo, cuando la música y la danza eran inseparables, la música fué una actividad social, es decir, folklórica en el más estricto sentido de esta palabra. A lo largo de los siglos en los cuales nuestra civilización se ha ido elaborando, la música se ha desprendido del baile y se ha ido separando de su actividad social para convertirse en un campo altamente especializado.

Sin embargo, la música folklórica de carácter estrictamente regional siguió animando los bailes populares aún si también en este campo se llegó a una cierta especialización.

La divulgación del fonógrafo, radio y cine contribuyó a la creación de cierta música de origen folklórico pero de carácter universal: la música llamada comúnmente popular. Esta música, el tango, el fox-trot, el slow-fox, el vals, etc., tiene su origen regional, pero los aparatos de divulgación de sonidos hacia las grandes masas, la han transformado en universal.

El Jazz es considerado generalmente como uno de los componentes del amplio grupo de música populares. Para ser más claro diré que el Jazz, o la palabra Jazz, representa vulgarmente lo que en la realidad es la música popular de origen norteamericano, de la misma manera como la palabra "samba", representa la música popular de origen brasileño, aunque mientras la samba es una forma del rico folklore brasileño, el Jazz es sencillamente una manera de tocar, un estilo.

El "estilo Jazz" en la realidad, no es música popular, en ningún sentido que se le pueda dar a esta palabra. No es popular porque gusta a pocos, y estos pocos aficionados son unos verdaderos equivalentes jazzísticos del musicólogo. Después de largos y pacientes estudios, son capaces de apreciar cada frase, cada armonía de paso, cada inflexión de su música favorita, aunque este toque la tercera trompeta de una sección de bronces. Sin ser ejecutantes y sin tener nociones de la teoría musical, estos aficionados tienen el oído tan refinado que perciben los cambios armónicos más sutiles, y distinguen las distintas voces de una estricta polifonía. Ellos "entienden" el Jazz y por "entender", me refiero al significado de este término cuando es aplicado a una manifestación artística. El reconocer al clarinetista que toca en una desgastada grabación de 1925, es una conquista musicológica del mismo orden que la individualización de un madrigal del siglo XVI, y requiere la misma cantidad de conocimientos y preparación.

Y el Jazz forma parte hoy de nuestro bagaje intelectual occidental. No hay que confundir el africanismo de los orígenes del Jazz con un africanismo del Jazz mismo. El año 1920, el año de los negros en París, vió un gran auge de Jazz como música africana, se le confundió con los recientes descubrimientos plásticos africanos y una serie de "ismos" africano-primitivistas. Nació una poesía de Jazz, una plástica de Jazz, una moda de Jazz... Pero cualquiera persona que haya escuchado la música africana de la costa occidental, de la cual emigraron los esclavos, deberá admitir que el Jazz está tan lejos de esas manifestaciones como lo está de Stravinsky y Milhaud. Es que el negro creador del Jazz no es el mismo negro africano. Es el negro norteamericano, el negro de la Louisiana y Georgia, el negro de New Orleans.

Los miles de individuos de tribus distintas llegados a EE. UU. en los barcos de los negros, fueron distribuidos en este país de manera de perder toda relación familiar o tribal. Los distintos idiomas por medio de los cuales no se podían entender entre sí, les hicieron adoptar el inglés. Su vida en los campos de arroz y algodón y luego su vida en la bulliciosa ciudad francesa de Nueva Orleans les hizo crear una forma musical esencialmente nueva, una síntesis de todos los materiales que tenían a mano y de los recuerdos subconscientes traídos de África: el Jazz.

El Jazz fué creado por el negro perteneciente a nuestra civilización, aún si contiene un toque de elementos extraños a ella que le añaden esa vitalidad y fuerza que siempre emanan de lo nuevo y fresco. Y qué más prueba de la occidentalidad del Jazz que el hecho que los centros más activos de Jazz se hallan actualmente en Francia, Inglaterra, Suecia, Australia y EE. UU.

Existen hoy grupos de estudiosos de Jazz diseminados por todo el mundo. Ya se empieza a vislumbrar la posición que el Jazz, como bloque, ocupa en nuestra civilización. Decididamente universal dentro de nuestra cultura occidental, el Jazz constituye una forma musical aparte, con sus propios problemas e historia que hay que conocer a fondo para poder comprenderlo y opinar sobre él.

J. H.

Derroteros en la nueva poesía francesa

Desde París, por JEAN-CLAUDE IBERT

Situar la poesía con relación a una época, parece una de las tareas más arduas que puede asumir el crítico consciente de las diversas tendencias que la han animado o que le darán un nuevo esplendor. Dos excelentes escritores no han temido hacer un inventario de las múltiples corrientes que constituyen la sorprendente riqueza de la poesía contemporánea. Marcel Béalu presenta una *Anthologie de la Poésie Française depuis le Surréalisme* (1), mientras que Jean Rousset nos ofrece un *Panorama Critique des nouveaux poètes français* (2); estas dos obras se completan aunque el propósito a que responden cada una es diametralmente opuesto. Una de ellas se esfuerza en consagrar, en cierto modo, un pasado poético relativamente reciente del que todavía es difícil prever si será tan importante y tan significativo como el que le precedió; la otra, por el contrario, tiende a descubrir las fuerzas dominantes que orientarán la poesía de mañana.

Una antología supone una elección desde un comienzo, una posición que tiene una cierta pretensión de carácter definitivo —esta es su ventaja y su peligro—, y el que toma la responsabilidad de poner juntos autores que viven todavía, conocidos o bien célebres, sabe por anticipado los reproches que podrán hacerle: parcialidad, juicios anticipados, falta de discernimiento. Pero Marcel Béalu no es un timoroso, y por esto ha evitado limitarse a ciertos poetas que tienen ya conquistado un amplio público, como Robert Desnos, Henri Michaux o René Char; ha "acogido" deliberadamente otros menos destacados, pero de igual valor, tales como Maurice Blanchard, Francis Ponge o Louis Emié. Por otra parte, nos previene en el prefacio:

Hemos intentado solamente, lo más objetivamente posible, (es decir, escogiendo textos no para la defensa de una tesis preestablecida, sino, por el contrario, a causa de su diferenciación), reunir las diversas voces poéticas de los últimos veinticinco años. A través de esta síntesis, el autor atento podrá auscultar el corazón de una época muy determinada: la nuestra.

Este libro, situado bajo el signo de la libertad del lenguaje, es muy rico en enseñanzas. Cada poeta intenta exponer su concepción de la poesía. Así, para Antonin Artaud (1896-1948) es el grito de vida y de amor lo que importa, al margen de toda literatura. Para José Bousquet (1897-1950) "la poesía no es un atributo del poema, es el horizonte en el alma de lo que no se veía aspirar más que a la muerte". Henri Michaux (1899), escribe para "examinarse". Francis Ponge (1899), "revela el desafío de las cosas al lenguaje". Robert Desnos (1900-1945) cree más en el poeta que en la poesía. Mallarmé de Chaza (1902), se aplica a "transmitir la vida en las palabras". René Char (1907), ve en el poema "el amor realizado del deseo que continúa siendo deseo". Patrice de la Tour du Pin (1911), parece descubrir una forma de felicidad. Por último, Jean Rousset (1913) afirma que la poesía es, ante todo, una manera de ser". Destacamos todas estas explicaciones, entre otras veinte menos claramente formuladas, pero que son tan valiosas como éstas. Rousset, al proponerse realizar el esfuerzo indi-

vidual o colectivo de un gran número de poetas más o menos jóvenes y cuya fama se extiende a veces por encima de las "capillas" literarias, no olvida, sin embargo, su propia definición de la poesía. Tenemos que agradecerlo, puesto que su obra es una de las más llenas de vida que se pueden leer sobre este asunto tan difícil de tratar, tan lleno de dificultades y apasionador, en el que corre el peligro de mostrarse demasiado entusiasta o excesivamente injusto. Pero nos advierte en su introducción.

No pretendemos probar que estos poetas "sustituyen desde ahora a sus ilustres antecesores, pero aportan un gran "nuevo" al molino de la eterna poesía. Los grandes líneas directores de este "panorama" parten de un mismo punto de origen: la doble herencia que tiene la poesía actual de René Char, "el heraclítico surrealista", y de Robert Ganzo, "el mallarmiano cósmico". Entre estos dos polos de atracción, el arco poético está tendido todo lo posible, ya sea hacia una imposible pureza (de Jacques Baron o Ivan Gall), hacia una eterna rebelión (de Raymond Queneau a Henri Pichette), hacia una retórica nueva (de Pierre Emmanuel a Claude Vigé), o una búsqueda de conocimiento de orden superior (de Jean Cayron a Loys Masson). Paralelamente a estas fuentes de inspiración características, Rousset indica, por títulos de capítulo, como "A la altura del hombre" (de Lucien Becker a Alain Borne) o como "¿Puede haber una poesía materialista?" (de Guillevic a Arman Lubin), la importancia que reviste ante él una poesía menos orgullosa, más humana, fraternal, tan sincera como noble. Pero no hay que confundirse. Rousset no trata de restringir el lirismo de cada autor a una simple manifestación interior de la que se trata de determinar lo específico o un determinado grado de autenticidad, sino que él desea aportar a las diversas tendencias que estudia una justificación, ya que no lógica, por lo menos ética. Gracias a esta profunda probidad intelectual, siempre respetada, incluso cuando no trata bien la obra de un autor de talento manifiestamente artificial, es como Rousset logra dominar la amplitud de los temas que desarrolla con singular maestría. Se trata de una obra que servirá de guía a los historiadores del porvenir y que les permitirá no perderse inútilmente en los dedalos de una poesía que está constantemente en estado de renacimiento.

¿Qué conclusiones se pueden sacar de los amplios horizontes que nos abren los libros de Marcel Béalu y de Jean Rousset? Los poetas contemporáneos situados, según sus méritos, serán comparables, dentro de veinte años, a Mallarmé, Péguy, Saint-Pol-Roux, Apollinaire, Valéry, Claudel, que conquistaron en dura lucha una apariencia de eternidad? Es todavía demasiado pronto para pronunciarse, porque el mejor de los jueces sigue siendo el tiempo. Pero las perspectivas que crean nos aseguran que la poesía, al renovarse, a la inversa de otras artes, no se encuentra en período de crisis. Y de esto se convencerán los espíritus más escépticos.

J. C. I.

(1) Editions de Beaune, París, 1952.
(2) Editions Pierre Seghers, París, 1952.

"PRO ARTE"

Pro Arte
CASILLA 1012 - FONO 88118

SUSCRIPCIÓN DE 52 EDICIONES \$ 600.— EN PAPEL CO-RIENTE Y \$ 700.— EN PAPEL SATINADO.

SUSCRIPCIÓN PARA EE. UU. Y EUROPA US DOL. 5.—

DIRECTOR:
ENRIQUE BELLO

Los niños en el hogar de Brahms

Desde Hamburgo, por Adolfo Allende S.

Tal vez, por tratarse de la proximidad de la fiesta destinada a reverenciar el recuerdo del caballero San Martín —noble y generoso santo, predilecto del pueblo alemán— o por otro motivo, también sutil como es el de recibir con regocijo las primeras manifestaciones del otoño, que ese otoño acusado en los bosques y plantíos próximos a las tranquilas aguas del río Elba, por el rojo de los viñedos y por el amarillo pálido de las frondas del sauzal, lo cierto del caso es que en la tarde, al declinar el sol, todos los niños del puerto salían a la calle llevando en la punta de un madero un pintoresco farolillo chino cuya iluminación interior daba a los rostros infantiles una coloración ya verde, encarnada, rosa, ya amarilla, como si la misma estación otoñal hubiese puesto su rica paleta policroma al servicio de esa velita encendida, transformada, ahora, en un pincel primoroso destinado a iluminar en forma caprichosa, pero no exenta de gracia, las risueñas siluetas de los niños de Hamburgo, en estos días de jolgorio nacional.

Cerca de un templo destruido, en un solar donde la memoria de la última guerra no dejó piedra sobre piedra, un coro de niños de corta edad, canta y danza al compás del valvén de sus farolitos chinoscos.

El espectáculo nos colma de emoción y sobrepasa los límites de nuestro estado sentimental, cuando un vecino de esa localidad se nos acerca para decirnos a media voz:

—¿Señor!, y pensar que estos pequeños juegan sobre las ruinas de la casa del músico más recordado del mundo, al menos por las madres y niños del orbe entero...

—De quien nos habla? inquirimos con cierta nerviosidad.

—De Johannes Brahms. Aquí nació el autor del famoso *Waltz*, genlied: *Guten Abend, gut Nacht, mit Rosen und Nacht...*

Esta canción —nadie lo ignorará— tanto un alemán como el resto de la humanidad.

—Si, agregamos nosotros, y presintiendo, quizás, la ruina material de su país —sólo material, porque el genio germano se muestra ahora como siempre incólume— Brahms compuso el "Requiem Alemán", obra maestra, saturada de una ternura sin precedentes en la historia de la producción musical.

Algún día estos muchachitos que juegan brincando sobre las ruinas del hogar de Brahms, adquirirán, con el correr de los años, una clara conciencia ciudadana, una dolidá pero honrosa visión del pasado, y entonces, con un valor a toda prueba prodigioso, sabrán reconstruir sus museos, sus catedrales, sus monumentos y las viviendas, las humildes viviendas donde Beethoven, Schuman y Brahms escribieron sus sinfonías, sonatas y canciones, para regocijo y sano deleite de este mundo que no merece tanta bondad.

FOTOESTUDIO CHRSKEL
EL FOTOGRAFO DE LOS NIÑOS

HUERTANOS 757
LOCAL 7 FONO 34291
EDIFICIO MAXIM

Nueva arquitectura en Valparaíso

Se debe a la indiferencia y falta de divulgación del hecho que el hombre de la calle considera la arquitectura moderna como una moda pasajera. Las casas y los edificios modernos son calificados de "cajones con hoyos", desprovistos de arte, que no se pueden comparar a las bellas mansiones de diferentes estilos, sea inglés, francés o georgiano.

El descubrimiento del hormigón armado y el cálculo de su resistencia abrieron nuevos horizontes e insospechadas posibilidades en el campo de la construcción. Estos dos factores, unidos al continuo perfeccionamiento de diferentes materiales de terminación, como impermeabilizantes, aislantes térmicos y de sonido, aire acondicionado, etc., puestos al servicio de las necesidades fisiológicas del hombre, están encauzando la arquitectura hacia su nueva expresión.

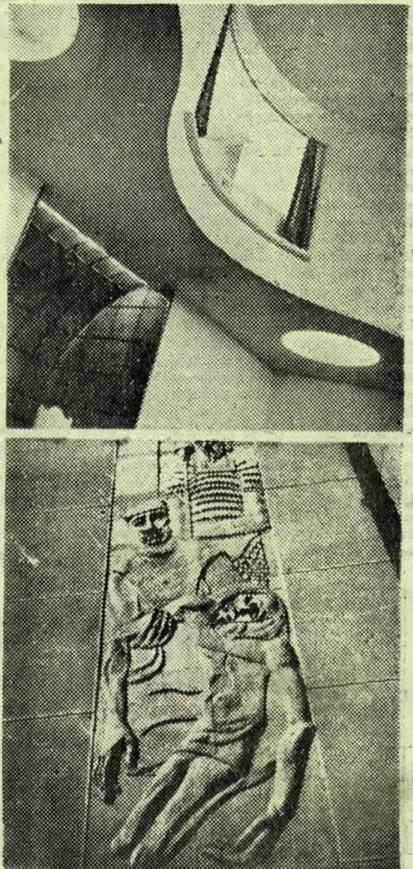
Para que una obra arquitectónica sea completa, paralelamente a sus soluciones técnico-funcionales, hay que considerar como se sabe, el problema plástico. El gusto general se debe más a la costumbre que a la sensibilidad artística. Los artistas tienen la responsabilidad de encauzar esta sensibilidad en un sentido positivo. Desgraciadamente, no todos los profesionales están a la altura del cometido debido a que la arquitectura, siendo una profesión relativamente lucrativa, atrae personas sin vocación que ven en ella únicamente un medio de ganarse la vida. Pero poco a poco las cosas van cambiando. La mayor selección y la preparación que reciben los profesionales en las universidades donde se ha aprobado un programa integral de estudio, va formando arquitectos bien preparados que tienen la aspiración de devolver a la arquitectura el lugar que le corresponde entre las artes.

La planta del primer piso, terminado en este sentido es el Templo Bautista, del arquitecto León Kozlowki en Valparaíso. Su transparencia su estructura francamente acusada, la sobriedad de sus volúmenes unidos a la armonía del conjunto, revelan la obra de un estudio.

El frontón y los paños laterales exteriores de la torre están cubiertos con interesantes bajorrelieves que representan escenas de la Biblia. La fuerza de expresión, la belleza de sus formas, la grandiosidad de conceptos caracterizan esta obra de la conocida escultora Lily Garafalú.

En su conjunto, el Templo Bautista es una expresión de nuevos conceptos y modalidades constructivas.

M. R. L.
Valparaíso, julio de 1957



Dos detalles del templo: interior que revela algunas características arquitectónicas, y uno de los bajorrelieves de Lily Garafalú.

UN TESORO ARTISTICO... (de la 1.a pág.)

teramente perdida, por la poco feliz ocurrencia de un Provincial de la Orden, que para preservarlos los mandó proteger con una mano de aceite de comer...

En varias oportunidades se ha pedido con insistencia, hasta por diplomáticos extranjeros acreditados ante la Moneda, que se declare monumento nacional este convento, por los tesoros artísticos que encierra. De esta manera, las maravillosas pinturas de Zapata que vegetan en estas inhóspitas galerías, podrían ser colocadas en la nave central de la iglesia, que se transformaría así en el Museo más hermoso y auténtico de arte colonial del siglo XVII. Se evitaría también, que cualquier día, una decisión de la superioridad de la Orden ponga en venta sus tesoros, con lo que éstos irían a parar al extranjero, como ha sucedido en múltiples oportunidades en otros conventos.

Es también de lamentar que no existan fotografías de cada uno de los cuadros. La Universidad de Chile o el Ministerio de Educación, a través de su Departamento de Cultura y Publicaciones, debería intentar la edición gráfica de este único, admirable y valioso tesoro pictórico.

"Pro Arte", hace suya esta idea en su totalidad, y espera el necesario apoyo de las instituciones artísticas para que ella se realice.

EDITORIAL

"CRUZ DEL SUR"

Ordenes sobre libros y discos de las ediciones ARCHIVO DE LA PALABRA, se reciben en el TELEFONO 88118 o en la CASILLA 373 - SANTIAGO

A PROPOSITO DEL...

(de la pág. 3)

naña por el bido interno. Tocar con el entendimiento es otra cosa: significa acomodar la música a normas sacadas de la experiencia inmediato o de la tradición histórica, haya o no correspondencia entre el intérprete y el autor.

En otros términos, se diría lo mismo al hablar de música ejecutada más por instinto que por reflexión, ó, refiriéndose a Markevitch, como si fuera más romántico que clásico, motivo por el cual le suena mejor Tchaikowsky que Mozart. Pero esta segunda manera de expresarse no es nunca bastante clara. Y es porque el director de orquesta desempeña el papel más delicado en la función interpretativa de la música. Su responsabilidad inmensa, en razón de la mayor libertad que le confiere el no estar en compromiso inmediato con el instrumento. De ahí que el resultado artístico sea más sutil o más burdo que si se trata de un verdadero ejecutante. El dilema que ha debido plantearse Markevitch es, pues, el siguiente: ¿hay que dirigir la orquesta más con el entendimiento que con la emoción? Porque la experiencia demuestra la imposibilidad real de un perfecto equilibrio de esas facultades.

La solución la dan los propios músicos, cuando dirigen obras de varios estilos. Y la experiencia de Markevitch nos dice que, al seguir la inclinación del sentido, se obtienen ejecuciones magistrales, como la de la Sinfonía Patética, obra hecha para ser tocada tal como se oyó, tras, como la de Brahms, han sido concebidas: "entendimiento" y su elección se resiente al efectuarse con poco entendimiento. Por consiguiente, es probable que otros artistas más reflexivos entiendan mejor, pero sientan menos.

Leer Markevitch hace música con el sentido, con el instinto estético, pero busca la armonía con la idea, con la concepción artística, empujándola toda vez que haya correspondencia espontánea con el músico creador, por ejemplo, Ravel. ¿Qué hubo cuando interpretó a Mozart, no tan fielmente? Hubo poca identificación, con su espíritu y escasa eficiencia de la magia ejecutiva, aquella que parece indispensable al que excita la sonoridad, conjurándola en forma de música que se acerca no sólo armonizar en la Sinfonía 38 las vibraciones psíquicas y cósmicas de que se habla al aludir a eso impondrable que es la esencia de una obra artística viva.

Igor Markevitch es, sin embargo, un verdadero artista. Si lo que toca no es Brahms ni Pergolesi, él dispone de tiempo para comprender mejor su música, o, simplemente, nunca los ha de captar bien. Porque su naturaleza sensitiva le impide hacerlo de modo diverso al que le indica la emoción de su sentido, aquello que surgió pleno de la música oída en trance de arrobamiento por un auditorio suspenso de aliento y conmovido en la entraña de su sentir.

Por qué no ha de ser el estilo de Markevitch el de todo gran artista?

B. G. M.

Tersura angelical

POLVO FACIAL Emma Scott

con POLVO MAQUILLADOR Emma Scott

ORDENES DE AVISOS O DE SUSCRIPCIONES PARA ESTE PERIODICO, SOLAMENTE AL TELEFONO 88118 Y A LA CASILLA 1012.

PRO ARTE

SEMANARIO DE ACTUALIDAD * MUSICA * TEATRO * CINE * PLASTICA * LITERATURA

PIDA SU SUSCRIPCIÓN A LA CASILLA 1012

El Tío Vaña cumple 55 años **PRO ARTE**

EDICION N° 162

Santiago de Chile, 1° quincena de Agosto de 1953

PRECIO: \$ 18.—



A veces coinciden las cosas, sin que nadie lo pretenda. ¿Por qué, justamente cuando se cumplen cincuenta y cinco años del estreno de "El Tío Vaña", por el Teatro de Arte de Moscú, salta a la escena chilena la primera representación de Chejov por un conjunto nacional, y justamente con "El Tío Vaña"? Coincidencia que hay que celebrar.

Y aprovechémosla para recordar lo que fué aquel estreno, hace ahora cincuenta y cinco años, en relación con la presentación, por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, de la misma obra.

La compañía universitaria ha logrado un éxito sin precedentes, con el estreno de "El Tío Vaña". Ha sido un éxito simplemente artístico. Los conocedores del teatro ruso, y especialmente los que han leído la producción dramática de Anton Chejov, han tenido oportunidad de presenciar, por estos días, en el escenario del Teatro Municipal, un "Tío Vaña", inteligentemente ambientado. Pedro Orthous, el director, que vió la obra en Moscú, por el mismo Teatro de Arte que fundara Stanislavski, y que la estrenó en 1899, captó cada detalle y el fondo mismo del drama chejoviano. No es extraño, entonces, que la tarde del estreno en el Municipal, se acercaron después de la representación, algunos rusos residentes en Chile, a los dirigentes del Experimental, para felicitarlos, por la propiedad con que una compañía chilena había realizado el milagro de hacerlos sentir el aire de la vieja Rusia llegaba de nuevo hasta ellos.

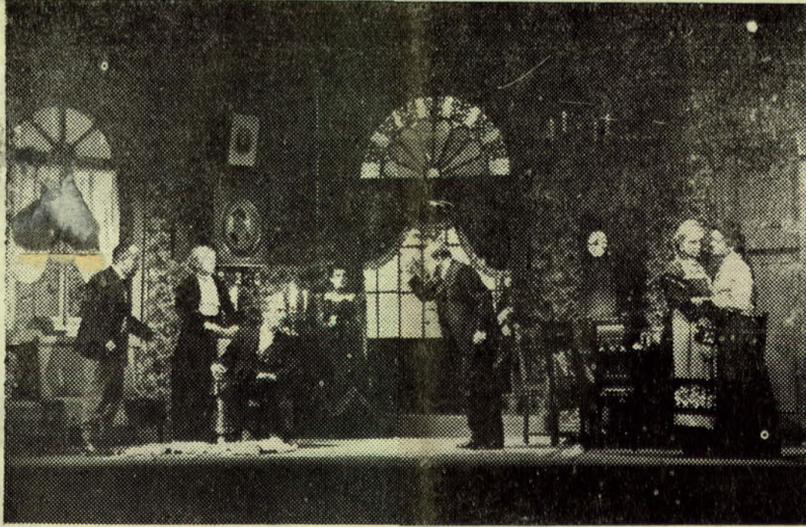
Éxito simplemente artístico, hemos subrayado. Y es que hubo algunos que opinaron que la obra era un poco "lenta" y pesimista. Fueron, seguramente, espectadores que no penetraron completamente, en esa primera representación, el profundo conocimiento que Chejov tenía del hombre, sobre todo del hombre, en su época en Rusia. Por otra parte, el público está, por lo general, dominado por el sensacionalismo truculento de gran parte del teatro contemporáneo, que apela a los nervios del espectador para producir su impacto dramático.

Sin embargo, Chejov no merece ser enterado. Es cada vez oportuno gozar de nuevo su dramática. Por algo Stanislavski ha dicho en sus memorias: "Las piezas de Chejov no revelan de primera impresión todo su significado poético. Después del primer contacto con una de ellas, uno se dice al abandonar el texto: "Está bien, nada de particular, nada de sorprendente. Todo está como debe estar... Pero cosa rara, cuanto más libertad y rienda suelta se le da al recuerdo, tanto mayores son los deseos que se sienten de pensar en la pieza. Entonces, se vuelve a leer, a releer y se advierte que en el interior existen, como en un mina inagotable, enormes yacimientos".

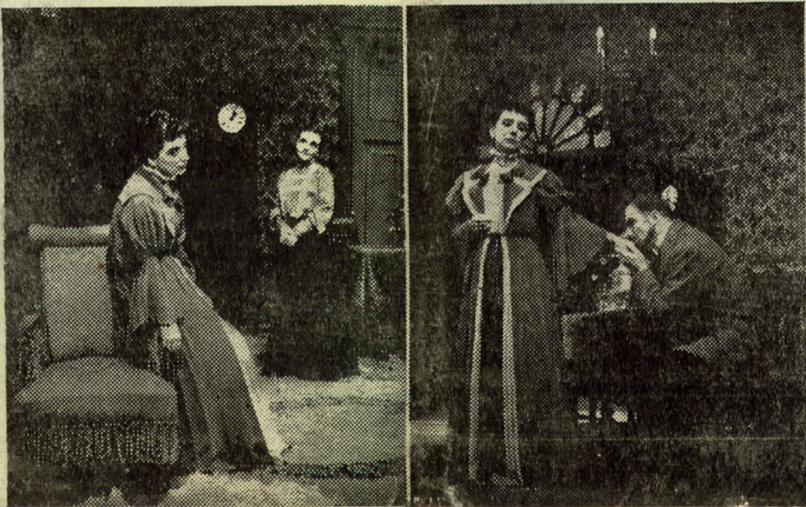
En 1900, Chejov escribía a Máximo Gorki: "Querido Alexis Maximovich, del 10 al 15 de abril, el Teatro de Arte ofrecerá representaciones en Sebastopol y del 16 al 21 en Yalta. Es absolutamente necesario que usted entre en contacto con este teatro y lo observe de cerca para escribir una pieza". Y Gorki, después de ver a la joven compañía, le contestó: "El Teatro de Arte es algo tan bueno e importante como la Galería Tretjakov, la Catedral de San Basilio y todo lo que hay de mejor en Moscú. Es imposible no amarlo, y no trabajar para él es un crimen".

Gorki habló, como siempre lo hizo, a conciencia, puesto que se transformó, a la muerte de Chejov en 1904, en el dramaturgo más importante del Teatro de Arte que dirigían Stanislavski y Nemirovich Danchenko.

Este Teatro de Arte ha venido presentando durante más de medio siglo, como una de las piezas preferidas de su repertorio, "El Tío Vaña". Bien hace el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en saltarse, de vez en cuando, el eje teatral Nueva York-Londres-París-Roma, y ofrecernos estas magníficas muestras del teatro ruso.



En el escenario diseñado por Gmo. Núñez para "El Tío Vaña", vemos esta escena del estreno de la obra de Chejov en el Teatro Municipal, por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. De izq. a der.: Emilio Martínez (Illa Illich Teleguin), Meche Calvo (María Vasílevna Voltítskaya), Héctor Maglio (Prof. Serebriakov), María Cánepa (Elena Andreievna), Agustín Siré (Ivan Petrovitch Voltitsky, Vaña), Carmen Bunster (Marina Timofíevna) y Bélgica Castro (Sofía Alexandrovna, Sonia).



Dos emotivas escenas de "El Tío Vaña": al fondo Bélgica Castro; en primer plano, María Cánepa. La escena siguiente es entre Elena Andreievna (María Cánepa) y el Tío Vaña (Agustín Siré).



Olga Knipper CHEJOV, viuda de Anton Chejov y famosa actriz, junto a otro célebre actor, Tarjanov, un día de Jira del Teatro de Arte de Moscú, por la Unión Soviética. Estos artistas tienen todos el título honorífico de "Artista del Pueblo de la URSS", varios de ellos son parlamentarios y han recibido las más altas condecoraciones rusas. En cada ciudad que visitan, así como a sus regresos a Moscú, son recibidos con manifestaciones en las que toma parte todo el mundo. Se les cubre de flores.

Rogamos a nuestros suscriptores avisarnos a la Casilla 1012 su cambio de domicilio desde Noviembre de 1952. Si esto no se hace, no respondemos por la llegada del periódico a su destino.

Avisamos también que nuestro teléfono 88118 estará vigente de aquí a una semana. Hasta el momento no ha funcionado debido al cambio de local.



¡1900, el siglo XIX se ha mandado cambiar! Y la Compañía del Teatro de Arte de Moscú, con sus dirigentes Stanislavski y Nemirovich Danchenko, parte a Yalta, donde se toman esta foto. Mirando a los de pie, de derecha a izquierda, veremos a Máximo Gorki (el 5.º), a Chejov (el 7.º) a Stanislavski (el 9.º), Nemirovich Danchenko es el único que aparece con tarro de pelo, más arriba de la señorita con bastón.



Anton Pavlovich CHEJOV, en una foto de hace 55 años. Murió en 1904.



Tres grandes del Teatro de Arte de Moscú en una foto de 1900: Stanislavski, Máximo Gorki y la célebre actriz M. Illná.

El mundo en que nació

"El Tío Vaña" **Exclusivo para "Pro Arte", por N. A. Rogestvsky**

El autor de este artículo, A. N. Rogestvsky, egresado de la Universidad Imperial de Moscú, reside actualmente en Chile. El Profesor Rogestvsky ha escrito este artículo exclusivo para "Pro Arte", en idioma ruso. Un alumno del Teatro Experimental lo tradujo para nosotros.

A principios de este siglo, las piezas de Chejov reinaban en el escenario del recientemente

creado Teatro Artístico de Moscú, al que habían de dar renombre universal. Así como Italia constituyera la escuela suprema para los artistas de la escena operática, el Teatro de Arte de Moscú llegó a ser por entonces, con Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, la academia teatral para actores— que buscaban en sus orientaciones una salida a las agotadas condiciones y tradiciones caducas de los teatros de la época. Los mecenas rusos de la alta industria y comercio no escatimaron su apoyo económico, obteniéndose así la construcción de un teatro experimental de vanguardia.

Todo en él se diseñó de acuerdo con los últimos adelantos técnicos, como ser, su escenario giratorio para reducir al mínimo los entreactos. Con miras a obtener la máxima intimidad de ambiente, se consiguió una sala de proporciones muy reducidas, con cabida para menos de mil espectadores, y con un máximo de ventajas acústicas y visuales.

Los medios económicos eran abundantes. Así, por ejemplo, los gastos para la representación de "Julio César", de Shakespeare subieron de los cien mil rublos. El éxito de esta institución teatral, organizada sobre bases tan favorables, fué colosal, y su jira por Europa (PASA A LA PAG. 4).

MOSKVIN, uno de los más grandes actores rusos de todos los tiempos, en célebres caracterizaciones. Y, finalmente, en una sesión de los Soviets, de cuya Cámara es diputado. Es el más extraordinario intérprete de Chejov y de Gorki.



Otras caracterizaciones que han sido famosas en el Teatro de Arte de Moscú, en sus diversas épocas: Koreneva, Gribunin y Jmelev.

Diálogo en que Gandhi borró el arte moderno de una plumada

Lo esencial en la escultura de Henry de Waroquier

Desde París, por
RAYMOND COGNAT

Plástica

PRIMERA TRADUCCION AL CASTELLANO DE LAS CONVERSACIONES DEL LIDER HINDU CON EL MUSICO SRI DILIP KUMAR ROY

El siguiente diálogo pertenece a las conversaciones que mantuvo el músico Kumar Roy con Mahatma Gandhi, publicadas en un libro. En aquellos días del reportaje —febrero de 1924—, Gandhi se encontraba hospitalizado en una clínica de Poona, pequeña ciudad al sureste de Bombay. Era la época en que el Mahatma vivía el período más vibrante de su lucha pacífica en favor de la Independencia de la India. Al celebrarse ahora el sexto aniversario de la liberación hindú, ofrecemos la primera traducción castellana de las opiniones sobre Arte del gran líder oriental.

—Me lo he imaginado a menudo como un santo venerable que era positivamente contrario a la música, fué la primera pregunta de Kumar Roy.

—¿Yo — contrario a la música? — respondió Gandhi — Hay tantas supersticiones sobre mí, que no he podido evitar el que la única reacción de mis amigos sea una sonrisa cuando digo que yo mismo soy un artista. Verdaderamente, no puedo culpar a la gente si encuentran difícil conciliar el ascetismo con el arte. Aunque, para mí, el ascetismo es el arte más grandioso. Porque no es el arte la belleza en la sencillez y no es el ascetismo la expresión más excelsa de la belleza simple de la vida diaria despojada de todos sus convencionalismos? Es extraordinario. ¿Y pensar, que ni siquiera puedo concebir la evolución de la vida religiosa de la India sin su música!

—¿Por qué entonces supone la gente que su actitud hacia el arte es tal vez demasiado severa?

—Evidentemente, hay algunas razones, me lo imagino. Una de ellas es que no me impresiona, casi nada, lo que en estos días se entiende por arte. En otras palabras, mis valores son diferentes. Por ejemplo, no estoy de acuerdo con que se le llame grande a un arte que, para su apreciación, necesita del conocimiento íntimo de una técnica. El arte, para que sea verdaderamente grande, debe, como la belleza de la Naturaleza, ser universal en su llamado. La capacidad para hacer distinciones sutiles no es una demostración de que se pueda apreciar verdaderamente el arte. El verdadero arte y su apreciación pueden no tener nada que ver con pretensiones sofisticadas. Debe ser como el lenguaje de la Naturaleza, simple en su presentación y directo en su expresión.

—¿Es efectivo que no le agrada tener cuadros en las paredes de sus habitaciones?

—Mis amigos — dijo, sonriendo, el Mahatma —, creen ver en esta otra expresión de mi aversión hacia el arte. Pero ¿por qué deben estar mis paredes cubiertas de cuadros si yo mismo que el objetivo de ellas es solamente protegerlos? ¿Por qué no podría usarlas para otros propósitos?

—¿Y si otras personas quisieran tener cuadros? — Eso es asunto de ellos, no yo. No los necesito para mi inspiración. Eso es todo. La Naturaleza es suficiente para mí. ¿No he mirado y mirado, acaso, casi sin cansarme, aquel admirable panorama de la bóveda estrellada? ¿No tengo los bosques y los mares, los ríos y las montañas, los campos y las praderas para saciar mi sed de belleza? ¿Puede alguien concebir una pintura que inspire tanto como el cielo cuajado de estrellas, el océano majestuoso, las nobles montañas? No, no necesito otra inspiración que la de la Naturaleza. Ella nunca me ha abandonado todavía: ella me deja perplejo, me desconcierta, me lanza a éxtasis especiales. ¿Amte la obra de Dios no desaparece la del hombre en la insignificancia?

—Es verdad, ¿Y qué hombre en sus cabales podrá sostener que la obra del artista es aún más grande que la de la vida?

—Exacto. La vida debe de ser mucho, mucho más que todas las artes juntas. Porque, ¿qué es todo esto del arte sin una vida — vida y sin la plenitud de una vida estable — digna de ser vivida? Puede estar muy bien hacer alarde de ello, pero, después de todo, ¿de qué vale este alboroto con el arte si todo el tiempo oscurece la vida en vez de exaltarla? ¿No es absurdo pretender — como lo hacen muchos artistas — que el arte es lo más grande de la creación, el verdadero significado de la existencia? Para mí el más grande de los artistas es, indudablemente, aquel que vive la vida más pura. No es, entonces, el arte lo que repudio, sino los altivos aires que otorga. En otras palabras, mis valores son diferentes, eso es todo.

André Masson regresa a la naturaleza

Por Jean A. KEIM

Matisse y Raoult, nacieron antes de 1880; continúan realizando en su vejez fecunda obras admiradas en el mundo entero. Su resplandor, sin embargo, hace difícil el acceso a la primera fila a los artistas de la generación que le siguen y continúan las discusiones para reconocer sus auténticos sucesores; se lanzan numerosos nombres, sobre los cuales no se llega a un acuerdo. La exposición que presentó la Galería Louis Leiris, de París, confirma para los que todavía sean escépticos que André Masson tiene que ser considerado, desde ahora, como uno de los grandes maestros de la pintura francesa. Indudablemente Masson se afirmó desde sus primeros cuadros como pintor; pero ha desconcertado con frecuencia a sus admiradores, que no podían seguirle en sus largos y apasionados ensayos.

Al comienzo del cubismo, se convierte en un discípulo ferviente de Juan Gris; descomponen con fervor lo real. Pero no puede plegarse por mucho tiempo a las reglas estrictas y se evade. Por un momento sigue el movimiento superrealista, en el cual encuentra medios de expresión y temas de acuerdo con sus ensueños metafísicos. Pero el pintor tiene necesidad de ser libre para expresar su mensaje. Descubre a William Blake, que ha escrito:

"Ver un mundo en un grano de arena; Un cielo en una flor silvestre". André Masson quiere expresar toda su época. Su obra es la imagen angustiada de un mundo trágico de ambiente feroz: luchas, matanzas, expresadas con rasgos agudos y cortantes. Este gran dibujante, que llena nerviosamente de bosquejos sus cuadernos, mira incesantemente en torno suyo, anota y retiene.

En 1934 va hacia el Sur en donde había vivido por momentos; descubre finalmente ese sol que le obsesionaba como un mito punzante y que se convierte desde entonces en su auxillar indispensable, con su luz mágica. El artista habita en España, en un pequeño puerto a las orillas del mar; estalla la guerra civil, y André Masson regresa a Francia, después de la Liberación, su vida a su regreso nos trae un testimonio, lo mismo que Goya en el siglo pasado. Al igual que al pintor español, le obsesionan las tauromaquias, y para librarse nos da alucinantes transcripciones. La ocupación de Francia le lleva a las Antillas y después a los Estados Unidos, en cuyos museos descubre la pintura china. Cuando regresa a Francia después de la Liberación, su visión se ha modificado.

En su libro: "Le plaisir de peindre", cita un texto de D. W. Lawrence: "Esas cosas, esas criaturas de la primavera avanzaban, resplandecientes de deseo y de afirmación. Venían como los flecos de la espuma, brotando de la ola azul del invisible deseo, surgiendo del vasto e invisible océano de fuerza, y llegaban, palpables y coloreadas, afimeras sin duda, pero inmortales en su rebote". Estas líneas parecen haber estado escritas para la exposición, en la que el pintor presenta lo que ha producido en un año y medio.

Paisajes llenos de luz y de contornos, en los que algunos creen descubrir un retorno a Monet, especie de fuegos artificiales que quedan para la eternidad. "Les nageuses" ofrecen un elemento humano que se incorpora al mundo en un resplandor de colores, y "Les oiseaux", dominan con su presencia un universo de feliz quietud. En "Les cascades", aparece claramente una influencia de Extremo Oriente, pero digerida, muy pensada y de la cual se ha apropiado Masson. De Venecia el artista nos trae, sobre temas, tratados mil veces por maestros, interpretaciones nue-



ANDRE MASSON.—Pájaro en vuelo.

vas con caricatas de rojo, naranja y tonos pardos. Incluso en la utilización de un tema que podría creerse agotado, Masson se afirma profundamente personal con una nueva misión. Es imposible separar las pinturas de las litografías, ya sean esos toros bosquejados con algunas líneas o "Le Voyage a Venise", en el que el pintor ha podido expresar lo que quería: "Un temblor una fulguración: el instante". Ha logrado, de acuerdo con su propia fórmula, la "resistencia de lo efímero"; ha fijado para siempre un momento, no el que registra el aparato fotográfico, sino un momento interior, en el que el artista se encuentra en plena posesión de sus medios.

En todas las obras presentadas estalla la alegría de vivir. Todas las imágenes, cualesquiera que sea el asunto, cantan la felicidad de vivir; si "La mort du faisan" proyecta por un momento una nota más sombría, desaparece rápidamente ante el deslumbramiento de la "Montagne rose". Cada tela expresa lo que es el mundo entero; se sale claramente de su marco, en una comunión profunda del hombre con la naturaleza, con un ritmo deslumbrador que se impone a todos.

A los cincuenta y seis años, André Masson, desde su pequeña casa de Aix-en-Provence, donde trabaja, debe continuar ofreciéndonos la prueba de que la pintura francesa no ha perdido nada de su vitalidad.

J. A. K.

PLASTICAS AL DIA

EL SALON DE LAS NUEVAS REALIDADES

PARIS (SFI).— El "vernissage" del Octavo Salón de las Realidades, des Nuevas, consagrado al arte no figurativo, y que agrupa a 17 naciones, se llevó a efecto en el Museo de Bellas Artes de esta capital.

RECUERDO DE MOUNET-SULLY

PARIS (SFI).— En Bergerac, su ciudad natal, acaba de ser erigido un monumento a la memoria del trágico Mounet-Sully, una de las glorias de la Comedia Francesa, que falleció en 1916.

EN LA VILLA MEDICIS

PARIS (SFI).— Por decisión del Ministro de Educación Nacional, Jacques Ibert, ha sido nombrado director de la Academia de Francia en Roma por un nuevo período de seis años.

MUERTE DEL ESCULTOR ABALL

PARIS (SFI).— El escultor André Aball, apóstol de la talla directa, ha fallecido en su residencia en la localidad de Cabanes.

Aball fué uno de los grandes artesanos del renacimiento de la talla directa entre los jóvenes escultores y el mismo dió el ejemplo, tallando la piedra directamente durante toda su vida, como lo prueba la obra importante que ha dejado.

DIBUJANTES

Para artículos de Dibujo Técnico y Artístico "Librería NACIONAL" Alameda 331 Cas. 13211, St. Pono 30349

La exposición de esculturas de Henry de Waroquier que se celebró en el Museo de Arte Moderno, entre dos manifestaciones de una importancia considerable (la del Arte Mexicano y la de la Obra del Siglo XX), da motivo a algunas consideraciones. Una de las cosas más alejadas de los artistas de la actualidad es, desde luego, la inquietud de la expresión de la grandeza trágica. El contenido sentimental de la obra de arte no les preocupa. Quieren, ante todo, profundizar los problemas plásticos, y no quieren que cuestiones accesorias les aparten de ese objetivo. Por lo que, significativamente, han rechazado toda expresión psicológica de los personajes que, proponiendo una interpretación sensible del asunto interpretado, podría prestarse a equívocos.

La obra de arte debe presentarse ante los aficionados, según se cree, con una pureza intrínseca y sin otra significación posible que la de sus méritos estéticos. Por eso son muy raros los artistas que se atreven a ir contra esa corriente de austeridad y que han creído bastante en sus propios escrúpulos para rechazar la obligación de adoptar los de los otros. Henry de Waroquier es uno de éstos. Sintiendo vivir en él un mundo ardiente, no ha querido renegar de su pasión en nombre de principios cuyo valor comencé, pero también sus límites. Si hay que pedir que una obra sea, ante todo, un cuadro o una escultura, es decir, que obedezca a necesidades de acordes o de ritmos que constituyen la imprescindible necesidad para que una obra sea tal, se puede aceptar la idea de enriquecer esta construcción plástica con una emoción, desde luego extraña a la naturaleza de cada arte pero que puede poseer, sin embargo, una elevada espiritualidad para la inspiración. Dicho de otro modo, habría que prohibir el superponer a la emoción puramente estética la del tema. ¿Esa pintura mural primitiva es menos bella porque nos muestra además una crucifixión patética? ¿Por qué negarse a añadir a la obra plástica un valor humano que puede a veces llegar hasta el símbolo por la representación de los grandes temas del sentimiento?

En realidad este es el papel de la transcripción del sentimiento a la expresión que han representado en todas las épocas los mitos que resumen los dramas, las angustias, las esperanzas de la humanidad. No hay que confundir la anécdota con las invenciones colectivas que, como si fueran grandes frescos ilustran las civilizaciones con leyendas permanentes, susceptibles de aceptar los caracteres y los acontecimientos más diversos. Si no nos importa nada que un cuadro o una escultura represente a un pastor o a un príncipe, en cambio la indiferencia no es posible ante la fisonomía de Medea o de Edipo. Porque el mito no puede vivir más que en la medida en que es reflejo del mundo donde ha nacido.

Precisamente es Edipo el que vemos con más frecuencia en las esculturas de Waroquier; Edipo, cuyo desarrollo trágico del pensamiento es de una concentración psicológica extraordinaria. Por eso el buscar las sugerencias del mito de Edipo es algo diferente de ese retorno al asunto que rechaza la mayor parte de los mejores artistas contemporáneos. En este caso, la anécdota se ha sobrepasado y la humanidad, con sus más sortadas pasiones, llena todo ese personaje-símbolo hasta el punto de que no podemos imaginarnos lo más que con una fisonomía llena de movimiento y aislada en la que se concentran las contradicciones y las fatalidades de la naturaleza humana. En Henry de Waroquier, se encuentra, en algunas de sus obras, el punto en donde se juntan la obsesivamente preocupación de las angustias, interrogativo, sumiso, rebelde, resignado, realismo trágico. Si esta elevada aspiración da un tono particular a la mayoría de sus cuadros, en cambio se convierte en la escultura en casi la única fuente de inspiración y le impone sus temas.

La máscara de Edipo que encontramos repetida más que cualquier otro tema, está predestinada a expresar esta tensión del pensamiento



WAROQUIER.—Cabeza.

angustiado, interrogativo, sumiso, rebelde, resignado; aullador. Todas estas imágenes del hombre son un excelente pretexto para exteriorizar el misterio del pensamiento reconcentrado en sí y cuya grandeza descansa en esa soledad. Evidentemente, la escultura permite una mayor intransigencia que la pintura, y disminuye las ocasiones de equívocos. Inevitablemente lo concentra todo en el hombre y no tiene esas evasiones, como la pintura por medio del paisaje o de la naturaleza muerta. El mundo de la escultura se limita casi exclusivamente al hombre, e incluso al hombre despojado de todo lo accesorio. Esta soledad, esta reducción a lo esencial sirve, evidentemente, a la grandeza.

En la obra de escultura de Waroquier las fisonomías de Edipo están comprendidas en esta tradición. Se suceden como los múltiples episodios de una única tragedia, de una única angustia, con las etapas de sus secretas predestinaciones. En este grado de intensidad todo se hace expresivo, la materia tanto como la forma, y según que se adopte la piedra o el bronce o la tierra para que el sueño se convierta en un objeto, la mano modela de un modo diferente la nueva carne, porque se trata, en realidad, de una especie de carne cuyas palpaciones creamos adivinar y sentir en la máscara de órbitas vacías, esa máscara en que la mirada está irrevocablemente vuelta hacia el mundo interior en espera de lo ineluctable, de lo desconocido. Además de esas fisonomías en las que Henry de Waroquier encarna esa necesidad de grandeza que le persigue desde hace años, vemos algunas siluetas de animales, motivo para estudiar una especie de lo fantástico de la forma, una especie de expresionismo que a veces nos hace pensar por su intensidad, en un objeto de Extremo Oriente, en los que se llega a la cumbre de lo real y del estilo.

VIAJE A TRAVES DEL ARTE CHINO

Desde Pekín, por el
Dr. Hernán SAN MARTIN
II y final

En el siglo XVIII la influencia europea llega a China. Primero son los misioneros jesuitas quienes la llevan. Luego las cortes imperiales de los Manchú se extasian con las lámparas y muebles franceses, con los colgajos rusos, con las telas del Medio Oriente.

De esta época, hay aquí una serie de obras que remedan malamente el pasado. La innovación que encontramos es el dibujo al carbón hecho directamente, sin previo boceto.

A fines del siglo XIX y comienzos del actual la pintura china y la japonesa, influyen el arte europeo y reciben a su vez, una nueva dosis de occidentalización.

Pero la tradición china es muy vieja y, por lo tanto, muy fuerte. Por esto la pintura china actual continúa las tradiciones Tang y Sung. Uno de los más notables pintores contemporáneos de esta tendencia, es el octogenario Chi-Po-Sche, que conocimos en Pekín. Junto a él hay otros que, como Hsu Pei-Hung, están cambiando rumbos hacia técnicas y motivos nuevos.

Desde el triunfo de la revolución china se ha desarrollado profusamente la pintura popular con sentido social. Los temas de la reforma agraria y de las luchas por la independencia nacional son los predilectos.

Interesantes son también las características de la arquitectura china. La decoración arquitectónica se inspira, a parte de los motivos geométricos y animales estilizados, en los elementos y temas peculiares de la pintura china: paisajes simples, pájaros y flores, animales, invaden la superficie de los muros. El gran dragón amarillo, emblema de la pujanza del espíritu, y el tigre, símbolo de las fuerzas de la naturaleza, campean libremente en las decoraciones.

El Templo del Cielo, en Pekín, es una de las mejores muestras de lo que decimos. Su decoración es notable y el profuso tallado de las enormes planchas de mármol es riquísimo. Las cabezas salientes de los dragones y de las enroscadas serpientes nos recordaron aquellas otras talladas en piedra en los escalones de las pirámides del Sol y de la Luna, en Teotihuacán, México.

El Palacio de Verano, en cuyos estanques de loto se mecen hoy las alegrías del pueblo chino, es el arquetipo de la arquitectura y del arte decorativo chino. La profusión de colores y de formas geométricas recuerda la decoración de tipo musulmán. La misma arquitectura china, es como la árabe, una arquitectura liviana. Falta aquí la macidez, la dureza de los edificios grecorromanos. Pero hay gracia y brillantez.

Es que el espíritu chino es alado, sutil, lleno de fantasía.

En los salones y patios del Palacio de Verano hay cientos de estatuas religiosas y de animales extraños. El tema favorito de la escultura china ha sido el de los animales fabulosos. Se trata de una escultura que es también fundamentalmente decorativa.

Los enormes y desafiantes dragones en bronce o piedra nos acechan en cada jardín de este palacio de encanto.

Con el budismo, la escultura adquiere carácter religioso. Los templos chinos son verdaderos museos de este tipo de obras escultóricas.

Pero es en las artes menores y en las decorativas en donde nos parece encontrar mejor expresada la capacidad artística y la originalidad del pueblo chino.

La cerámica china es, a mi entender, la más precientemente todas las cerámicas conocidas. En la fabricación y decoración de la porcelana los chinos no han sido superados por ningún otro pueblo. En los museos de China, en las tiendas de los anticuarios de Pekín y Shangay, en los

mercados fabulosos de cualquiera ciudad china, hemos encontrado verdaderas maravillas en porcelana. Son particularmente delicadas y hermosas las producidas en el siglo XV; algunas son tan livianas y translúcidas como cáscara de huevo.

En el museo del ex palacio imperial, hemos tenido en nuestras manos la cerámica más antigua del mundo. Son jarrones de la dinastía Ing (2000 años A. C.), encontrados en excavaciones situadas en la provincia de Kanzi junto a broncees artísticamente tratados.

La verdadera porcelana comenzó a fabricarse en China durante la dinastía Sung. Entonces aún no tenía decoración. Al final de este período aparecen los dibujos sobre la porcelana. Los ceramistas de la época Ming introducen el uso de colores diversos, muy puros y limpios. Emplean particularmente los tonos azules. Las porcelanas de ese período, especialmente las de los siglos XIV y XV, son extraordinariamente finas y delicadas. En esta misma época comienzan a decorar con dragones, que representaban grandeza, con serpientes, flores y luego con paisajes.

Los emperadores Chín (dinastía Manchú, siglo XVIII), introducen nuevos colores en los motivos decorativos y elementos extraños a la cerámica china, como es el tallado y perforado de las porcelanas. En esta misma época comienza a recibirse la influencia de la cerámica extranjera, especialmente italiana y francesa. En estas vitrinas hay colecciones muy abundantes de cerámica china con motivos barrocos, especialmente franceses.

En todo caso la cerámica se ha conservado en China como un arte tradicional e incluso como un arte popular. Los escaparatés de los mercados de pueblo son una clara demostración de que este arte no se ha extinguido.

Uno de los trabajos folklóricos más populares y valiosos de China es el arte de las figuras realizadas con papeles cortados y de colores.

Es esta una de las contribuciones más valiosas del pueblo chino en relación al dibujo. A través de este arte tan simple, ellos expresan el rico contenido de su vida doméstica y de la vida popular.

Las figuras en papel cortado están profundamente imbuidas con color local y traducen los diferentes estilos de las regiones del país. Son particularmente notables los trabajos que conocimos de las provincias de Snensi, Shansi, Shaar y Hoppel. Ellos muestran las viejas tradiciones del pueblo chino: el drama clásico o tradicional, las figuras de la mitología y del folklóre chino, escenas de la vida doméstica y del trabajo, y animales, pájaros, objetos ornamentales, figuras decorativas.

Todos los motivos están tratados con la misma sencillez y pureza que observamos en el arte clásico chino.

En conjunto, nos parece notable cómo el arte chino actual, conservando la esencia tradicional y las viejas técnicas, expresa tan fielmente el espíritu que anima al pueblo chino y las conquistas sociales que ha alcanzado. Es un arte que muestra la confianza en el porvenir, un arte en el que se expresa las mejores cualidades que la liberación ha despertado en los hombres y mujeres de china.

Cómo sucede de la música

Música

- La "Einfalle" y el señor X.
- Tiempo y espacio musicales.
- Visión, genio y creación.

por paul hindemith



JORGE ARELLANO, joven violinista chileno que obtuvo recientemente el Primer Premio de Violín del Conservatorio de París, concursando con todos los franceses y extranjeros del establecimiento considerado el mejor del mundo, como formador de intérpretes. Arellano ganó, además de este Primer Premio, los tres Primeros Premios de Fundaciones, que distintas sociedades y grupos de Francia otorgan a los músicos más eminentes salidos del célebre Conservatorio.

CRITICA BALLET

Genaro Godoy, Victoria Espinoza y Marta Rose, el maestro Ernst Uthoff, coreógrafo y director del ballet, alcanza —creemos— una culminación en la orientación coreográfica que él practica. Esta culminación, como sostendremos más adelante, supone tanto el punto más alto, como el límite desde el cual será necesario buscar nuevos aportes de la técnica, si no se desea caer en el peligro de todo desarrollo imitado por variaciones ad ininitum.

El público casi nunca se equivoca; esta es una verdad repetida que, una vez más tuvo el miércoles su valor, cuando Uthoff y su conjunto, así como los demás participantes, recibieron ovaciones sostenidas, tan calurosas como espontáneas, del público que colmaba el Teatro Municipal. "Carmina burana" representa un esfuerzo cohesivo de coordinación, de ajuste casi perfecto entre todas las partes concurrentes en el espectáculo. Solo hay —creemos— un precedente en este sentido, y ese fue el que dio la presentación de "Fuentes vivas" por el teatro experimental, hace dos años. Sin restar mérito a ninguno de los artistas participantes, a la labor meritísima del Coro Universitario que dirige Gaeza, a los cantantes solistas, a los bailarines que tuvieron a su cargo los papeles principales, al escenógrafo y al iluminador, a la Orquesta Sinfónica, como también al director final del espectáculo, el maestro Victor Ivan, justo es reconocer que el héroe de esta notable jornada artística que resulta ser "Carmina burana" es Uthoff.

En un espectáculo de esta índole, cuando ya todo está realizado, ensayado y puesto en marcha, adquieren relieve los factores que nacieron de ese espectáculo un acto armónico activo. Pero es necesario no olvidar que es siempre un individuo el iniciador, el que tuvo la visión de conjunto y panorámico en un instante, todo aquello que después realizaron, junto con él, numerosos otros individuos. Ese nombre no sé si Uthoff, quien, con "Carmina burana", suma a su talento como coreógrafo y "metteur", sus aires como *regisseur*, como *regisseur* nombre de teatro.

En un comentario de la naturaleza de éste, es harto difícil mencionar a todos y a cada uno; mucho más difícil aun, cuando en "Carmina burana" se reúnen en un mismo espectáculo, bailarines, cantantes, coros, orquesta y un movimiento escénico que exige al escenógrafo un desempeño máximo. Perdonémosles, pues, las involuntarias omisiones.

La obra de Carl Orff —como ballet-oratorio se la ha designado— cumple con esta clasificación. En efecto, pareciera que es el coro el personaje principal, por el carácter casi obscuro del canto, que toma prácticamente toda la obra, y que por momentos adquiere un ritmo sostenido tremendo, que penetra profundamente en la sensibilidad del espectador. Es tan notable este aspecto en "Carmina burana", que constantemente la tonada dramática del canto se impone en forma notoria sobre la intensidad de la acción dramática de los bailarines. El espectador se transforma en esos instantes en auditor, el centro de atención cambia de visual a auditivo. Como en la ópera, donde por lo general, la parte teatral es apenas un pretexto para que los solistas canten.

Solo que en "Carmina Burana" no se ha pretendido tal cosa. Prueba de ello es que en el segundo acto —la Iuberna— la acción dramática desarrollada por Uthoff es tan violenta y punzante, que sobrepasa con mucho al goipe persistente de la música, y conmueve hondamente al espectador. Muy, acaemos, bellísimos ajustes entre el canto de los solistas y los bailarines a quienes ellos representan. Todas las intervenciones de la soprano, cuya voz personifica la de la Muchacha, así como los del baritono cuando representa al joven, y los pas de deux entre éstos, son un modo de ensamble en la obra.

En "Carmina Burana" no debutó una bailarina formada en la Escuela de Danza, de la cual se oía hablar seguramente durante mucho tiempo: María Elena Aranguiz. Es curioso que haya sido el público quien lo advirtiera al momento (siempre la apelación al público). Las expresiones "alada", "etérea", las escuchamos circular por el teatro. Y es lógico, es fácil advertir esa inmaterialidad de movimientos, y encontrar términos tan gratuitos como esos para explicarse la sensación que este joven bailarina produce, cuando danza. María Elena Aranguiz posee, en efecto, —perdonémosle el término— una concentración natural, innata, que se ve, está por encima de las disciplinas regulares, necesarias para producir en una artista esa concentración. Al caminar —y en este ballet ella no "camina"— mucho por el escenario— su pie pareciera apenas rozar el suelo. La flexibilidad muscular, la capacidad de relajamiento que ella posee, parecen simplemente increíbles. Y lo que es mejor, que María Elena Aranguiz posee una gama de expresión que asimismo ahora de modo espontáneo. ¡Ojalá que esa modestia artística permanezca en ella, y que los inevitables halagos que pueda recibir en la carrera brillante que le auguramos, no la hagan perder esa pureza original de ahora, tan valiosa y difícil de encontrar!

Destaquemos también, a otros valores jóvenes del Ballet, que en "Carmina burana" han realizado tal vez su actuación más difícil. Nora Arriagada, que personificó a la Fortuna y luego a su polo opuesto, la mujer dispada, demuestra su versatilidad para encarnar, como lo ha hecho en otros ballets, los caracteres más diferentes, con igual propiedad y dominio. Así, su aparición en el primero y en el último cuadro, en la Fortuna, nos la mostraron estatuaría, con toda la majestad y la pompa de que está revestido el simbólico personaje; mientras su entrada en el 2.º acto, concentró sobre ella toda la atención de los espectadores. Felina, dinámica y burlesca, su paso por la escena dejó un vacío tras de ella. A su magnífico desempeño, agréguese su acusada belleza física. (Por lo demás, tuvo la suerte de ser la única bailarina que se libró del tupido ropaje que caracteriza el vestuario femenino del repertorio del Ballet. Perdonémosle este paréntesis, que consideramos necesario hacer alguna vez, que determine este hecho bien curioso, de que tradicionalmente, nuestro Ballet, sea un cuerpo de baile archirrropado, cuando se trata del vestuario femenino? Hemos visto, en los ensayos con maila de numerosos ballets del repertorio del conjunto universitario, movimientos que no nos fué posible ver jamás en escena durante las representaciones, por la sencilla razón de que el juego de las articulaciones y de los músculos quedó después oculto por la ropa).

Otro bailarín, del que nos habíamos ocupado al comentar anteriores obras, que puso de relieve ayer su capacidad técnica y la riqueza de su juego de movimientos, es Oscar Escouriza. Ciertamente es el papel del Bufón es, sin duda el más interesante de la obra, desde el punto de vista coreográfico. Escouriza interpretó al Bufón con precisión extraordinaria de movimientos. Además de su técnica tan completa en un bailarín joven como él, hizo alarde de gracia y livianura, muy a tono con su personaje.

Nora Salvo es otro valor nuevo, que surge al primer plano en "Carmina Burana". Ella ha hecho un enorme progreso técnico; pero lo que más interesa es su formidable dinamismo, su entusiasmo para cumplir su difícil intervención, en la parte más violenta del desarrollo de la obra. La vimos literalmente "desencadenarse" como una exhalación sobre la caótica escena de la taberna.

Heinz Poll, primer bailarín cuya excelente experiencia ya conocemos, no tiene, dentro de "Carmina Burana" campo tan vasto como en obras anteriores, para lucir su magnífica línea de bailarín. Sin embargo, su desempeño estuvo a la altura de sus interpretaciones anteriores.

(Pasa a la pág. 6)

¿Qué es visión musical?

Todos sabemos la impresión que causa un gran relámpago en la noche. En un segundo de tiempo vemos un vasto paisaje, no sólo en su aspecto general, sino que en todos sus detalles. Aunque no podríamos describir nunca cada detalle que compone este cuadro, sentimos que ni la más pequeña hoja de pasto ha escapado a nuestra atención. Experimentamos una visión, inmensamente comprensiva y al mismo tiempo inmensamente detallada, que no hubiéramos tenido nunca en condiciones normales a la luz del día, y tal vez de noche tampoco, si nuestros sentidos y nuestros nervios no hubieran sido forzados por el repentino del acontecimiento.

Las composiciones se conciben del mismo modo. El que no puede ver el total de una composición en un relámpago de tiempo, y con cada detalle pertinente en su lugar, no es verdaderamente compositor. Al creador musical, como a cualquier otro individuo creador, le es permitido compartir con el demiurgo la posesión de visiones vitalizantes; pero es el privilegio del demiurgo el transformarlas en una existencia concreta sin la intervención de objetos técnicos, mientras que el músico creador, debido a su herencia terrestre, debe vencer los muchos obstáculos que existen entre ellas y su realización. Si es un verdadero compositor, no se dejará molestar ni desanimar por este hecho. No sólo tendrá el don de ver —iluminada en su mente como un relámpago— una forma musical completa (aunque la subsecuente realización de su ejecución dure tres horas o más); tendrá la energía, la persistencia y la destreza de dar existencia a esta forma hasta ahora entrevista en visión, de manera que aún después de meses de trabajo ninguno de sus detalles se habrá perdido, ni dejará de calzar en el cuadro fotomental del compositor. Esto no quiere decir que el fa sostenido en el compás 612 de la obra final fuera determinado en la primera visión total. Si el vidente concentrara su atención en cualquier detalle desde su primera visión, no concebiría nunca la totalidad; pero si la concepción de esta totalidad cruzara su mente como un relámpago, este fa sostenido y todas las otras miles de notas y medios de expresión caerían en su lugar sin que él se diera cuenta.

Al trabajar su material, el compositor tendrá siempre frente a él —en su mente— el cuadro entero. Al escribir melodías o progresiones armónicas, no las debe elegir arbitrariamente, debe sencillamente cumplir lo que demanda la totalidad concebida. Esta es la verdadera razón por la cual Beethoven se enfrentaba con su material de un modo tan aparentemente filisteico. Era por el deseo de no mejorar ni cambiar ninguna "Einfalle", sino que acomodarla a las inalterables necesidades de una totalidad ya entrevista, aun si a pesar de toda su destreza técnica y su experiencia, tuviera que ajustarla a cinco o más versiones que la deformaban hasta el punto de no poder reconocerlas.

El compositor de pocas dotes también puede tener visiones; pero en vez de verlas con la claridad de un relámpago, percibe unos contornos oscuros que, por falta de intuición, no puede rellenar como es debido. Puede tener muchas ideas fascinantes e intuitivas que remienda como puede con el fin de conseguir una forma musical que corresponda —por medio de una fórmula— a su idea indefinida; mientras más detalles maravillosos hoy, más maravillosos debe ser el cuadro total. Esta pesca de detalles maravillosos es inútil para aquellos dotados de visiones relámpago, puesto que al realizar lo que demanda de ellos la visión, no les queda opción alguna ni en la especie ni en la forma del material con el cual deben construir: a ellos no les queda sino que obedecer a estas exigencias y encontrar la única solución adecuada. Si hicieran caso omiso de esto, en cambio, y considerarían justificable una búsqueda de detalles maravillosos, no serían artistas creadores, así como no lo es un filatelico o cualquier otro coleccionista de cosas valiosas, que a pesar de todos sus esfuerzos, sólo logra juntar una colección pero nunca crear un organismo.

Es evidente que durante todo el largo período que se requiere para anotar una obra, el compositor está siempre en peligro de perder la visión original que tuvo de ella. El cuadro relámpago puede debilitarse, los esbozos se pueden disolver y muchos detalles pueden desaparecer en una gran obscuridad. Una de las características del talento de un genio creador parece ser la habilidad de retener la agudeza de la primera visión hasta que ésta tome su forma en la obra acabada. No hay duda que si esta forma debe aparecer como una legítima realización de la visión, ella puede existir solamente con la ayuda de una gran pericia técnica. La pericia no puede reemplazar la falta de visión, pero por otra parte, una visión no podrá nunca materializarse si la técnica del compositor no dispone de todos los medios para lograr este fin. Sin embargo la técnica de composición puede ser adquirida por los que no son compositores, mientras que las visiones intuitivas son el privilegio sólo del verdadero artista creador.

No parece ser muy difícil adquirir una modesta técnica de composición. Después de todo, hay un número limitado de reglas en lo que se refiere a la conducción de las voces, a las progresiones armónicas, a los arreglos tonales, etc., que son básicamente válidos en todos los marcos musicales, prescindiendo de su estilo y de su fin. El hecho de que muchos —así llamados— compositores dejen nuestras escuelas después de 4 o 5 años de estudio, con bastante conocimiento práctico para saber juntar algunos tonos, parece próspero, con bastante conocimiento práctico, que la técnica de cualquier otro arte, es barba este punto. Pero la técnica de composición, como la técnica de cualquier otro arte, es ilusoria. Una puede manejar bastante bien las pocas reglas básicas de construcción con todas sus posibilidades de combinaciones, y sin embargo el más alto grado de sutileza, en el que cada detalle técnico está en armonía con cada parte respectiva de la visión, puede ser alcanzado solamente por un genio. Hoy relativamente pocas obras maestras en las cuales se sienta esa congruencia total. Aún en nuestros surtidos de música clásica —las cuales, por común acuerdo, consisten en obras escritas por compositores superiores, — que por muchas que cumplen con las exigencias máximas. Es cierto que hay muchas otras no hay muchas que están lejos de ser inferiores en cuanto a su valor artístico. En su capacidad de hablar a los seres humanos como creaciones humanas, éstas pueden estar más cerca de nuestros corazones, pero es sólo en aquellas indiscutibles obras de arte que más cerca de la universalidad y de la eternidad, porque su calidad particular de perfección y su absoluta coincidencia de intención y de realización es casi sobrehumana.

El hecho de que muy pocas obras de arte manifiesten esta congruencia de visión y de materialización demuestra que aún el compositor que posee el más grande talento y el más alto grado de destreza técnica, no puede siempre alcanzar esta meta. Se requiere un tremendo esfuerzo para llegar a ella; no solamente un esfuerzo técnico, sino que también un esfuerzo moral, el esfuerzo para someter todas las consideraciones de técnico, de estilo y de objeto, al mismo ideal: la armonía.

(Traducido para "Pro Arte" de "El mundo de un compositor", de Paul Hindemith,

Música AL DIA

ULTIMAS OBRAS CHILENAS

He aquí algunas de las últimas novedades, que permitirán a nuestros lectores saber qué hacen actualmente los compositores chilenos. Anotamos, naturalmente sólo aquellos de los que hemos tenido noticias.

Carlos Riesco, después de que le fuera estrenada en xico una Passaglia y Fuga para orquesta de las cuerdas, acaba de terminar Cuatro Danzas para orquesta, y un ballet. Ninguna de estas obras ha sido estrenada en Chile.

Gustavo Becerra, puso término a un Trio para flauta, violín y viola, que dedicó al flautista y compositor Esteban Eitler. Compuso, además, una Sonatina para flauta sólo, la que dedicó a Paul Hagemann (Hagemann es un anciano flautista y banquero suizo, que protege a los flautistas. En su tarjeta de visita se lee debajo de su nombre: "Flautista y banquero"). Prepara también Becerra un ballet sobre un tema americano, del que ya ha escrito parte.

Miguel Aguilar, el más joven de todos, cuyas composiciones se caracterizan por

UNA CRONICA DE TRES PAISES

(II y final)
Desde Alemania, por
JUAN A. ALLENDE-BLIN

MUSICA EN LAS IGLESIAS.— Algo que no conocemos en su pureza original es la música religiosa en las iglesias (no es redundancia).

Despojada de lo superficial y de la grandilocuencia de los conciertos habituales, esta música y estos músicos demuestran cómo se puede hacer música con el solo deseo y placer de hacer música.

Sin alardes ni estridencias, nada, sino intimidad familiar, tuteo con la música y con Dios: lo que aquí se llama sencillamente "musizieren".

Cedamos el primer puesto entre nuestros inolvidables recuerdos a la versión del Oratorio de Navidad de J. S. Bach, dirigido por Kurt Thomas, con coros, solistas y orquesta, en su mayor parte pertenecientes a Nordwestdeutsche Musik-Akademie de Detmold.

En Lippstadt fué el cuarteto Reil en la Marienkirche (Iglesia que data del siglo XIII). Creo de interés citar a sus componentes:

Traute Züghart —Soprano y violín;
Ise Reil —Mezzo-soprano y blockflöte;
Detmar Reil —Tenor y quintón;
Hermann Dick —Bajo, espineta y gamba.

A este capítulo pertenece un reestreno de gran importancia: La sonata a 6 para dos violines y orquesta, extraída del ciclo Sonatae tam aris quam servientes de Heinrich Franz von Biber (1644-1704). Es una composición clara y bella cuya resaca bien valía la pena. (Erioserkirche—Detmold, alumnos de la N. W. D. Musik-Akademie).

DOS CONCIERTOS SINFONICOS EN HAMBURG.—El primero es una audición Stravinsky en homenaje a los 70 años del compositor. Es en la Musikhalle y con la Philharmonisches Staatsorchester bajo la dirección de Joseph Keilberth.

Se comienza con la Sinfonía en Ut (1940). Es hermana de The Rake's Progress e igualmente carente de interés; de vez en cuando (los "de vez en cuando" se pueden contar con los dedos de la mano) algún "tealzy" rítmico o de sonoridad orquestal y todo lo demás fiel a fórmulas añejas y sumamente respetuosas de la tradición.

Diferente, muy diferente el Concerto para piano, con acompañamiento de instrumentos de viento.

El solista es Shura Cherkassky (joven, bajo, moreno y calvo en medio de Siegfrieds de melenas rubias).

Desde la primera nota, o tal vez desde su aparición, demuestra su dominio magnético sobre el piano, la obra y el público.

Cherkassky le inyecta al concierto una fuerza primitiva, stravinyskyana.

La valiosa arquitectura y el dinamismo de los movimientos extremos hacen olvidar las debilidades (a veces irónicas) del larghissimo.

—Aquí la ovación más larga y calurosa que jamás había oído.

Dos apariciones maestras hace Stravinsky en el Pulcinella de Pergolesi-Stravinsky: en el Duetto y en el Finale.

Concierto privado (y grabación) en el Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) Sección "Das Neue Werk".

El concierto se titula "das Junge Italien". Dirige el joven compositor italiano Bruno Maderna.

Guido Turchi (Roma): Cinque Commenti alle Baccanti di Euripide para orquesta (1950). Estreno en Alemania. De un neoclasicismo que no dice nada.

Bruno Maderna (Veneza): Improvisaciones para orquesta (1952). Estreno mundial.

Obra interesante, bien construida, de lenguaje audaz, pero con sus debilidades, debilidades provenientes de licencias no acordes con la audacia general de su estilo.

Sus partes ininterrumpidas son: Introduzione, Vals, Polska. Transiciones I-Cancan-Transiciones II-Adagio.

Luigi Dallapiccola (Florenza): Tre Poemi para soprano y orquesta de cámara (1949) sobre poemas de James Joyce, Miguel Angel y Manuel Machado. Estreno para Alemania.

Es inferior a los Due Liriche d'Anacreonte que conocimos en 1951 en Chile. Son tres poemas opacos, sin contrastes ni interés colorístico alguno.

La soprano Magda Laszlo no contribuyó a una mejor apreciación de ellos, a pesar de la belleza de su voz.

(Pasa a la pág. 4)

Jean Vilar, el Bonaparte del teatro francés y el renacimiento del teatro popular

Desde París, por Pierre-Aimé TOUCHARD



JEAN VILAR

Es posible que no se dé uno perfectamente cuenta de que desde hace dos siglos el arte del teatro no ha conquistado prácticamente a ningún público nuevo, mientras que, por otra parte, los progresos de la instrucción han multiplicado considerablemente el número de personas susceptibles de encontrar en él su placer. Puede uno, pues, preguntarse con inquietud si el teatro no llegará a convertirse dentro de algunas décadas en un arte puramente experimental, en una especie de titeres de los siglos futuros. Por esto adquieren un interés excepcional todos los esfuerzos realizados en Francia, desde la Liberación, para crear un público popular. El movimiento de descentralización dramática, el apoyo concedido al teatro de aficionados, y, por último, el acaudalamiento de una política para la conquista de las multitudes por el nuevo director del Teatro Nacional Popular, constituyen los tres elementos esenciales de los trabajos emprendidos.

Francia dispone en la actualidad de cinco centros dramáticos regionales en actividad. El más importante es el del Este, constituido gracias a la creación de un sindicato intercomunal que agrupa las principales ciudades de Alsacia y Lorena. Muy pronto tendrá en Estrasburgo su propio teatro y una escuela de preparación para las diversas técnicas del arte dramático. Desde hace siete años, ha llevado a la mayoría de las pequeñas ciudades de esas provincias más de un centenar de espectáculos clásicos o modernos, y el público aumenta sin cesar. En Rennes se ha hecho un esfuerzo paralelo, con éxito, desde hace cuatro años. Este centro ejerce su influencia en Normandía, Maine, Anjou y Bretaña. Igualmente, en Aix-en-Provence el Centro del Sur-Oeste, ha sobrevivido a la desaparición de Gastón Baty, y logra conquistar nuevas posiciones cada año. Estos tres centros están concebidos con un espíritu muy aproximado, quieren convertirse en las bases de una institución regional, en una especie de pequeña Comedia Francesa local.

Completamente diferentes por su concepción, son los otros dos centros que existen actualmente, el "Grenier de Toulouse", que dirige Maurice Sarrazin, y la "Compañía de Saint-Etienne", animada por Jean Dasté. En este caso son los hombres los que han impuesto su personalidad a su Compañía, que no habrá que comparar con la Comedia Francesa, sino con las Compañías que supieron animar Juvet, Dullin o Baty. Maurice Sarrazin es un joven director de escena, con gran originalidad, que ha sabido agrupar en torno suyo un fiel equipo de jóvenes actores casi todos de Toulouse. No busca en modo alguno, negarse a las tradiciones, sino presentar su visión personal de las obras que incluye en su repertorio. Su éxito ha superado, grandemente, el ambiente local de sus frecuentes viajes a París; le han valido la estima de los entendidos de la capital. Por su parte, Jean Dasté, ha dado a los espectáculos de la Compañía de Saint-Etienne un color extraordinariamente personal. Yerno de Jacques Copeau, Jean Dasté es, ante todo, un apóstol que exige a su Compañía un esfuerzo espiritual igual, por lo menos, al esfuerzo profesional. Sus espectáculos tienen valor por la disciplina del conjunto, el intenso ambiente poético y el resplandor de una fe común.

Hay otros centros debido a la iniciativa de comediantes aficionados. El Estado se ha interesado cada vez más por los esfuerzos de las compañías de aficionados, agrupadas ahora en una fuerte y activa federación, y que se benefician de ayudas eficaces. Un concurso anual, con numerosos premios, permite destacar a la atención del gran público las iniciativas más felices. Por último, un régimen de favor de los impuestos, impone a los Casinos el consagrar al arte teatral una importante parte de sus beneficios.

Pero la más célebre y la más reciente de las tentativas para la conquista de un nuevo público teatral, es la que mantiene, desde hace dos años, Jean Vilar en la dirección del Teatro Nacional Popular del Palacio de Chaillot. Su éxito desde luego, va ligado a la vigorosa personalidad de Jean Vilar, y esta es la base de los ataques de los que preferirían que los esfuerzos de un Teatro Nacional se desarrollasen sobre un plano más institucional. En realidad, esto es ir contra el propio placer y quejarse de que la novia es demasiado bonita. Epocas diferentes, exigen personalidades diferentes. Es evidente que en el período actual de crisis del Teatro Popular, la renovación de una acción victoriosa

sólo puede proceder de una personalidad de primera categoría. Los comienzos de Jean Vilar han sido fulminantes. En unas semanas, este apóstol, de aspecto ascético, supo agrupar en torno suyo una verdadera multitud de partidarios entusiastas. Queriendo vencer las dificultades, en vez de instalarse pacíficamente en el marco ingrato del inmenso Palacio de Chaillot, se lanzó en todas las direcciones de los alrededores de París, montando sus escenarios a veces en salas de cines otras veces al aire libre, e incluso bajo la tienda de un circo. Su teatro se ha convertido en un "movimiento" en todo el sentido de la palabra, con sus adeptos y sus militantes. Por medio de conferencias, charlas, gra-

cias a la inteligente publicación de folletos de propaganda y de obras de cultura, Vilar ha logrado dar a su experiencia el interés y la importancia de un acontecimiento social. Ha dirigido el combate con la intrepidez, la pasión y la expansión de un Bonaparte del teatro. Su éxito inmediato ha sido verdaderamente "sensacional". Las agencias de teatro renunciaron a sus beneficios para obtener el privilegio de vender las localidades. Los "snobs" con trajes de etiqueta acudían a los espectáculos populares de Suresnes o Saint-Denis. Banquetes y bailes organizados a precios irrisorios, permitían que los espectadores se reuniesen antes y después del espectáculo prolongando en común la euforia de estas manifestaciones revolucionarias. Quizás Vilar se equivocó al pensar que a un público joven hay que ofrecerle autores jóvenes, y que ese festival de juventud podía prescindir de técnicas tradicionales de un arte cuyas leyes son precisas y exigentes. Después de *Le Cid* o *L'Avare*, presentó *Nucléa* y *Mandrágore*, obras cuyas cualidades poéticas no bastaban para ocultar las debilidades de construcción. Por uno de esos reveses de la suerte que tanto se ven en la historia, se alzaron contra él muchos de los que más le habían alabado, e incluso algunos cuyo primer deber era el mantenerle en la dura prueba.

Una representación de Lorenzaccio ha hecho retroceder a sus adversarios. Pero le acechan, y el interés que despierta el éxito de una de las tentativas más audaces y ricas en promesas del teatro contemporáneo, se une al interés inquieto y pasionado que despiertan los esfuerzos de un hombre solo, intenso, obstinado, arrastrado a una lucha sin cuartel por adversarios, enemigos de toda grandeza. Hay que desear, para orgullo de Francia, que Jean Vilar pueda continuar una de las experiencias más patéticas y más generosamente provocadoras de una época en la que, por desgracia, el entusiasmo encuentra difícilmente refugio.

Obra de Mauriac encuentra su metamorfosis al ser repuesta

Desde París, por ROBERT KEMP

La comprobación está hecha. La comedia de Francois Mauriac, cuyo interés ha debido contribuir a la conquista del Premio Nobel, fue creada el 22 de noviembre de 1937. Hace de ello casi dieciséis años. No ha envejecido. Agrupa caracteres atrayentes, y los estudia en profundidad. Las costumbres podrán cambiar; sin embargo, siempre se verá en esta pieza un testimonio vivo de las inquietudes de

la conciencia, de los sordos deseos que intoxican los espíritus, de la fuerza casi magnética de ciertas almas, que no son las mejores, sobre aquellas menos firmes y que se dejan llevar. No, Asmodé, que vuelve a ser, contrar en la Comedia Francesa a

CRITICA BALLET... (de la pág. 3)

Nos parece necesario mencionar también, en esta breve cita, a Julia Pérez, que supo dar a sus dos papeles, acusado relieve. Ella es de las que empiezan y sus comienzos no pueden ser más promisorios. Elly Griebbe y Mirka Stratigopulus, en su papel de las amigas de la Muchacha, demostraron una vez más su reconocida conciencia artística, en roles en donde no se les exigía un desempeño a fondo.

Celebremos ahora la aparición de una nueva cantante chilena, que de continuar en progreso sobre la excelente base actual, puede dar un nuevo crédito lírico a Chile: la soprano Victoria Espinoza, apenas una muchacha, que actúa por primera vez en un escenario y que al presentarse en "Carmina Burana", en el rol de soprano solista, toma una responsabilidad lírica que muy pocas cantantes pueden vencer airadamente. Un timbre bello y bien trabajado, un volumen generoso y un registro amplio de soprano, que en los agudos vence con la mayor naturalidad las colocaciones vocales más difíciles, una voz fresca, espontánea, que dan deseos de seguir escuchando siempre, una apostura increíble para su inexperiencia, todo eso —caso no es casi imposible de junta: en una cantante? Eso es por el momento, y nada menos, Victoria Espinoza. He ahí otro valor que nos entrega "Carmina Burana".

Respecto del barítono Genaro Godoy, cantante que nuestro público conoce y aprecia muy bien, creemos decirlo todo con expresar que su desempeño en el ballet-oratorio de Carl Orff-Uthoff es tal vez el mejor que le hemos conocido. Su hermoso timbre se mantuvo en excelente afinación aun en las partes más difíciles. La breve entrada de la contralto Marta Rose —que es la única que no aparece en escena— ha sido digna del entusiasta aplauso que, terminada la función, le brindaron sus compañeros del Coro Universitario.

Dijimos en un comienzo que el coro aparecía constantemente como el personaje principal a través de la música de Orff. Si el desempeño del Coro Universitario, que dirige Mario Baeza, hubiera estado por debajo de la importancia que le dió el compositor, tal vez hubiera pasado inadvertido. Sin embargo, y por el contrario, el Coro ha cumplido el miércoles una actuación de la más alta eficiencia. Se trata de una obra difícilísima, de una gama rítmica constantemente cambiante, que exige del conjunto, a través de más de una hora de desempeño, una alta concentración y afinación. Los contrastes de volumen, la motización tan sutil, de las que está llena la escritura de "Carmina Burana", encontraron en el Coro Universitario a un fiel intérprete.

La Orquesta se desempeñó, asimismo, con bastante acierto, y el maestro Victor Tevah mantuvo con la mayor energía el ensamble del espectáculo, de muy complicado, logrando el éxito que se proponía.

En cuanto a la escenografía, estimamos que Thomas Roessner se reivindicó ampliamente con esta de su decorado para "Don Juan". La disposición del coro en el escenario, así como el gabelino monumental que da unidad a los laterales del coro, y ambiente, por el cambiante juego de luces, la acción que se desarrolla en el escenario, es un buen ejemplo de síntesis, en la que el escenógrafo ha dejado asimismo la muestra de su experiencia pictórica. Tal vez hubiera sido necesario, sin embargo —tal vez, nada más— elevar un poco el tablado, a fin de que los bailarines no aparecieran casi en lejanía, respecto de la presencia dominante del coro encima de ellos. En cuanto al vestuario —con la salvedad entre paréntesis que hemos hecho, y que creemos que no ha estado de su parte evitar— estimamos que Roessner ha combinado con muy buen gusto los colores, además de que consiguió reales de verdadero efecto con algunos trajes, como los de la Mujer de Rojo, la Mujer de Amarillo, la Fortuna, el Rey con máscara, y, opusadamente, con la sencillez del traje de la Muchacha. (Pero no nos olvidemos del paréntesis).

Y ahora, para terminar cómo decirlo en el mínimo de palabras? Decir, por ejemplo:

Maestro Uthoff: hemos aplaudido sin reservas "Carmina Burana". Tenemos la íntima impresión de que usted ha conseguido con esta obra, una culminación en su trabajo de coreógrafo, de director, y de coordinador. "Carmina Burana" es un gran espectáculo coreográfico-musical, y seguramente el público lo aplaudirá con entusiasmo durante años. Por eso mismo, creemos que es necesario detenerse un instante a meditar en el porvenir de su escuela coreográfica. Al ver su coreografía de "Carmina Burana" nos hemos acordado de Jooss de "Juventud". Porque Jooss en esa obra, ha buscado la sencillez suma en el movimiento, abandonando su exaltación dramática anterior.

En "Carmina Burana", pareciera que usted buscara, sin proponérselo, la misma orientación por distintos caminos. La coreografía de "Carmina" se caracteriza por el puro juego plástico. Usted ha subestimado las posibilidades técnicas de realce, que permiten al bailarín "danzar las ideas"; es decir, el aporte de la danza clásica para enriquecer el movimiento, y evitar que éste se estanque en la repetición de giros, y simples movimientos horizontales de brazos y piernas, o en el estatismo de actitudes no danzadas, o en las rondas de los grupos. Esas posibilidades, que fueron asimiladas en "Coppelia", en "Petruschka" y en parte en "Don Juan", aunque en pequeña medida, son aquí abandonadas. Su base de apoyo en "Carmina Burana" es, pues, la figuración meramente plástica. Ejemplo de ello es la parte de la Muchacha y el Joven, en "Carmina", que rondan, giran, se acercan y se alejan, sin "hacer ballet". (Perdone usted los términos, que deseo dar a entender de los lectores). Ejemplo contrario, es el de la coreografía que usted ha hecho para el Bufón. Por encima del carácter del personaje, hay en el papel del Bufón, una excelente gama de movimientos, que lo hacen notable a cada instante.

No pretendemos sopesar nuestra mera buena voluntad, con los conocimientos y la experiencia del maestro Uthoff, que ha dado al país un Ballet y una escuela de tanta significación, como lo que ha permitido el surgimiento de la danza en Chile. Esto, por nada. Pero cuando, como en el caso de Uthoff, se llega a la cúspide de un desarrollo, lo lógico es que quienes vemos estos fenómenos desde afuera, sin compromiso, queramos participar también en la discusión. Porque la discusión existe. Existe en todo el mundo. Y estamos seguros que existirá, mientras la danza no haya experimentado un verdadero renacimiento. Quienes se acaloran discutiendo que si "el clásico" o que si "el moderno", no comprenden, estimamos nosotros, que los elementos del debate no son tan sólo esos. Hay varias orientaciones dentro del clásico y varias dentro del moderno —para usar también los términos despreciados— y ninguna de ellas puede autojudicarse la autenticidad única.

Pero —y esto se ha dicho ya tantas veces— es necesario trabajar sobre experiencias, sobre todas las experiencias. Aferrarse a una de ellas sería desafiar al tiempo, envejecer artísticamente.

Después de este éxito, estamos seguros que Ernst Uthoff no se detendrá marcando el paso. ¡No debe salir otra "Carmina Burana", otra "Leyenda de José", otro "Drosselbart" de los afanes creadores de Uthoff! El cuenta con un Ballet apto, eficiente y dispuesto, para renovarse en sus búsquedas coreográficas. Lo demás sería dormirse sobre los laureles, para no despertar.

E. B.

Pro Arte

CASILLA 1012 - FONO 88118

SUSCRIPCION DE 52 EDICIONES \$ 700.— EN PAPEL CORRIENTE Y \$ 800.— EN PAPEL SATINADO.

SUSCRIPCION PARA EE. UU. Y EUROPA US. DH. 6.—

DIRECTOR ENRIQUE BELLO

tres de los actores que la crearon, no parece debilitada. Pero Asmodé— se ha metamorfoseado. La bella actriz que hace el papel de Madame de Barthes, la castellana de las Landas, en medio del calor de los pinos, dominada por Couture, el preceptor de su hijo, sacerdote frustrado y que incubaba esa alma —habla siempre del alma— y le defiende con celos feroces, es siempre conmovedora y bella. Pero la prudencia que le impone su extraño consejero parece menos indignante, y la tentación que siente por el huésped inglés de veinte años que viene a anidar la casa, esa tentación que la convierte por un instante en la rival de su hija, parece tan natural, indudablemente, pero menos excusable que en el pasado.

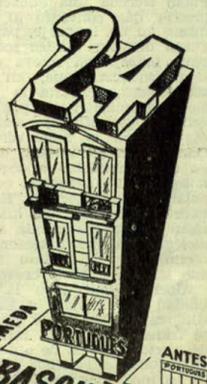
La niña Emmanuelle, inclinada hacia el convento por su fe transparente, su ignorancia del mundo, su piadosa infancia, su soledad; Emmanuelle, que es esta de cuerpo y de espíritu, pero que no es tonta y que adivina el secreto de "Mademoiselle", y lejos de tratarla con severidad como haría una farisea, le tiene lástima y la quiere más; esa muchacha adorable, que ama a Harry como una Cloe cristiana a un bello Dafnis venido de lejos, estaba representada anteriormente por la actriz Casa, desus, que no parecía una muñeca. La que lo hace ahora, es muy bonita, pero es la ingenua "standard"; no se ven en ella reflejos de vidrietas; las largas plegarias no la empalmean, como tampoco las meditaciones precoces y abstrusas. No arde "como un lirio".

Pero lo más gracioso de estas comparaciones y el provecho que se puede sacar de ellas, es cuando se trata de la manera cómo se representa el personaje de Couture. Fue Fernand Ledoux, uno de los más grandes actores franceses, quien creó el papel; ahora le vemos de nuevo. Estaba maravilloso. Era a él a quien veíamos en sueños cuando se trataba de descubrir el misterio de Couture de encontrar en su alma la parte sincera y la parte comedia; la corresponsable a la carne y a la del espíritu; poder medir lo que quedaba en él del seminarista, a quien la Orden, la unción que hace al sacerdote, han sido negadas; que no tiene el derecho de absolver, de unir y de desunir, y que pretende confesar, dirigir las almas. ¿Es una bestia de lujuria? Era a él a quien veíamos cuando nos preguntábamos si esa pobre alma fue alterada por la gracia después que la gracia le abandonó, y si sus arremetimientos, sus rencores la pudren, si en ella se libra la lucha de Etna contra la naturaleza, en qué medida Couture es Tartufo, o lo que es más interesante, en qué no lo es? Era en esos momentos cuando mirando a Ledoux veíamos el verdadero Couture, el único Couture. Ahora le vemos de nuevo después de dieciséis años.

Físicamente apenas ha cambiado. En cuanto al arte, ha hecho progresos, creo que me comprenderéis bien, y es lástima. Porque ahora él ve tan claro en Couture, ha desmontado de tal manera el mecanismo de Couture y lo explica con tanta autoridad y sencillez, que ya no tenemos nada que buscar. El buscar constituía las tres cuartas partes de nuestro placer. El enigma Couture se clasificaba después del enigma Hamlet, el enigma Don Juan, el enigma Alceste: yo diría el enigma Tartufo si hubiera un enigma Tartufo; pero lo niego.

Tenemos, pues, las astucias al descubierto los deseos convertidos en transparentes, en vez de turbios: la estrategia couturiana, elucidada en todos sus episodios. ¿Ah, qué lástima! Ledoux ha debido ofrecerle el personaje limpiado a Mauriac, que en el pasado confesaba que no lo conocía seguramente.

Debería sin embargo, serle fácil aplicándose menos, redondeando las aristas de ese mármol que ha sacado de la arcilla infestaminada, devolvéndonos los prestigios de antes.



BASCUNAN 24 PORTUGUES 4 PISOS y ascensor. FONO 94-46 MEDIDAS CONFECCIONES MODAS J NIÑOS

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

7.º CONCIERTO DE LA TEMPORADA DE CAMARA

SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO, DE BRAHMS

INIESTA, violín
GIOCASTA CORMA, piano

SALA CERVANTES

LUNES A LAS 7

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

T. MUNICIPAL

MIERCOLES A LAS 7

Presentación del gran ballet-oratorio, de Carl Orff, realizado por Uthoff

"CARMINA BURANA"

con la actuación de los conjuntos del Instituto

- ★ BALLET DEL INSTITUTO
- ★ CORO DE LA UNIV. DE CHILE
- ★ ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Director del Ballet
UTHOFF

Director de la Orquesta
VICTOR TEVAH

Director del Coro
MARIO BAEZA

Bailarines solistas: MARIA ELENA ARANGUIZ — HEINZ POLL — OSCAR ESCAURIAZA
NORA ARRIAGADA — ELLY GRIEBE — MIRKA STRATIGOPULUS — NORA SALVO.

Cantantes solistas: VICTORIA ESPINOZA, soprano — ILSE HAGEMANN, contralto — JENARO GODOY, bajo.

Escenografía de Th. ROESSNER

PRO ARTE

EDICION N.º 163 Santiago de Chile, 1.ª quincena de Septiembre de 1953 PRECIO: \$ 12.—

Carmina Burana



Seis instantes de "Carmina Burana", correspondientes al II acto, en la Taberna. Hay violencia y movimiento en "crescendo", que por instantes, producen impacto en los nervios del espectador. Vemos en esta suite fotográfica, en los cuatro primeros cuadros, a Nora Salvo y a Heinz Poll. Finalmente a Nora Salvo, ya libre de los brazos de su impulsivo amor, y a Nora Arriagada, que se transforma, de Diosa de la Fortuna en la simple Mujer de amarillo.

Alternativamente, los cantantes solistas y el Coro expresan los sentimientos de los personajes, marcando ya el tono dramático, ya el alegre, ya el desencadenamiento de los impulsos instintivos del hombre. Es en este sentido que la música de Orff logra su mayor eficiencia.



MARIA ELENA ARANGUIZ, en la Muchacha, de "Carmina Burana". Su desempeño constituyó para el público una gratísima sorpresa, ya que ella debutaba como solista. Uthoff le augura un porvenir brillante. "Tiene todas las condiciones" —ha declarado el maestro.



Pas de deux entre María Elena Aránguiz y Heinz Poll.

El Ballet del Instituto de Extensión Musical, ha estrenado "Carmina Burana", ballet-oratorio de Carl Orff, cuya coreografía realizó Uthoff, director y coreógrafo del Ballet.

Como se sabe, la música de "Carmina Burana" fué arreglada —y en parte compuesta— por Orff, de canciones del medievo alemán, que se encontraban en códices archivados durante siglos. Estas canciones y poesías de goliardos alemanes, dieron base a la ópera de "Carmina Burana", cuyo estreno —como el del ballet— alcanzaron éxito resonante en Europa. Considerada como simple música, la partitura de Orff puede ser muy discutida; sin embargo, la estructura que él le ha dado a la obra dramática es de un rendimiento musical extraordinario. El coro, que juega en la partitura para el ballet, un papel preponderante, mantiene hasta el final su papel de animador permanente del movimiento dramático de la obra.

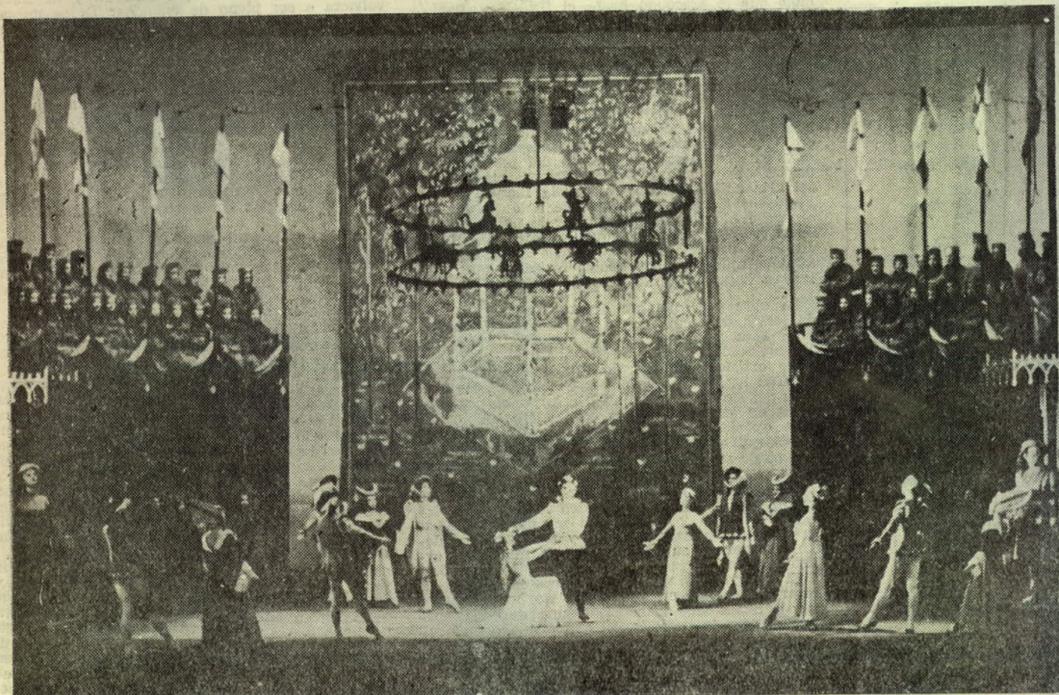
Uthoff, en su viaje a Europa, de hace dos años, captó este interés, y se propuso componer una coreografía para "Carmina Burana". La idea era por cierto ambiciosa, pero la ha realizado con un éxito que todos le reconocen. "Carmina Burana", el ballet —oratorio de Orff— Uthoff ha sido presentado con éxito sin precedentes en nuestro Teatro Municipal, por el Ballet del Instituto. El Coro de la Universidad de Chile que dirige Mario Baeza ha cumplido aquí una labor digna de todo encomio. Igual puede decirse de la Orquesta Sinfónica de Chile, que ha colaborado en el espectáculo, bajo la batuta de Victor Tevah, quien además dirige el espectáculo desde el podio del foso.

Ofrecemos hoy una información gráfica de este estreno, que ha dado a conocer otro aspecto de los progresos alcanzados por los conjuntos universitarios que dependen del Instituto de Extensión Musical.

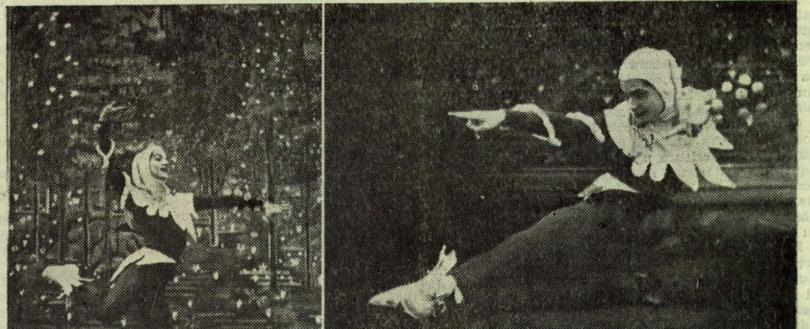
Los papeles principales por parte del Ballet los ha encarnado, María Elena Aránguiz, Heinz Poll, Oscar Escauriaza, Willi Maurer, Nora Arriagada, Nora Salvo. Han actuado como cantantes solistas el barítono Genaro Godoy, la soprano Victoria Espinoza, la contralto Marta Rose y la mezzo-soprano Ilse Hagemann.

"Carmina Burana" continuará en cartel hasta el 11 de este mes. Las cuatro primeras representaciones se han realizado a "tablero vuelto", lo que informa del éxito de que hablamos.

REPORTAJE GRAFICO DE RENE COMBEAU



Escena del 2.º cuadro: A ambos lados del escenario actúa el Coro de la Universidad de Chile, rigurosamente en vestimentas medievales.



EL REY BUFON LA MUERTE



Arriba: OSCAR ESCAURIAZA, es captado en dos movimientos de su excelente personaje, el Bufón. Abajo, el grupo en que se juntan la Muerte, el Rey y las sombras del Tiempo.

Delante de los iconos rusos

Contrariamente a lo que muchos piensan, en la Unión Soviética se conservan y se rinde culto, a las viejas tradiciones artísticas del pasado. Basta visitar los cien museos de Moscú, los históricos palacios de Leningrado, las antiguas iglesias, el Kremlin, el teatro y el ballet rusos, para verificar la efectividad de lo que decimos.

Tal vez es la preservación cuidadosa de los iconos la manifestación más evidente de este espíritu del pueblo soviético. Porque los iconos representan la raíz y el origen del arte ruso y por lo tanto la forma más antigua y tradicional de su expresión artística.

Durante nuestra estancia en la Unión Soviética tuvimos especial interés en recorrer museos e iglesias en pos de los iconos. La mayoría está muy bien preservada y expuesta en una forma que permite seguir la trayectoria de este arte en la antigua Rusia.

La inspiración del arte ruso primitivo fue greco-bizantina. Vladimir, el fundador del Estado ruso, adoptó el cristianismo ortodoxo de Constantinopla, en 988. Con la religión y el rito llegó a Kiev, la capital primitiva, la arquitectura y el arte de la antigua Bizancio. Desde Kiev, el arte bizantino se extendió por toda la Rusia europea.

Es, pues, Bizancio quien origina el primer gran impulso artístico en Rusia y es Bizancio quien dejó al país ese sello característico en la arquitectura, en los frescos, mosaicos, miniaturas e iconos, que aún hoy día se continúa usando. Especialmente en la arquitectura, como introducción de elementos nacionales en la nueva construcción socialista.

De la influencia del arte bizantino sobre los variables elementos autóctonos surgió, hacia fines del siglo XI, el arte ruso. No se puede hablar de un arte nacional antes de esta época; eran muchos los pueblos de cultura diferente que ocupaban el territorio ruso. Algunos eran nómades. Otros contribuyeron con raíces definitivas a la formación de la cultura rusa.

En Kiev (Santa Sofía), en Novgorod (Santa Sofía), en Pskov (Catedral del Salvador), y en Vladimir-Suzdal (Catedral de la Asunción), es donde más claramente se aprecia la unión del bizantinismo ancestral con lo romántico, lo tártaro y luego lo mongol. Pero hay también en los iconos rusos, además de su influencia bizantina mayoritaria, un factor oriental que llegó por la vía del Cáucaso y que es más evidente en arquitectura y escultura. La influencia armenia, por ejemplo, es notoria en cierta arquitectura de algunas ciudades que visitamos en Rusia europea. En el Museo Histórico de Moscú vimos un icono del Arcángel Miguel (1350), de la escuela de Novgorod, que muestra la influencia bizantina y este componente oriental, asiático de que hablamos. El Arcángel es un arcángel severo y gris; le falta la ternura, la intimidad de los arcángeles bizantinos.

Sin embargo, la particularización bizantina fue tan fuerte que detuvo la entrada del Renacimiento italiano. Claro es también que el tipo tradicional de construcción en madera, que era la norma en Rusia, ayudó mucho a que este fenómeno se produjera.

La más antigua de las escuelas de iconos en Rusia fue la de Kiev, porque aquí llegó primero el arte bizantino. Los iconos de esa primera época son escasos. Son iconos puramente bizantinos. "Nuestra Señora de Vladimir", traída desde Constantinopla a Kiev, es uno de los pocos ejemplos clásicos de ese período, que existen. Está en la Galería Tretyakov, en Moscú, junto con algunos iconos de menor valor, de los siglos XI y XII, varias tablas de Dimitri Salunski y dos frescos de la escuela de Kiev.

Cuando visitamos el Kremlin nos tocó en suerte presenciar una extraordinaria exposición de iconos de los siglos XII a XVII que incluía muestras de todas las escuelas, comenzando con la de Kiev. De Kiev el arte bizantino pasó a Novgorod a fines del siglo XII. Pero aquí sufrió cambios profundos que lo diferenciaron del original en su colorido y en la concepción. Los colores de la escuela de Novgorod son brillantes, puros, y las figuras muy alargadas. La principal característica de esta escuela es la pronunciada tendencia decorativa. En esta exposición del Kremlin se aprecian muy bien estas cualidades, lo mismo que en el Museo Histórico, donde encontramos un gran icono de Novgorod, dividido en cuatro partes, con escenas llenas de colorido.

A principios del siglo XIV la escuela de Novgorod muestra características tan propias como para constituir un estilo nacional que, con algunas diferencias regionales, se cultivó en Tver, Pskov, Vladimir-Suzdal, Moscú. La escuela de Pskov floreció particularmente en los siglos XV y XVI. "San Parasceve, Gregorio el Teólogo, Juan Crisóstomo y Basilio el Grande", es uno de los pocos iconos de la Escuela de Pskov que existen en la Galería de Tretyakov. La Catedral de la Anunciación, Moscú, está adornada con iconos de Novgorod y Pskov. De la Escuela de Tver existe en el Museo Histórico de Moscú "Navidad", un icono excelente del siglo XVI.

En el sur se desarrolló la Escuela de Suzdal, que venía trabajando desde el siglo XII y en la que la delicadeza es la principal característica. Suzdal viene a ser en Rusia lo que Siena en la pintura italiana. En el Museo Ruso de Leningrado vimos muestras de esta Escuela. Recuerdo particularmente "San Boris y Gleb", del siglo XIV, bastante realista.

Pero Novgorod es la que muestra mayor fuerza, mayor pureza de estilo y mejor técnica de todas las escuelas de iconos rusos y fue por eso, la que modificó más profundamente la tradición bizantina. Es que Novgorod no fue sujeta por los mongoles (a comienzos del siglo XIII los mongoles, tártaros invadieron Rusia con Batí Khan a la cabeza) y en cambio tenía mucho contacto con los pueblos escandinavos.

La escuela de Novgorod llegó a su máxima expresión a fines del siglo XIV y durante el XV. En esta época la pintura de iconos había alcanzado en toda Rusia una alta perfección. El nombre del monje Rublev está conectado a este período. Es el que expresa mejor que nadie el naciente espíritu nacional y la personalidad del artista.

Durante la época bizantina y en el arte ruso primitivo, los pintores permanecieron, tal como en el mundo gótico occidental, anónimos, trabajando silenciosamente sólo para la mayor gloria de su Dios. Por otro lado la pintura era exclusivamente religiosa y por consiguiente sólo se la consideraba desde un punto de vista puramente formal y nadie se hubiera atrevido a variar nada en ella.

Sin embargo, a pesar de la ley y del dogma, el pintor tenía cierta libertad para introducir detalles sacados de la Escritura o de las leyendas apócrifas; aquí que los iconos suelen presentar composiciones complicadas. No hay que olvidar también que, en Rusia, el icono substituía al libro: tenía que contar al hombre del pueblo, en un lenguaje que estuviera a su alcance, todo cuanto podía interesarle.

Estas fuerzas encontradas en que se debatían los artistas tuvieron su desahogo con el Renacimiento. Aunque éste alcanzó a Rusia más tardíamente que al resto de Europa, bastó su influencia esporádica para que los artistas hicieran ostensible su personalidad. En el siglo XV los pintores de iconos se individualizan y definen características personales.

Rublev es, sin duda, el más importante de los pintores rusos de iconos. Nació en 1370 y murió en 1430. En la Catedral de la Anunciación, Moscú, están sus primeros trabajos que datan de 1405. En la galería Tretyakov está su magnífico icono "Los Tres Ángeles", que ya muestra cierto esbozo a renacimiento. Las figuras son delicadas, algunas tienen la

Desde Moscú, por el
Dr. HERNAN SAN MARTIN



El Zar Alejo Mijailovich, por Stelletski.

gracia y la delicadeza de las "madonas" y "santos" de Rafael. Hay un marcado realismo y un desarrollo evidente de elementos típicamente rusos.

Otro de los iconos más famosos de Rublev, probablemente el más conocido de todos los iconos rusos, es la "Trinidad del Viejo Testamento" que representa la aparición de los ángeles a Abraham. Está en el Monasterio Troitsa Sergieva de Moscú y fue pintado hacia 1410. En este momento Fray Angélico y Paolo Uccello estaban trabajando en Italia y Van Eyck brillaba en Flandes; en Inglaterra recién se había pintado, unos 20 años antes, el famoso dipinto Wilton que conocimos en la Galería Nacional de Londres y del cual parte la pintura inglesa moderna. Hay en el icono de Rublev, así como en el dipinto inglés, una herencia común: los dos derivan del arte primitivo cristiano del mundo bizantino y los dos muestran el mismo sentimiento religioso cristiano. Sin embargo, los dos son realistas antes que visionarios.

No es de extrañarse por este parentesco entre pintores tan distantes. Los grandes pintores italianos del medioevo, Cimabue, Giotto, Duccio e incluso Fray Angélico, muestran deudas y conexiones con la pintura bizantina. Es a través de ésta, especialmente a través de la iconografía griega, que Rublev y los iconos rusos están ligados a la pintura italiana y occidental de esa época.

Los trabajos de la Escuela de Moscú son los más abundantes en los museos e iglesias de la capital. Junto con los de la Escuela Novgorod son los iconos más importantes. Recordamos "La Navidad en Zvenigorod" (siglo XV); "El Lavado de los Pies" (fines del siglo XV); "La Entrada a Jerusalén" (principios del XVI); "Navidad", ejemplo brillante de la escuela de Moscú de comienzos del siglo XV; "San Nicolás" (siglo XVI); "La Crucifixión" (XVI); "San Jorge y el Dragón" (XVI). Estos cuatro últimos iconos están en el Museo Histórico de Moscú. En la Galería Tretyakov hay otra "Navidad", de la Escuela de Moscú, que data de fines del siglo XV y que muestra una muy buen dibujo y un lujo de detalles. Las escenas e incidentes del nacimiento de Cristo están aquí agrupadas según la manera formal bizantina. Esta "Navidad" está en un fino marco de metal esmaltado que de por sí ya es otra obra de arte.

Tal vez el más preclaro de los iconos de las colecciones rusas es "La Ascensión" en el que aparecen la Virgen con dos arcángeles, rodeada de los doce apóstoles, observando la ascensión de Cristo. Data del siglo XV.

El siglo XVI vivió un resurgimiento de los trabajos de Novgorod que ya no se distinguen tanto de los de Moscú. Los de Novgorod muestran, sin embargo, siempre las figuras alargadas y poco modeladas. Los de Moscú tienen una composición más complicada que a veces impide el desarrollo de las figuras individuales.

El declinamiento de Novgorod, la gran ciudad del norte, hizo crisis en tiempo de Iván el Terrible. Esto produjo el decaimiento definitivo de la Escuela de Novgorod.

La Catedral de Novgorod permaneció, desafiante, como la mejor muestra de la arquitectura bizantina en Rusia y como guardián de iconos valiosos. Hasta que los nazis la destruyeron casi totalmente durante la guerra de ocupación.

La mayoría de los iconos que son identificables en las iglesias del Kremlin pertenecen a los siglos XV a XVII. En el extenso recinto de la antigua ciudadela hay cuatro iglesias, antiguas catedrales de los árabes, de estilo bizantino ruso. Todas están interiormente decoradas con iconos. La más hermosa y rica de las iglesias es la de "La Anunciación de la Virgen" (1479), cuyas doradas murallas están totalmente cubiertas con iconos de los siglos XV-XVII.

En los aposentos que fueron de los zares, hoy museos, encontramos pequeños iconos y trípticos en madera. Especialmente valiosos, son los que existen en las capillas particulares del Zar. Aquí hay varios del siglo XVII.

Se observa que los iconos de este último período (XVII) han perdido originalidad y vigor. Hay aún virtuosismo, pero falta la fuerza de los iconos primitivos.

Sin embargo, en el Monasterio Donskoy (Moscú), hay un icono que es del siglo XVIII. Se trata de "Nuestro Señor en el Trono", de la escuela moderna de iconos, que muestra un sugestiva semejanza en la composición y el dibujo de las figuras humanas con cuadros similares del Greco.

Pero el antiguo arte de los iconos cesó de ser una creación original en el siglo XVII. Se transformó en una artesanía y luego en un negocio lucrativo. En la Catedral de Santa Sofía de Kiev, Museo de Arte Eclesiástico, los viejos iconos de la Escuela de Kiev, los más viejos de Rusia, conservan celosamente toda la tradición del arte ruso.

"PRO ARTE" EN TORNO DE UN PINTOR Y DE UNA EXPOSICION EXCEPCIONALES

Las conquistas de Emilio Hermansen con el duco

En nuestro medio artístico, la ruptura con el academismo, que se operó principalmente en Europa en este último medio siglo, no es, ni con mucho algo que esté más allá de muy parciales comienzos. En general, el proceso de liberación del academismo entre nuestros pintores es lento, de gran lentitud. Porque queremos que no, es preciso incluir en el grupo de los que se resisten a cortar las amarras, aun a aquellos pintores chilenos, que confían en tener el menor nexo con las viejas formulaciones plásticas. Y los hay de edad, de veinticinco, tanto como de cuarenta años. Pero esto nada tiene de extraño; es lógico que así ocurra en un país de tan nueva tradición en las artes plásticas. Nos estamos refiriendo, naturalmente, a los pintores que perseveran seriamente en el oficio, y no a quienes pintan ocasionalmente según la etiqueta universal más en boga. La mayoría de nuestros pintores de oficio sería han sido consecuentes con su formación académica inicial. No nos desesperemos por esta lenta evolución. Al fin y al cabo, ellos representan el eslabón más sólido entre el próximo pasado y el futuro de las artes plásticas de Chile. El academismo, en su sentido más auténtico —no incluimos en esta denominación a los actuales pintores realistas, que todavía viven en el siglo pasado— ha de ser, seguramente, la reserva necesaria para la cátedra, de la cual, por natural selección, han de surgir —y han surgido ya algunas— las personalidades verdaderas.

Pero de vez en cuando, aparecen artistas que nos plantean la excepción. Individuidades que ni siquiera se hacen presentes con los medios acostumbrados en ambientes de reducido círculo como el nuestro: la propaganda, los amigos, los admiradores aprovechados, los descubridores de talentos precoces. Es de una de estas excepciones que queremos hablar hoy. De un pintor escasamente conocido, sin nombre casi en la cartelera de la crítica. Este pintor es Emilio Hermansen, autodidacta, solitario buscador de fórmulas plásticas, que viene persiguiendo, como el minero su veta, una técnica que le permita expresarse con libertad.

Recordamos sus comienzos —son tan recientes que no es posible olvidarlos— cuando hace cerca de dos años expuso en la entonces Sala Negra de Pro Arte, una pequeña colección de sus ducos. Había conseguido ya, por entonces, resultados extraordinarios en el tratamiento de la pintura al duco. Esos resultados se encontraban principalmente en la sutil amalgama colorística que lograba en los esfumados, y en la pigmentación caprichosa de la materia. Era, sin embargo, notorio, que Hermansen revelaba en aquella primera muestra un puro planteo formalista, sin contenido. El tema era lo de menos. Sus cuadros daban la impresión de que habían sido titulados después de hechos. Las figuraciones correspondían, por lo general, a formas astrales: las estrellas, los mundos siderales, los astros. Una ingenuidad primitiva, un puro juego plástico, que no pretendía otro resultado que el del dominio de la materia en la cual buscaba y rebuscaba, al margen de todo propósito trascendentalista.

No han transcurrido dos años, entre aquella exposición de Hermansen y la que acaba de presentar, tan silenciosamente como antes, en la Sala del Ministerio de Educación. Hay, sin embargo, entre aquella y esta muestra, un salto formidable, y, lo que es más interesante, la complementación entre forma y contenido que antes no existía en su pintura. Y algo más: la consecución de un mundo de posibilidades a través de la técnica que venía experimentando con verdadera obstinación. Sus conquistas personales en la técnica del duco han sido tan vastas, que un reputado crítico, al comentar su exposición, se refirió a los "óleos" de Emilio Hermansen, sin caer en la cuenta que por ninguna de aquellas "telas" había pasado el aceite. Agreguemos, en abono de ese error, que escasamente alguien se dio cuenta de que, en realidad, era aquella una exposición de cuadros al duco.

Emilio Hermansen ha conseguido, pues, en sus trabajos de hoy, dar a la pintura al duco, máxima categoría. Utilizando un virtuosismo formal que, aunque nada tiene de común con el cubismo, nos recuerda las limpias superficies de Pettoruti, ha llevado casi hasta la abstracción, —si la abstracción fuera posible en tales casos— los episodios más dramáticos de la vida de Cristo.

¿Cuál ha sido el impulso que ha movido al artista a buscar en el pasado una interpretación de la vida? ¿Está detrás de esto la inmersión en lo místico, el puro propósito de evasión de una realidad que él se resiste a reconocer como tal? Tal vez haya algo de eso. En el vasto campo de los impulsos inconscientes, el artista —permitámonos el aparente contrasentido— es un jugador consciente. Juguete y jugador a la vez, puesto que, intenta descubrir y si lo consigue, es él quien queda revelado ante el ojo sensible de los demás.

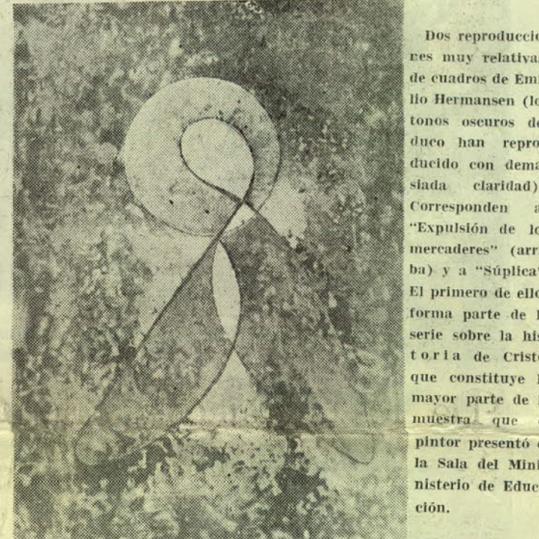
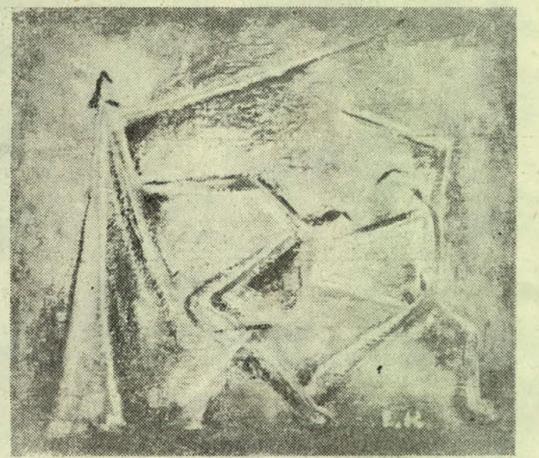
Fero refiramosnos un poco al valioso material que la exposición de este pintor nos ha ofrecido. Estimamos que es en los temas correspondientes a los episodios más directos de la vida de Cristo, en donde Hermansen logra una más alta concreción en forma y contenido. No en "La Súplica", ni en "Muerte y transfiguración", por ejemplo, donde de la trascendentalidad del tema lo lleva a divagaciones formales de escasa vida dramática. En cambio en "La misión del profeta" advertimos como un avizoramiento penetrante del mundo del hombre; o en la "Expulsión de los mercaderes", en donde la violencia del movimiento de las figuras se expresa mediante el vigoroso detalle del brazo alzado de la figura central, que representa al Revolucionario de Galilea.

Hay otros cuadros, como "Imágenes", en los que el pintor alcanza un verdadero acierto de síntesis, para darnos la suma de un paisaje con el mínimo de elementos figurativos. Es asimismo notable el carácter de la abstracción que Hermansen consigue con "Bautismo por el agua", en donde ha aplicado el duco directo, sin preparación, sobre apilera. En "El discípulo" nos ofrece una muestra di-

Plástica

ferente de su capacidad dibujística, al tratar las figuras con el solo empleo de la línea curva, en trazos que se combinan y armonizan con acusada originalidad.

Pero no nos parece lo mejor, para dar una idea de los méritos de esta muestra, en la medida de nuestra modesta capacidad interpretativa, continuar con esta enumeración de las obras expuestas por Emilio Hermansen en su exposición del Ministerio de Educación. Él ha conseguido, mediante su paciente trabajo de investigación de una



técnica, apropiarse de los medios que le eran necesarios para empezar a usarla a voluntad en el servicio de su particular modo de expresión, tan libre de amaneramiento y de ataduras académicas.

Queremos repetir, a modo de final, que Emilio Hermansen representa una honrosa excepción en la pintura chilena, cuyo valor no tardará mucho en ser advertido por quienes viven con los ojos abiertos al hecho artístico. Su muda intransigencia, la disciplina rígida a la que le vemos entregado, lo sitúan, por el momento, en la más edificante soledad.

E. B.

Recuerdo del pintor Agustín Abarca

Por Luis Droguett Alfaro

Ahora recorremos la habitación donde vivió sus últimos instantes junto a los suyos. Ahí yacen los objetos que se llevaron sus calores y entre las páginas de una edición de las obras completas de Balzac que estaba leyendo, aún sentimos su presencia noble, todavía se presiente la humildad que Agustín Abarca supo dar a sus actos siempre provistos de contemplación. Los objetos y aquel libro parece que ahora nos observan en su soledad, esa soledad a la que el pintor extrajo zumos de poesía como pocos artistas en el país han sabido hacer. Don Agustín vivía rodeado de una pasión de serenidad que lo imbuía, pues estaba ajeno a las vanidades y veleidades del ambiente artístico de Chile. Había tenido un intérprete apasionado, después de haber tenido un intérprete apasionado, después de haber tenido un intérprete apasionado, los convencionalismos de la hora para poseer eso indecible que le preocupó hasta el fin.

Recuerdo aquel día de fiesta, en el mes de mayo, cuando con su hijo lo observábamos trabajar por esta habitación y desde aquí arriba él viajaba a través de los cristales de la ventana que da a la plazuela de Los Guindos en busca de las impresiones del crepúsculo. Los árboles enebledados de aquellos días de mayo, de sus atardeceres, tuvieron en él a un contemplador gozoso. Agustín Abarca era un místico del paisaje, cuya pasión era comparable a la de otros grandes del arte chileno, como Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. Comparable a la pasión que el Padre Alonso Ovalle tuvo por la naturaleza de Chile, pasión verdadera que lo salvó del medio donde la carrera del artista suele hacerse a costa de compadrazgos y demás fórmulas que jalonean la llamada consagración.

La obra y el nombre de Agustín Abarca han de servir de lección para aquellos que desvirtúan vida y obra con sofisticaciones, esobistas, ya que, como ninguna, su personalidad de hombre y de artista está signada por una autenticidad de fina ley. Por su espíritu le andaban los bosques del sur; se sabía hasta lo imposible los misterios de las hojas. Estar con él era una aventura apasionante. Descubría los capullos de la atmósfera enredada a las malezas otoñales del huerto de su casa en Avenida Hamburgo; se quedaba quieto, aunque sus ojos refulgían de entusiasmo cuando lograba poseer en su pupila un nuevo motivo. Una vez nos descubrió en una lata empujando y clavada en un muro cerca de su taller un paisaje de ocres y sienas que se definía al par de su palabra. Era la magia del artista puesta en juego en un minuto tan suyo. El verano recién pasado tuvimos la ocasión de estar junto a él, en Cartagena. No hacía muchos meses había sido sometido a una delicada operación, pero la enfermedad se empeñaba en abatirlo. El hombre ágil que habla en él, el nombre que salía en explosiones por los alrededores de Los Guindos, Peñalón y Tobalaba; el artista que había vivido más de diez años en el sur, junto a la naturaleza que lo amaba como su sur-

tor amante, Agustín Abarca, estaba postrado. Imposibilitado para caminar y subir por esos cerros de Cartagena, por las lomas de Lo Huidobro, por esos lugares que había gozado en otras temporadas. Entonces lo vi sufrir. Se pasaba tardes enteras, hasta anochecido, ensimismado en la lejanía de la Playa Chica. Solíamos ir con él a duras penas, lo llevábamos con su hijo por los alrededores de la casa, cerca de la estación; en nosotros había una rabia enorme por no poder dar ese tono de voz preciso para que Don Agustín volviera a ser el mismo, el ágil y apasionado que partía en busca de la poesía en la naturaleza. ¿Qué clave debíamos poseer para que de pronto sus males se aventaran y de nuevo volviera a ser pleno de energía? Desde un pequeño acantilado mirábamos la coleta de los pescadores. Agustín Abarca tenía entonces un dejo triste en su rostro, nos miraba como un niño a quien regañan como si él fuera el culpable de su enfermedad. El regreso de estas pequeñas excursiones, de estas últimas excursiones que hiciera, constituían, a su modo, una verdadera consagración. Como estaba ajeno a lo fácil; cómo se dolía de no poder asir hasta lo indecible lo que antes fue para él sólo un entregarse con fruición, sin dolor, intensamente. Cómo se dolía de su imposibilidad, pero de lo hondo de su ser le nacía una paz pocas veces explicable. Ella le nacía como una nueva personalidad; esa paz lo custodiaba en sus trajines de enfermo; le ayudaba a sobrellevar los sinsabores, lo incorporaba de lleno al quietismo, y de esta manera se conformaba con su sino. Solía tener momentos de angustia.

—¿Por qué no me habré ido en la operación?— Después volvía a su estar embebido en sus recuerdos en compañía de su esposa que como nadie supo de sus sufrimientos. Agustín Abarca tenía esa cualidad campesina del que sabe escuchar; le hurgaba a uno los ojos, le inquiría sin palabras; lo incitaba a uno a contar y él entonces adoptaba esa postura casi oriental, sentado en un sillón que él mismo construyera, los brazos cruzados o las manos en acto de tactar la superficie del mueble. Las formas de los objetos que tenía cerca mientras escuchaba, eran amados, sentidos, hurgados hasta desgastarles sus aristas. Lo sedentario de su vida, en estos últimos tres años tenía su compensación en esa aventura de los dedos. Descubría las rugosidades de las cosas y, sin embargo, siempre la naturaleza, los árboles, los yerbos de la huerta, los días de su juventud en Nahuelbuta o en Victoria, en los bosques, presidían su ensañación. Era poeta y en su arte no hubo concesiones a lo fácil, a los gustos de la hora. De la naturaleza él supo enriquecerse, fué ella su refugio y su esperanza; en la soledad de sus misterios aprendió a ser un espíritu selecto en nuestra esmirriada cultura. (Pasa a la página 4)

DIBUJANTES

Para artículos de Dibujo Técnico y Artístico

"LIBRERIA NACIONAL"

Alameda 331
Cas. 13211, St.
Fono 30349

Tersura angelical

con

POLVO MAQUILLADOR

Emma Scott

STEINWAY & SONS

NEW YORK HAMBURG

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE

CASA *Margarita Friedemann*

FONCK

AGUSTINAS 1287 — FONO 88360 — CASILLA 3937

Una vigorosa afirmación de libertad en la creación musical proclama Free Focke



"PROARTE", fiel a su propósito de dar a conocer en su diversidad, las opiniones más importantes sustentadoras de las diversas tendencias en el arte, llegó hace unos días hasta Frederick Focke, para sostener con él un diálogo que permitiera a nuestros lectores conocer el pensamiento del compositor que, en nuestro medio musical, representa con mayor validez y jerarquía, los puntos de vista de la escritura en doce tonos.

Su recia estampa, la alegría a flor de piel tan característicamente holandesa que lo anima, hace que las palabras iniciales de esta conversación se enhebran en un clima de franco buen humor. Nada más lejos de Free Focke que el espíritu y el tono doctorales de aquellos que creen que para imponer sus convicciones, el tono dramático es el más apropiado y convincente.

Así hemos hablado, y conocido muchos aspectos de su proclamada adhesión al dodecatonalismo, como también algunas definiciones que disipan muchas dudas y confusiones existentes en relación con este credo artístico. Pero tal vez el término "credo" quede fuera de la apreciación de Focke, pues empieza pronunciándose contra la tendencia académica de algunos compositores que toman el sistema de composición en doce tonos como una modalidad rígida, que la hace inoperante.

Free Focke fué alumno de Wilhelm Pijper, el gran compositor holandés cuya música aun no ha trascendido lo que merece, y de Anton von Webern, considerado uno de los exponentes actuales más destacados del dodecatonalismo, durante el tiempo que vivió en Viena. Fué en los Festivales de Música Chilena de 1952, que Free Focke se dió a conocer más ampliamente, con su Sinfonía de la ópera "Deirdre", que obtuvo la más alta votación en obras sinfónicas y un premio. Esa obra constituyó un lenguaje nuevo, que sorprendió a los centenares de asistentes a los Festivales.

Cuando le preguntamos a Free Focke, acerca de la relación que pueda existir entre la tendencia que él ha seguido en la música, y la formación actual de los compositores holandeses, nos explica que le resulta difícil determinar, como quiera que él se encuentra lejos de su patria, prácticamente desde hace cuatro años. Desde ocho antes de venir a Chile, vivió y estudió en Austria, Alemania, Francia e Italia. Estando en Viena, le estrenaron su "Capricho", para piano, instrumentos de madera y percusión, que él mismo ejecutó en la parte del piano.

Y entramos en materia. Nuestra primera pregunta va dirigida, justamente a ciertas definiciones que aparecen discutibles para muchos, en relación con la forma y contenido de la escritura en doce tonos. Su respuesta primera incide directamente, sin rodeos, en la cuestión:

—La composición en doce tonos —nos dice Focke— constituye la liberación de la tonalidad, y en consecuencia, la búsqueda de la atonalidad. La ampliación de la materia sonora, por la cual se llega a la atonalidad, que ha encontrado la música occidental, necesitaba leyes (en el aspecto armónico, melódico y formal) que la ordenaran; crear un todo organizado. Lo extraordinario de Schoenberg fué el haber llegado a crear esta ordenación de la materia fuera de la tonalidad, mediante la técnica de los doce tonos. En la música pasada, la tonalidad era la esencia.

En cuanto a la atonalidad misma, existe una gran confusión. La atonalidad es un nuevo campo que no niega lo anterior, sino que busca sus propias leyes para encauzar esta materia nueva que es la técnica de los doce tonos. La música tonal y la atonal se diferencian en que esta última escapa a las funciones tonales, (tónica dominante). Hay quienes afirman que no existe atonalidad, porque en la música dodecatónica se dan tonos que adquieren mayor importancia en el transcurso de ella misma, por su preponderancia melódica, rítmica o armónica, lo que para ellos significaría una conexión

Sus puntos de vista frente al ya viejo pleito entre la tonalidad y la atonalidad

con la tonalidad. Sin embargo, aunque tenemos la preponderancia de algún tono — porque de lo contrario no existiría música — las funciones tonales que nosotros conocemos del tiempo anterior, no pueden existir porque las funciones armónicas son otras, y por lo tanto, en este aspecto están fuera de lo tonal.

—Pero, ¿por qué no hay tónica dominante? —Desde luego, porque todas las funciones tonales en la música occidental habían sido sobrepasadas y agotadas. Como en el caso de Wagner, cuyo sentido cromático lleva a su límite las posibilidades tonales. El, con ese sentido cromático, viene a ser un puente entre la música tonal y Schoenberg. Es decir, supone un punto de partida. Especialmente en "Tristán".

El proceso armónico es la base de sustentación de la música tonal. Al ampliarse este proceso armónico, (el carácter modulador de la música de Wagner, por ejemplo), la tonalidad se desdibuja y llega a su límite.

—Pero, ¿preguntamos— ¿por qué algunos compositores contemporáneos, como Bartok, Stravinsky, Milhaud, vuelven o insisten en el sentido tonal en su última producción? ¿De qué modo el neoclasicismo imperante significa una vuelta al pasado?

—Bartok —nos responde Focke— fué llevado en un comienzo por su instinto creador a la atonalidad, como en las primeras épocas ocurrió en Schoenberg, Berg y Webern. Más tarde Bartok se aparta de la atonalidad y vuelve a su punto de partida, seguramente, entre otras razones porque él no se afirmó en la técnica de los doce tonos — que es la única que puede dar libertad, equilibrio y unidad a la creación musical.

No podemos considerar a Stravinsky en este caso, pues él apenas esboza una ampliación de la tonalidad, cuando realiza la politonalidad en el "Sacre". Y la politonalidad no es otra cosa que una multiplicación al mismo tiempo que un alejamiento de la tonalidad. Posteriormente Stravinsky reafirma cada vez más su sentido tonal.

—En cuanto al neoclasicismo —afirma Focke— él no es otra cosa que una decadencia en el arte, considerado desde un punto de vista estético. Representa la afirmación de la tonalidad, y en consecuencia, la vuelta a las antiguas formas.

—Pero, ¿es que algunos músicos dodecatónicos no han utilizado también las formas clásicas, como los llamados neoclásicos? —preguntamos.

—Hay que distinguir bien esto. La forma nació de la música misma. La música clásica encontró sus propias formas, que se desprenden de la tonalidad. Ahora no podemos tomar esa misma forma; y si Schoenberg la utilizó en algún momento, ello se debió a que se encontraba en un período de experimentación de su técnica. Actualmente la música dodecatónica tiende hacia el atomatismo. La forma sonata ni ninguna forma del pasado, cabe consecuentemente dentro de la composición contemporánea. Por otra parte, hay algunos músicos dodecatónicos que escriben una sonata, sin tomar precisamente la forma clásica. Para evitar cualquiera confusión, lo mejor sería no utilizar esa denominación, que es sólo convencional. Se carece, en realidad, por el momento, de otros términos musicales; eso es todo.

El tema nos parece extraordinariamente interesante, puesto

que en nuestra conversación, Free Focke deja en claro una serie de lagunas, que la mayoría de los aficionados manifiestan cada vez que se habla de la creación musical en doce tonos. Nuestras preguntas se dirigen ahora a la clarificación de ciertas oposiciones que los compositores actuales que impugnan el llamado sistema dodecatónico hacen, cuando le dan a éste un carácter meramente formalista. Focke nos dice:

—Bueno, el sistema en sí, no hace al arte, como el Do Mayor de los clásicos tampoco hace el arte clásico. Ni siquiera me parece correcta la denominación "sistema dodecatónico", ya que ella lo hace aparecer como una técnica separada de la expresión artística. La verdad es que si la técnica no es parte integradora del arte, no es elemento en la creación artística. Por ejemplo, en la enseñanza de la música, los estudiantes asimilan previamente el conocimiento de la técnica de composición tonal. Después de estudiar el contrapunto, la fuga, y en general las formas del pasado, se encuentran, sin embargo, con esos elementos técnicos para componer, no corresponden a la manera actual de expresión, que es otra, absolutamente que la de Bach o de Beethoven. Y caen, por lo general, en el llamado neoclasicismo. ¿A qué se debe esto? Al desconocimiento general de la esencia del arte moderno. Y el arte moderno es una función sociológica, como lo fué siempre el arte. Del desconocimiento de esta verdad, provienen las imperfecciones en la estructura actual de la enseñanza. Como no tenemos todavía textos de estudios que apoyen las nuevas conquistas, la enseñanza de la técnica del arte moderno, queda librada a la enseñanza individual.

Yo creo —agrega Focke— ante una observación nuestra— en la función del poeta, como el que avizora, antes que nadie, el porvenir, que se forma con el presente y el pasado. No estamos, pues, separando al hombre del sistema. Buscamos el equilibrio, cuya estabilidad se puede comparar idealmente con la de una nube, que está suspendida en el aire, pero que no cae. Tenemos que hacer la música con cosas vivas, y es en el organismo tan maravilloso de la naturaleza donde vamos encontrando ese equilibrio. ¿Porque aún no se comprende, no es agradablemente audible para muchos la disonancia? Estos términos consonancia y disonancia no existen en esencia. La música existe a través del sonido. El sonido está sociológicamente ligado al tiempo en que crea sus combinaciones. En el siglo XIV, por ejemplo, una tercera era "disonante". No sigamos, pues, creyendo que el análisis —para referirnos a ciertas rutinas— deba ser la observación de la cosa muerta, de museo, frente a la obra de arte. Beethoven, analizado en su tiempo, nos va a ser descubierto completamente; visto al margen de su tiempo, con sentido de silabario, no se lo va a comprender nunca.

Más adelante, preguntamos a Focke sobre sus resultados en la composición, de la cual hemos conocido en diversos conciertos, varias obras. Entre éstas, hace cosa de tres años, se estrenó su Quinta Sinfonía; la Sinfonía de la ópera "Deirdre" —que obtuvo el primer lugar entre las obras sinfónicas de los III Festivales de Música Chilena de 1952— se impuso a un público heterogéneo, no por la forma con que estaba revestida, sino por la fuerza de comunicación, tan vigorosa que trascendía de ella. Se han estrenado también "Le tombeau de Van Gogh", para piano, 24 pequeñas piezas dedicadas a la obra del gran pintor holandés y algunas composiciones para canto y piano; la sonata para violín y piano y un Cuarteto de cuerdas. Posteriormente, ha escrito una nueva Sinfonía y un concierto para piano y orquesta.

—El aspecto dodecatónico de mi obra —nos dice Focke— es totalmente libre, y la forma de ella depende del contenido. La obra es una construcción de ritmo, armonía, melodía, que contiene todas las innumerables impresiones y vivencias que uno es capaz de sensibilizar. Es difícil que un músico explique con palabras, aquello que escucha interiormente y que



FREDERICK FOCKE (Foto Raúl Vásquez).

luego transforma en música. Si aquí hemos conversado sobre sistemas y tendencias, no es culpa mía. Ustedes querían hablar de esto, ¡qué le vamos a hacer! Creo que tampoco está demás hacerlo. Tengamos siempre presente, sin embargo, que sin vivir la esencia de nuestra propia época, que posee una filosofía correspondiente, no alcanzaremos jamás su cabal representación. Y así fué siempre, ahora como en el pasado.

Cuando poníamos término a la entrevista, Focke nos recuerda la actividad que ha venido realizando últimamente en unión de un grupo de músicos que trabajan con los doce tonos: Esteban Eitler y Eduardo Maturana, con quienes viene ofreciendo constantemente audiciones de música contemporánea. Esta organización es la Agrupación "Tonus", que estréna obras chilenas, americanas y de otros países, y que en general se sitúan en parecida tendencia. Nos pide Focke que hagamos presente el interés que la Agrupación "Tonus" tiene de dar a conocer la música chilena, muy especialmente la de aquellos compositores cuya obra aún no ha podido ser dada a conocer, y que represente un afán honrado en la búsqueda de medios de expresión.

Focke es, por lo demás, miembro de la Asociación Nacional de Compositores, entidad en la que trabaja asimismo en forma permanente, como compositor, como pianista o como acompañante.

Al término de nuestra conversación, Focke nos confirma la idea que de él siempre hemos tenido. Esta es la que corresponde a una personalidad firmemente definida, que ha hecho de su arte una razón de vivir; que no desecha nada que pueda ampliar ese horizonte al cual mira obstinadamente, entusiastamente, con alegría.

De los músicos chilenos en Europa y de un nuevo ballet nos habla Riesco

En oportunidad anterior (Pro Arte N.º 161) conversamos con Carlos Riesco, —que ha venido a Chile después de una permanencia de varios años en Europa, para regresar próximamente a hacerse cargo de su representación en la Unesco, como delegado de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea— sobre la marcha de dicha institución, como asimismo sobre la in-

teracción que realizan otras actividades artísticas en el viejo continente.

—Debemos destacar —nos dice Carlos Riesco— la participación descolante que ha tenido el compositor Domingo Santa Cruz en las reuniones internacionales celebradas últimamente, en las que ha participado con el mismo rango que las personalidades musicales más altas de Euro-

pa. El tema nos parece extraordinariamente interesante, puesto lo que aumentó el mérito y la importancia de esta invitación. Se le pidió a Santa Cruz que fuera el quien dijera el discurso inaugural del Congreso. Nuestro compatriota tuvo en esa intervención un éxito notorio. En efecto, después de su discurso, en el que analizó detalladamente los efectivos de la educación musical en el mundo, y las medidas que podrían estimular su desarrollo, habló el Ministro de Educación de Bélgica y el escritor francés Georges Duhamel. Los congresales pudieron establecer entonces, que las palabras de Santa Cruz coincidían casi completamente con los términos en que enfocaban el problema, tanto el Ministro, como Duhamel, si

bien el Ministro analizó sus aspectos como representante del Gobierno, mientras Duhamel lo hacía como escritor. Justamente se estimó que el discurso del Decano de Música chileno, puesto que provenía de un músico, era el que había abarcado con mayor amplitud el problema central que estudiaba el Congreso. Fué, pues, felicitado muy calurosamente por las personalidades europeas que allí se encontraban reunidas.

Santa Cruz fué designado Presidente de comisión. —Por otra parte —continuó Carlos Riesco—, René Amengual, como Director de nuestro Congreso (Pasa a la página 4)

ORDENES DE AVISOS O DE SUSCRIPCIONES PARA ESTE PERIODICO, SOLAMENTE AL TELEFONO 88118 Y A LA CASILLA 1012.



EN BAYREUTH, nuestros músicos Domingo Santa Cruz, René Amengual y el cantante Ramón Vinay. En la primera foto, Santa Cruz observa el abrazo del momento Slegmund, a Amengual. En la segunda foto, vemos a los mismos, acompañados de la cantante que actuó con Vinay. Ramón Vinay es el primer cantante de un país latino que triunfa en la Meca wagneriana. Chile tiene con él otro nombre de la más alta significación musical en el mundo.



En los recientes Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se tomó esta fotografía. Aparecen, de izquierda a derecha, Lex van Delden, de Holanda; Stanley Glasser, de Sudáfrica; Benjamin Frankel, de Inglaterra; Pauline Hall, de Noruega; Carlos Riesco, de Chile, y Mona Glasser, secretaria, de Sudáfrica. Este fué el directorio interino de la SIMC, que reorganizó la Sociedad y preparó el Congreso de 1953.

tervención cada día más directa de los compositores sudamericanos en la organización mundial de la música.

Ahora, hemos vuelto a entrevista al joven compositor chileno, para que nos dé noticias sobre nuestros compatriotas que perfeccionan estu-

pa. El fué invitado por el Consejo Internacional de la Música de la Unesco a participar en el Congreso de Educación Musical que se efectuó en Bruselas en junio pasado. Debido a la circunstancia de que Chile no estaba afiliado a la Unesco, tal invitación se hizo a título personal,

EL BALLET DEL INSTITUTO PRESENTA

Carmina Burana

Ballet-Oratorio de Carl Off — Coreografía y dirección de Uthoff — Decorados y vestuario de Thomas Roessner — Realizó el decorado Oscar Navarro

Intérpretes principales:

MARIA ELENA ARANGUIZ
WILLI MAURER
HEINZ POLL
NORA ARRIAGADA
NORA SALVO

Cantantes solistas:

GENARO GODOY, barítono
VICTORIA ESPINOZA, soprano
ILSE HAGEMANN, mezzo-soprano

CORO UNIVERSITARIO
ORQ. SINFONICA DE CHILE

Director: MARIO BAEZA

Director: VICTOR TEVAH

T. MUNICIPAL

A LAS 7

Las andanzas escénicas de Noel Coward

Por ERIC JOHNS de "Theatre World"

La temporada de la Coronación ha visto el regreso al West End de Noël Coward, quien ha alcanzado un enorme éxito en el Teatro Haymarket, donde actúa en el reestreno tan oportuno de la pieza de Bernard Shaw, "The Apple Cart".

Coward empezó a aparecer en sus propias piezas desde 1920, cuando actuó en "I'll Leave it to You". A eso siguió "The Young Idea" y la revista "London Calling", que escribió junto con Ronald Jeans. Pero su primer éxito sensacional como actor y autor lo obtuvo en 1924, con "The Vortex". En seguida dejó sus propias piezas para aparecer en "The Constant Nymph", en el papel de Lewis Dodd, con Edna Best. Después vino "The Second Man", una ingeniosa comedia de S. N. Behrman, en la cual Coward hizo el papel creado por Alfred Lunt en los Estados Unidos. Habían solamente tres personajes más en el reparto, Zena Dare, Ursula Jeans y Raymon Massey. Esta pieza fué bien recibida en el Teatro Playhouse y más de un crítico sugirió que no existía el tal Sr. Behrman. ¡Creían que el señor Coward estaba usando un seudónimo!

Desde que cayó el telón sobre "The Second Man" en 1928, Coward ha aparecido exclusivamente en sus propias comedias, ya sea en Inglaterra o en los Estados Unidos. Pero tal vez habría que mencionar una sola excepción: aquella cuando hizo el rol de Capitán Stanhope en "Journey's End" durante tres funciones en Singapur, en 1930. Aparte de esto su carrera de actor se ha limitado a sus propias revistas—"This Year of Grace", "Private Lives", "Desing for Living", "Conversation Piece", "Tonight at 8.30", un programa de piezas en un acto con Gertrude Lawrence; "Blithe Spirit", "Present Laughter", "This Happy Breed" y "Sigh no More". Además ha hecho una serie de temporadas de cabaret, cantando sus graciosas canciones frente al sofisticado público del Café de Paris.

"The Apple Cart" interesó a Noël Coward sobre todo por el hecho de que es una buena pieza, y particularmente apropiada para la época de la Coronación, en vista de que presenta un argumento tan fuerte a favor de la Monarquía. El rol del Rey Magnus es altamente satisfactorio para un actor y durante el espectáculo hemos admirado repetidamente la holgura con la cual Coward se apropia de él. Esta comedia casi hubiera podido ser escrita para cuadrar con su estilo de actuar. El interludio con Orinthia recuerda las escenas bulliciosas y desordenadas con Gertrude Lawrence en "Private Lives".

Coward memoriza con mucha rapidez y encontró que aprender las líneas de Shaw le resultaba tan fácil como aprender las suyas. Como durante varios años no había montado una obra, se preguntaba cómo le iría bajo la dirección de Michael MacOwan; sin embargo, esta colaboración resultó muy feliz. MacOwan es un director comprensivo que sabe lo que quiere y suele obtenerlo alentando sus actores y demostrándoles que tiene confianza en que ellos harán lo posible para que la pieza resulte como él la ha concebido. A pesar de que N. Coward vio la versión original de "The Apple Cart", ésta no ha influenciado en absoluto su interpretación actual. Fuera de la dignidad con que Cedric Hardwicke representaba al Rey y la fogosidad de Edith Evans como Orinthia, él no guarda mayor recuerdo de aquel estreno.

Es probable que este reestreno permanezca varios meses en el Teatro Haymarket, pero Coward dejó el reparto el 1.º de agosto recién pasado. Desde los tiempos de "Private Lives" ha rehusado siempre actuar en piezas de larga duración. Cuando retró esa comedia después que ella había sido representada du-



NOEL COWARD piensa en su carácter de Rey Magnus, para "The Apple Cart", de Shaw.

rante tres meses en el Teatro Phoenix, saber que se podría haber representado perfectamente durante otros seis meses fué para él una gran satisfacción. Ha sido criticado por la gente que considera que es un pecado retirar una obra de teatro—o que se retire el actor principal—mientras ésta prueba ser un buen negocio. Sin embargo, Noël Coward se mantiene en su decisión, y está convencido de que esa es la política correcta en cuanto a él concierne. Se considera primero un escritor y después un actor. Si actúa en el mismo rol de una pieza repetidamente, se aburre y se anula y luego su actuación empieza a decaer. Además, una larga temporada de representaciones lo amarra al teatro y no le deja tiempo para escribir.

De esta manera, Noël Coward abandonará su rangoso camarín del Haymarket y después de unas cortas vacaciones en Francia o en Italia, se retirará a su casa de campo en Inglaterra para completar el segundo tomo de sus memorias. Se tiene guardadas otras cosas, lo que puede significar que abriga la intención de escribir otra comedia o una sucesión de maliciosas cantinelas que encantarán a los concurrentes a las "boites" más a la moda en Londres y en Nueva York. El tiempo dirá.

(Traducción de Juana Subercaseaux).

DE LOS MUSICOS... (De la página 3).

servatorio Nacional de Música, ha intervenido con el conocimiento de los problemas que él tiene, y su experiencia de muchos años en la vida musical, en todas estas reuniones internacionales, y su regreso a Chile le permitirá seguramente desarrollar muchas interesantes experiencias adquiridas allí, que tienen la trascendencia de provenir de asambleas internacionales de importancia mundial, que se reúnen para intercambiar observaciones y planes. Amengual tuvo el honor de que se le ejecutara en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, de Oslo su Sexteto para instrumentos de viento, obra que presentó a los III Festivales de Música Chilena.

Pedimos a Riesco noticias sobre los jóvenes chilenos que perfeccionan estudios en Europa. —Jorge Arellano, así como Arnaldo Fuentes, ambos integrantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, han hecho valer en forma brillante los conocimientos adquiridos en el Conservatorio chileno. Como se sabe, Arellano obtuvo el 1.º premio de violín del Conservatorio de París. Fuentes es un muchacho que no sólo alcanzó el premio máximo que se podía obtener dentro de su categoría—el violoncello—, sino que también su profesor lo ha seleccionado para participar en el Festival de Ginebra, que se efectuará en la segunda quincena de septiembre.

En cuanto a los bailarines Octavio Cintolesi y Blanchette Hermans, pertenecientes al Ballet del Instituto, becados por el gobierno francés, para estudiar con Lifar en el Ballet de la Opera, ellos han progresado ya considerablemente, en el aspecto técnico, al mismo tiempo que han ampliado su caudal de conocimientos, al entrar en contacto con las manifestaciones más importantes de la danza en Europa. Por otra parte, he trabajado personalmente con Cintolesi y el pintor Enrique Zañartu, la realización de su ballet, que esperamos poder presentar en breve al Instituto de Extensión Musical, para que se considere su montaje en Chile.

UN NUEVO BALLET

—¿Sobre qué versa ese ballet y qué título han elegido?

—Aún no tiene título. Concebimos en conjunto la idea de este ballet: Cintolesi como coreógrafo y como escenógrafo Enrique Zañartu. Es una historia simple, que se desarrolla en medio de un bosque. Se divide en tres cuadros, que son el atardecer, la noche y el día. Los personajes son pájaros. Al abrirse el telón, están en escena los pájaros diurnos, entre los cuales se encuentran la reina de ellos. Los pájaros juguetean y se dejan llevar por la alegría que les otorga su libertad en la naturaleza. De pronto, la Reina percibe la atracción de un ser extraño, cuya presencia no logra identificar. Por fin lo descubre: es una cucumaca. La Reina se siente como hechizada por este ser extraño, pero como ya el día empieza a declinar, los pájaros diurnos la invitan a su retiro. Pero la Reina se resiste; es víctima de la atracción de esa criatura, con una obstinación que ella no se explica.

Cae la noche y entran en escena los pájaros nocturnos. (Se entra así al 2.º cuadro, que es el más importante en el desarrollo del ballet). Los pájaros nocturnos, entre los cuales podemos diferenciar a los de vuelo amplio, de los vuelo más espasmódico como las hembras, muestran la diversidad del plumaje y colorido que los caracte-

RECUERDO DEL PINTOR

Aquí están los objetos de lo que fué su diaria existencia. La silla que ocupó hasta un poco más del mediodía del 28 de mayo. ¡E aquí sus lentes, la edición de Balzac, su cama. La madera no sé por qué cruje a estas horas. Hace tres meses que Don Agustín no está con los suyos. Pero algo noble, algo grande queda entregado a la cultura del país. Su obra que no buscó premios; el recuerdo de una personalidad que no hizo ge-

riza. Reunidos en el bosque, celebran la noche, y ponen término a la fiesta con una movida y brillante danza general. Pero la Reina de los pájaros diurnos y la Cucumaca que la ha hechizado, siguen en escena. En un momento dado, el Rey de los pájaros nocturnos ve a la Reina. La belleza de su plumaje, distinto al de los pájaros de su reino, hace que se sienta, asimismo, atraído por ella, lo mismo que los otros machos de la familia de los pájaros nocturnos. La Reina inicia, entonces, un coqueteo con todos los machos, lo que termina por provocar la lucha de éstos por su posesión. En esta lucha sale vencedor el Rey, iniciándose así entre la Reina del día y el Rey de la noche, un coloquio de amor. Los otros machos también han seleccionado su pareja, y el dúo de amor termina en un alegre pas de huit.

Pero durante todo este tiempo, la Reina ha continuado dominada por la atracción que sobre ella ejerce la Cucumaca. El Rey lo ha advertido, y para demostrarle su amor rendido, obsequia la Cucumaca a la Reina.

Comienza luego el alba (III cuadro) y los pájaros nocturnos se retiran. Con el alba—que es el mundo suyo—la Reina irrumpe en una danza de alegría, que refleja la satisfacción de poseer por fin a aquella criatura que de manera tan obsesiva se ha adueñado de su ser. Se inicia entonces el dúo final entre la Reina y la Cucumaca. En un comienzo, la Reina se limita a danzar alrededor de la Cucumaca, como tratando de descubrir la fuerza de ese poder que actúa sobre ella. En tanto, la Cucumaca deja a un lado su actitud estática y comienza a moverse cada vez con mayor vigor, hasta unirse a la Reina en estrecha danza. Poco a poco va abrazándola, y estrechándola, hasta el momento en que la Reina al querer separarse de la Cucumaca, se da cuenta que se halla completamente aprisionada por sus brazos. Lucha desesperadamente. Pero nada podrá liberarla. Y así la Reina cae exánime en los brazos de su diabólico cazador.

Hemos buscado un tema tan simple como este, pues estimamos que los elementos danzables requieren ideas y personajes que sean representables sin necesidad de apelar a recursos extraordinarios, termina diciéndonos Carlos Riesco, que ha dado a conocer, a través de estas columnas, por primera vez el asunto de un nuevo ballet chileno.

Riesco se muestra muy entusiasmado con los primeros bosquejos de la escenografía y vestuario de Zañartu, y con el mismo calor se refiere a las ideas coreográficas que ha adelantado Cintolesi. Respecto de la partitura, nos explica que ha tratado de realizar la música en estricta función de danza, sacando partido del elemento poético y lírico que ofrece el tema en todo su desarrollo. Ha tratado de obtener el máximo de rendimiento rítmico, en forma de que sea constantemente el impulso motor natural de la danza, y que mantenga la unidad y el desarrollo emocional de la obra.

Conversamos después, con Riesco, acerca del juego de las tendencias en la música contemporánea europea, con la cual él ha estado en directo contacto durante estos últimos años. Mucha información nos ofrece nuestro amigo en este sentido.

Pero eso es materia de otra entrevista, que le haremos antes de su regreso a Europa, fijado para fin de este mes.

nullexiones ante jurados de ninguna especie. Su obra que sólo esperaba, postergado en forma absurda, el llamado Premio Nacional de Arte, ese galardón que toda la crítica chilena pidió para él en el año 1950.

El ciclo vital de Agustín Abarca fué perfecto: serenidad y belleza. En la historia del arte chileno ha de quedar definitivamente como un exponente aparte, con sus leyes propias, debido a esa vena poética, personalísima que mana de su pintura. Ahora, aquí, en esta habitación, Don

"PRO ARTE"

11 obras en cartel acusan auge teatral: desde "Fuenteovejuna" al "Daño que hace el tabaco"

En la medida en que la administración del Teatro Municipal lo ha permitido, con las charlas del señor García Sanchiz y otros actos, a los que le acordó fechas, el Teatro Experimental continuó ofreciendo su excelente versión de "El Tío Vaña", de Chejov.

El T. E. viajará el lunes a Viña del Mar, donde ofrecerá, en el Teatro Municipal de esa ciudad, los días martes y miércoles, respectivamente, una reposición de su extraordinaria "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, que ha dirigido Pedro Ortnous y de la aplaudida comedia dramática de nuestro compatriota Antonio Acevedo Hernández "Chañarillo", que dirige Pedro de la Barra.

Debemos destacar que esta visita del Teatro Experimental de la Universidad de Chile a Viña del Mar, constituye una verdadera movilización general del Teatro y de la Escuela a él anexo, pues viajarán 136 personas, entre actores y personal técnico. Viña les ha anunciado una cálida recepción, que es por lo demás merecida, por el esfuerzo que esta visita representa, en las referidas condiciones.

"Madre Coraje".—Mientras tanto, el T. E. continúa preparando el estreno de "Madre Coraje", de Bertold Brecht. Como se sabe, dirigirá esta obra el "metteur" alemán Reinhold Olszewski, que es el director del Kammer-spiele (Teatro de Cámara), que viene funcionando desde hace algún tiempo en nuestra capital. Olszewski ha sido director de teatro y profesor de arte dramático en Alemania, Suiza y Francia. En nuestro país ha formado una compañía con elementos alemanes, que presentan obras en su propio idioma.

Dourthé - Quiroga obtienen éxito en jira al sur

El domingo pasado se dirigió al sur, en una jira que abarcará varias provincias, el celebrado violinista Alberto Dourthé y el pianista y destacado crítico musical Daniel Quiroga. Ofrecieron dos conciertos en Talca, que obtuvieron un resonante éxito. Viajaron en seguida a Valdivia, Osorno, Temuco y Concepción, ciudades en las que darán varios conciertos, sobre algunos de los cuales hemos tenido ya información.

Dourthé, que es uno de los más connotados violinistas chilenos que han salido del Conservatorio, ha sido recibido en todas partes por públicos que lo han aplaudido sin reservas. La poderosa técnica de este violinista, así como la madura musicalidad que le han valido la calurosa acogida del público chileno,—cada vez que ha ofrecido, como en esta ocasión, recitales, o bien cuando le ha cabido actuar como solista de la Orquesta Sinfónica de Chile—, se encuentran en completo desarrollo. Esta jira la realiza Tito Dourthé como despedida de nuestro país, pues viajará próximamente a Francia, donde se le augura brillante actuación.

Su acompañante en esta jira, Daniel Quiroga, que ha sido crítico musical durante muchos años en "Pro Arte" en "La Nación" y en otros diarios metropolitanos, y que presidió la Sociedad "Nueva Música", se reincorpora de este modo a la vida de conciertos, como intérprete acompañante. Fue alumno de Alberto Spikin, y después de abandonar durante bastante tiempo la práctica del piano, ha iniciado un período de intenso entrenamiento pianístico, que le ha permitido estas recientes actuaciones, con éxito cabal. En los programas de esta jira, Dourthé-Quiroga han interpretado obras de verdadero talento, como la Sinfónica Española de Edouard Lalo, Sonatas para violín y piano de Haendel, y obras de Mozart, Pugnani-Kreisler, Brahms, Filla, Von Vecsey y del chileno Enrique Soro, entre otras.

Daniel Quiroga, que acaba de abandonar el cargo de crítico musical del diario "La Nación", hará, desde una fecha próxima, sus comentarios musicales en estas columnas.

Dos Festividades

FESTIVAL DRAMÁTICO NORMANDO

PARIS (SFT).—El III Festival Dramático normando se ha celebrado con gran brillo en la ciudad de Caen. Los dos espectáculos seleccionados fueron: "La ciudad en el fondo del mar", pieza de Thierry-Maulnier, que evoca el aniquilamiento de la ciudad de Ys, y "El Caballero de Nieve" o "Las Aventuras de Lancaet", de Boris Vian, obra inspirada en los relatos de La Mesa Redonda.

"La ciudad en el fondo del mar" tuvo como escenario las bóvedas romanas de la Iglesia de San Nicolás, donde encontró resonancias excepcionales. "El Caballero de Nieve", fué interpretado en el castillo de Caen.

Agustín no está nada más que en esa tibieza que ine apresura a descubrir en las cosas y en esos paisajes que vivirán siempre en nuestro recuerdo. Ha llegado la hora de decir como Pedro Fra-

A estar a las informaciones que tenemos de los ensayos, "Madre coraje", puede constituir otro de los éxitos resonantes del Teatro Experimental. Se estrenará en la primera quincena del próximo octubre.

Por otra parte, el T. E. presentó a comienzos de esta semana "La zapatera prodigiosa", de García Lorca en el Teatro Brasil, y alcanzó luego hasta la ciudad de San Fernando, donde ofreció "Como en Santiago", la festiva comedia del autor chileno del siglo pasado, Daniel Barros Grez. La primera de estas obras la dirigió Julio Durán y la segunda Domingo Tessier.

El Teatro de Ensayo.—El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, se ha anotado un buen éxito con "Justicia en la tierra", que presentó en el Teatro Real, a falta—repetimos—de fechas en "nuestro primer coliseo", donde sigue en gloria y majestad imperando la verborrea del señor García Sanchiz, para quien el Teatro Municipal si que encuentra toda clase de fechas, inclusive los tanificantes sábados en tarde. "Justicia en la tierra" volverá a ser puesta en escena por el conjunto universitario que dirige Pedro Mortheiro, del 8 al 14 de este mes, siempre en el Real.

—En la Sala L'Atelier, la Compañía de Eduardo Naveda continúa dando con el éxito del comienzo (lleva ya 16 representaciones), "Don Juan en los infiernos", de Bernard Shaw y "Sobre el daño que hace el tabaco", de Anton Chéjov.

—En la Sala Maru. Américo Vargas.—Mireya Latorre continúa ofreciendo el vaudeville "Mamá conquista un amante". —Por su parte, la Compa-

Los motivos de "Justicia en la Tierra"

No cabe dudas que la grandeza en el teatro moderno sólo es posible alcanzarla a través de una concepción indeclinable. Fritz Hochwalder, en "Justicia en la Tierra", está dominado por una convicción: la voluntad de Dios se realiza, irremediablemente, "así en la tierra como en el cielo". Curioso itinerario seguirá esta obra polemizante en busca de un título que, en cierto modo, conteste la pregunta que desata el drama: ¿Hasta qué punto es posible cumplir la voluntad de Dios inaugurando su reino sobre la tierra? ¿Hasta dónde se puede llegar en la salvación temporal de las almas, sin perjudicar su salvación eterna?

El éxito de la obra del periodista austríaco Hochwalder reside en la actualidad teatral que señala. No es obra de la casualidad que enfoque, junto con Eloit, Montherlant, Gheon, Jules Roy y otros, una corriente metafísica y religiosa que quizás la obra de Paul Claudel, "Anunciación a María", escrita a principios de siglos, haya desencadenado.

La gran belleza de "Justicia en la Tierra", según el crítico Alfred Simon, reside en la brutalidad del nudo que aprisiona a los jesuitas en la objetividad y los condena ante el Rey de España, ante Roma y, eso es lo más impresionante, ante sus propias conciencias: ellos han falseado los desiguos de Dios.

En Alemania, la obra se estrenará con el título de "La Tierra de Dios", es decir enfocaban el problema a través de un tema: los misioneros jesuitas en

el Paraguay. A través de la anécdota histórica emocionante justificaban el tema de nuestros días.

En Francia, la pieza dramática se titularía "Así en la Tierra como en el Cielo". Doble importancia tendría su estreno. El Teatro Athénée pasaba a llamarse Athénée-Louis Jouvet, ante la muerte del maestro. La maravillosa troupe iría a formar compañía con Victor Francen. El estreno de "Así en la Tierra como en el Cielo" demostraba la continuidad histórica del Teatro Francés.

Para los franceses, Hochwalder no había tomado partido. La preocupación del Director Jean Mercure era hacer una apoteosis de la derrota de los Jesuitas. La misión del dramaturgo la concretó en proponer y discutir, ante el espectador, un problema eminentemente cristiano, la inserción de lo eterno en lo temporal.

La obra tuvo un gran "éxito comercial".

El Teatro de Ensayo estrenó la obra con el título de "Justicia en la Tierra". Un título con demasiada profundidad, pero necesario para demostrar la fortaleza del tema. Los elementos constitutivos de la obra, toda su factura, es de una sobriedad seca. La escenificación de la obra de Hochwalder ha completado, con autoridad magistral, un ciclo de presentaciones ante diferentes públicos que se han retratado en el recogimiento y la sana angustia del espectador chileno.

El Teatro de Ensayo de la U. Católica presenta:

JUSTICIA EN LA TIERRA

de Fritz Hochwalder

Traducción de RENATO VALENZUELA

con Jorge Hernández Raúl Mario ALVAREZ LETELIER MONTENEGRO MONTILLES y un numeroso reparto

Dirección:

EUGENIO DITTBORN

Escenografía: RICARDO MORENO Vestuario ISMAEL ECHEVERRÍA

TEATRO REAL

¿ES POSIBLE UNA JUSTICIA JUSTICIA?

VEA ESTA OBRA en TEMPORADA DESDE el PRÓXIMO

MARTES 8 AL LUNES 14

¡SOLO POR UNA SEMANA!

Vermuth 6 45

Noche 10

CONCHA Y TORO

"CLOS DE PIRQUE"

do, a propósito de Juan Francisco González:

—Agustín Abarca nos enseñó a ver. Su maestría no la hemos de olvidar en el resto de nuestra existencia.

SUSCRIBASE A PRO ARTE

Sobre la poesía chilena contemporánea

Cuatro pases para una misma muerte.

La carreta de Ankou

Karrikat ann Ankou

Por JORGE MARIO MENDEZ (Segundo relato)

"Deberíamos, sin embargo, llevarle algunas flores; los muertos, los pobres muertos, tienen grandes dolores". — (Baudelaire).

Literatura

VI Por JORGE ELLIOTT

Hace varios años que Pablo Neruda, en un pequeño prólogo, definió su posición poética diciendo que poseía una concepción romántica y dramática de la vida. Ha existido una tendencia a pasar por alto esta observación...

controla y el delirio se suaviza. Hay aquí poemas que bien podrían ser trozos de la obra anterior, trabajados, llevados a un plano más refinado y justo. Nótese con cierta claridad el estímulo del Rokha de "Gemidos" (un poeta, por lo demás, que tiene bastante en común con Sabat-Ercasty).

Tomás Lago, su amigo de infancia y coautor con él de "Anillos", nos dice en un artículo publicado en "Pro-Arte" (9/12/48), que su grupo leía en los días de "Crepusculario" a Nietzsche, Schopenhauer, los novelistas rusos y nórdicos...

Hay un país extenso en el cielo con las supersticiosas alforbras del arco-iris y con vegetaciones, vesperales: Hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga...

Se realiza en ella lo que el poeta establece en el título, es decir, se toma contacto con el mundo objetivo. Un ser "nutrido en falsas astrologías", que ha "cultivado costumbres un tanto lúgubres" (sabor) decide experimentar la existencia en el plano terrenal. Por un tiempo vagará así:

Innecesario, viéndome en los espejos, con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles... para establecer "cláusulas, indefinidamente tristes". Surgimos de la lectura de estos libros con la convicción de que hemos estado con un ser dotado de una extraordinaria capacidad de experiencia psíquica, onírica y objetiva.

Si me preguntáis en donde he estado debo decir "sucede"... Es que "donde estoy" es tanto un lugar como un estado de ánimo y lo que en él preocupa. Situar es de mínima importancia, puesto que donde se esté algo nos está sucediendo y algo sucede también a las cosas. En la quietud más absoluta seguimos cayendo de un presente a otro, siendo irrecuperable lo transcurrecido. Se podrá decir que esta idea no es nueva y muy cierto, pero tampoco es nueva la vida. Lo justo es que ninguna idea es nueva y que (Pasa a la página 6)

Antón Le Bec oscilaba entre un estado de incontrolada desesperación y el de un aturdimiento en que quedaba largas horas con los ojos fijos en el vacío. —No, no era posible, su hijo no podía morir. Lo repetía una y mil veces. Se acercaba a cada instante al lecho a mirar el rostro del enfermo, cada vez más pálido, con ojeras más profundas y presa de un mayor desasosiego.

Antón, desesperado, salió al camino. La luna se zafaba a instantes de las nubes y hacía brillar el follaje gris de los manzanos que se extendían a la distancia. El viento ligero de la noche traía mil rumores. El campanario de la iglesia levantaba su figura pálida bajo la luz lunar. Antón se quedó largo rato tratando de percibir los ruidos más lejanos y a momentos, se sobresaltaba. Creía distinguir el chirrido de una carreta (1) que venía desde el lado de la cuesta de Combrít. Su corazón latía con fuerza y luego no acertaba a distinguir entre sus propios latidos y el golpetear de ruedas en el camino. Pero la paz seguía reinando en la noche tranquila y poblada de murmullos.

—No, no es posible.— repetía mirando temeroso en torno suyo. Guiado por un oscuro propósito, sin saber cómo se vio caminando hacia Combrít. La luna, victoriosa de las nubes, flotaba placidamente por el cielo. Antón caminaba sumido en dolorosos pensamientos. Recordaba aquellas tardes apacibles que se prolongaban en una luz de aceite que envolvía los manzanos y la barrera de olmos en el horizonte y sentía a su hijo Jean rebotar y reír hasta que llegaba la noche.

El sabía lo que estaba haciendo; no lo dejaba morir. Antón dejó atrás el molino que parecía dormir sobre su vieja piedra y atravesó el estanco que a la entrada del bosque. Las chochas, perturbadas en su sueño, levantaron el vuelo graznando furiosamente. Antón iba de tal manera preso de su angustia que debió detenerse bruscamente para no tropezar con la sombra que surgió en el camino. Estaba detenida y como encorvada bajo un doloroso peso. Antón lo reconoció al punto: era Jobenn Omnés, que había muerto el año pasado y con su ataúd a cuestas hacía la peregrinación al Calvario de Troenan. Omnés no había hecho esta peregrinación en vida y ahora cumplía con este deber avanzando cada noche nada más que el largo de su ataúd. Antón se santiguó pensando en los años de viaje que aún le quedaban al pobre Jobenn.

Un viento cada vez más fuerte agitaba los árboles del bosque. Como adelgazándose a través de las hojas penetraba una pálida luz que suspendió, estiraba y hacía temblar miles de sombras. Libres al viento, las rubias cabelleras, desceñidas las vestes, temblando los pechos dorados, en el bosque dormido danzaban las hijas de Mag Mell (2).

—Antón, Antón —susurran— ven a beber la sidra del olvido, desecha el éspanto, ven a recostarte en nuestros regazos".

Antón camina en busca de una carreta, perseguido por implacables pensamientos. A la orilla de los castaños se oyen sillosos entrecortados. La más pura estrella ha sido asesinada en la charca y junto a su luz derribada lloran las hijas de Mag-Mell.

Antón se detiene bruscamente. Golpeando pesadamente el camino, una carreta viene del lado de Combrít. La sintió acercarse lentamente. Levantándose sobre el carro su elevada estatura, envuelto en una capa negra, agitada por el viento los anchos alas de su sombrero de fieltro, surgió el Ankou, el fatal carretero, en medio del resplandor nocturno. Guaiaba imposible dos caballos decapitados.

Antón siguió un largo trecho la carreta sin poder pronunciar una palabra. —Ankou— dijo después de un gran esfuerzo— sé que vas a buscar a mi hijo. Es sólo un niño y es cruel que muera, es cruel seguirle su ilusión de la vida. Yo te ruego que regreses.

La carreta siguió su lenta marcha. —Vuelve, Ankou— gritaba Antón.— No es posible que te lo lleves.

Las cuencas vacías de los ojos del carretero estaban dirigidas más allá de la noche, más allá de las sombras y del tiempo; más allá de la angustia de Antón. Estaban vueltas hacia la eternidad.

—Ankou —suplicaba Antón— Yo he conocido todo lo que puede ofrecer esta vida y quiero ocupar el lugar de mi hijo. Déjame subir y rehace tu camino.

En el bosque estallan largos sillosos. A la orilla de la charca están velando una estrella. Las hojas en el viento murmuran y suspiran. Una carreta se arrastra en la noche, seguida de una sombra, una sombra que gime e implora.

El carretero ha tomado lentamente la cabeza, como regresando de un profundo sueño, como volviendo desde el fondo de viejos años ya enterrados. Ha levantado su mano descarnada y trazado un signo sobre el silencio. Los corceles se han detenido. Una palabra largo tiempo arrumbada, con un acre sabor a herrumbre ha caído desde la oscuridad de la boca.

—¡Sube!

Una carreta vuelve hacia Combrít. La fría luz del alba penetra los árboles, delgada y pálida como una espada.

Junto con las postreras sombras, un cortejo se pierde en el bosque. Aún se oyen los sillosos de las hijas de Mag-Mell.

Con los brazos abiertos, como para abrazar la última estrella que se esfuma, Antón está muerto a la orilla del camino.

Desde el estanco junto al molino, a la distancia se ve l'île Tudy. Con sus mástiles inclinados, colgando el cordaje, las barcas están echadas sobre la playa. Las gaviotas rondan en silencio. Las callejuelas están llenas de sol y de campanas y es Domingo. Las mitras blancas de las mujeres relucen sobre el negro terciopelo. Los hombres fuman y conversan agrupados en las esquinas. Sus trajes se ven a la distancia como manchas de colores: azul, rojo, blanco, negro, celeste. Sobre este pueblo y sobre la vida sencilla de este pueblo han transcurrido treinta años. ¿Transcurrido treinta años?

¿Acaso esta luz no ha sido siempre la misma luz? ¿El mar no arroja sobre la playa las mismas aguas? Ese anciano sentado frente a la puerta de su casa ¿no estaba también allí sentado hace treinta o hace mil años, con el mismo silencio, los mismos sueños, con el mismo cansancio? ¿Y esos niños que juegan, no jugaron siempre? ¿Y esa mujer que espera con el pecho temblando, dejó de esperar algún día? Y ese rayo de sol en el muro ¿no es el mismo sol, no es el mismo muro? ¿Dónde están entonces los años, dónde está la muerte, dónde están las cosas que se han ido, dónde está lo nuevo que ha surgido? Pero sobre ese pueblo y la vida sencilla de ese pueblo han transcurrido treinta años, años hechos de fugaces días como éste que se extingue, porque ahora anochece.

Una carreta viene del lado de Combrít. De pie, el carretero está silencioso. Las chochas del estanco han levantado su vuelo graznando con espanto. Los pescadores oyen cómo un carro se arrastra por las callejuelas. Las puertas y ventanas están bien cerradas, porque se sabía que pasaría a aquella hora. Saben que va en dirección a la taberna donde un hombre fue asesinado. Jean Le Bec, el borracho, el hombre tenebroso, el ladrón que sólo vivía al amparo de las sombras, está de espaldas frente a la noche con el corazón destrozado. Sobre sus ojos vidriosos se van asomando temblorosas, una a una, las estrellas.

El Ankou ha detenido su carro y camina a buscar su mercancía. Sus pies golpean hueco sobre las piedras. Sus manos hurgan en la sangre aún tibia y, de improviso, se queda inmóvil y un temblor le sacude. Es el recuerdo de una noche lejana, el recuerdo de un hombre que lloraba en el camino, de una noche extraña en que algo incomprendible le hizo variar su ruta.

Después que extrajo el alma y la colocó cuidadosamente bajo el manto, se quedó aún pensativo largo rato y una espesa sombra cubrió su calavera, una sombra que hizo aparecer más profundas las cuencas vacías de sus ojos.

(1) Carreta que en la Bretaña pasa a buscar las almas de los muertos y que es guiada por el Ankou. (2) Hadas de la leyenda céltica.

Prolongación de Alfred Jarry

Desde París, por A. ROLLAND DE RENEVILLE

han contribuido a mantener sobre su mensaje sombríos todavía mal disipados.

Sin embargo, signos alentadores aparecen desde hace algunos años. Ya en 1924, André Breton en su obra titulada Les Pas Perdus (1) dibujó la biografía de Alfred Jarry y nos recordó la definición que el poeta dió a su personaje obsesivo, Ubu: "No es exactamente Monsieur Thiers, ni el burgués, ni el grosero. Sería más bien el anarquista perfecto, con lo que impide que seamos nunca el anarquista perfecto, que es un hombre, con su cobardía, su porquería y lo demás. De las tres almas que descubriría Platón la cabeza, el corazón y las tripas ésta última, en él, no es embrionaria".

En 1937 Paul Chauveau publicó un ensayo (2) sobre Alfred Jarry, que aporta interesantes revelaciones sobre su vida y el génesis de sus escritos. Entre las dos guerras, René Daumal dió en La Nouvelle Revue Française una crónica regular, inspirada en la doctrina de Alfred Jarry, bajo el título La Pataphysique du Noël, en el curso de la cual se entregaba a demostrar que el comportamiento de los hombres está más bien dictado por el juego de los instintos y el desencadenamiento mecánico de los reflejos, que por las fuerzas de la inteligencia y de la voluntad. Semejante opinión se sitúa directamente en la línea de Alfred Jarry: es sabido que este último dibujó la espiral del infinito sobre el vientre prominente del Padre Ubu, para marcar el predominio en su héroe de los instintos digestivos sobre las otras facultades. El libro póstumo de René Daumal, Le Mont Analogue (3) que conoció un reciente y justo éxito, está concebido en una forma familiar y de apariencia fantástica que no deja de emparentarse con las Aventuras du Docteur Faustroll (4) de Alfred Jarry. Es a Jarry sobre todo al que los surrealistas deben, a fin de cuentas, su concepción de un "humorismo negro", colocado como una máquina infernal en el centro de nuestras convenciones y de nuestras ideas en apariencia más sólidamente consolidadas. Un ex surrealista como Raymond Queneau puede ser relacionado con Alfred Jarry en la proporción en que adopta en algunos de sus libros un tono trío, a favor del cual expresa, de un cierto modo didáctico, los lugares comunes inesperados y las paradojas lúgubres que tienden a provocar una ruptura en las costumbres mentales del lector. Pero parece que es en el dominio del teatro donde las innovaciones de Alfred Jarry están a punto de triunfar: todo lo que en las piezas de Vitraz (Les enfants au pouvoir) (5), de

(Pasa a la página 6)

FRANÇOIS MAURIAC

El insigne escritor francés que acaba de ser galardonado con el

PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Nos honramos en ofrecer a los lectores de habla española, en un solo volumen, dos de las mejores y más representativas novelas de François Mauriac

GALIGAI y DESTINOS

GALIGAI, es la última obra del genial autor, publicado el año 1952 y es la más exacta representación del estilo y el carácter novelístico del Mauriac de este tiempo



SUSCRIBASE HOY MISMO AL



CIRCULO LITERARIO

RECIBIRA COMPLETAMENTE GRATIS

MI PRIMA RAQUEL

por DAPHNE DU MAURIER

Actualmente exhibiéndose la versión cinematográfica ha sido considerada por la crítica internacional, como la obra más interesante y excepcionalmente bien escrita de Daphne Du Maurier sobrepasando sorprendentemente a su inolvidable "Rebecca". En MI PRIMA RAQUEL, la descripción de los caracteres y el juego de las pasiones llegan a alturas que sólo los grandes maestros de la literatura pueden alcanzar.

SUSCRIBASE USTED TAMBIEN, REMITIENDO AHORA ESTE CUPON.

HAGASE SOCIO DEL "CIRCULO LITERARIO", ESTOS DOS MAGNIFICOS LIBROS SERAN SUYOS

Centenares de libros se publican cada año. Usted no puede leerlos todos. Y es difícil elegir los mejores. El "CIRCULO LITERARIO" le ayuda a Ud. a seleccionarlos ahorrándole el tiempo que esto le tomaría. Con comprar tan sólo cuatro libros al año como mínimo, Ud. goza de las grandes ventajas que la suscripción representa. Recibe un magnífico libro COMPLETAMENTE GRATIS, junto con la primera Selección que adquiere y otro Libro Dividendo, TAMBIEN GRATIS, por cada seis Selecciones. No hay cuota de ingreso, ni gastos de ninguna clase. Millares de Lectores satisfechos, son la mejor prueba de la bondad de las Selecciones.

GRATIS: "MI PRIMA RAQUEL"

CIRCULO LITERARIO Ahumada 55, Cas. 337 Santiago. Sirvase anotarme como suscriptor del "CIRCULO LITERARIO" y enviarme ABSOLUTAMENTE GRATIS, como regalo, el libro indicado en el espacio de arriba junto con la selección del mes, GALIGAI, valor \$ 225. Uds. me remitirán, también GRATIS, un libro dividido por cada seis libros de Selección que yo adquiere. Queda entendido que Uds. me enviarán regularmente su Selección Mensual, o menos que les ordene lo contrario y que mi único compromiso consiste en comprar un mínimo de cuatro libros de los doce que me ofrecerán al año. Los libros deberán ser remitidos a: NOMBRE: Domicilio: Dirección Oficina: Localidad:

Juan Gómez Millas encara las posibilidades de la extensión artística

En entrevista a Pro Arte, el Decano de Filosofía y postulante a Rector abarca los problemas de la cultura

El repórter conoció a Juan Gómez Millas hace más de veinte años, cuando el actual Decano de Filosofía y Educación, y hasta hace poco Ministro del ramo, formaba en un grupo de intelectuales militantes, que pretendían una renovación en todos los órdenes de la vida nacional. Nos parece que la sigla de aquella agrupación era ARS, y que ella proclamaba los principios socialistas con aplicación al medio nacional.

Esos veinte o más años, parecieran haberse detenido en el carácter y hasta en la textura física de este hombre. La misma inquietud a flor de piel, el mismo entusiasmo juvenil, apenas morigerado por una prolongada vida de cátedra.

Lo visitamos en su oficina de la Facultad. El propósito es obvio. Es mucha la gente de prensa que ha llegado hasta Gómez Millas, para conocer sus puntos de vista ante la próxima elección de Rector de la Universidad de Chile, a cuyo cargo postula, junto con el jurista Arturo Alessandri Rodríguez, Decano de Derecho. Por el carácter mismo de nuestra publicación, deseamos, sin embargo, conversar con el candidato a Rector acerca de su programa en relación con la extensión artística universitaria. Gómez Millas se resiste en un comienzo a hablar de "programas". Piensa, —y con razón— que esto se parece mucho a la propaganda política. Pero nosotros vencemos sus escrúpulos. No vamos a hacerle prometer nada, ni es la intención de este reportaje, tomar partido en la contienda entre los candidatos. Contienda que se trata, por lo demás, entre los catedráticos, que son los llamados a elegir al Rector que ha de ocupar ahora el cargo que durante tantos años ha ejercido con altura Juvenal Hernández. Es en estos términos sin compromiso, que se inicia la conversación con Juan Gómez Millas, en un ambiente de especial cordialidad y entendimiento.

Las Facultades de Música y de Artes Plásticas, los Institutos de Extensión, dependientes de ambas; las Escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas y el Teatro Experimental, son, como se sabe, los organismos universitarios que mantienen el cetro de la vida artística nacional. La extensión universitaria se ha desarrollado en los últimos tres lustros, y ha sido el Rector Hernández su principal impulsor. Los puntos de vista de nuestro entrevistado coinciden en estimar la importancia de este desarrollo, así como la necesidad de su ampliación y mejoramiento. Juan Gómez Millas tiene ideas precisas acerca de los problemas del artista. Nada tiene esto de extraño, ya que él se ha formado en el contacto diario con los intelectuales, y en el aspecto del conocimiento, es uno de los individuos que posee más vasta cultura humanística en nuestro país. Su cátedra de Filosofía en el Instituto Pedagógico le ha creado cierto excepcional prestigio entre sus alumnos, que se traduce en un libre círculo de atención a su alrededor. Los muchachos discuten al lado afuera del aula las clases de Gómez Millas. Se trata, en verdad, de una suerte de comunicación fraternal que se viene estableciendo entre este maestro y sus alumnos desde hace años, que trasciende, y es conocida afuera. Sabida es la fuerte politización que ha existido siempre en Chile entre los estudiantes universitarios. Pues bien, en el caso de Gómez Millas, conocemos simpatizantes suyos de las tendencias políticas más opuestas; lo que habla en favor de su calidad de maestro.

LAS ARTES PLÁSTICAS

Y aquí estamos frente a él. Por algo hoy que empezamos, e iniciamos la conversación acerca del porvenir de las artes plásticas, considerado su desarrollo desde los organismos universitarios que el Rector ha de tener bajo su administración.

—Los artistas plásticos desean, con razón, que la suya sea una actividad segura, que les permita vivir —nos dice— y es nuestra Universidad la que principalmente puede orientar esa actividad hacia desarrollos insospechados. Es necesario abrir un camino más directo a esos artistas, elevando la jerarquía de su oficio; brindándoles la oportunidad de ser cada vez más útiles a la colectividad. Desde mi cargo de Ministro envié una comunicación a la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, y al Departamento Ministerial que proyecta las obras, en la que se solicita que para todas las construcciones escolares que se levanten en el futuro, se incluya en el presupuesto, un programa financiado de obras de arte, sean esculturas, pinturas murales, bajorrelieves o decoraciones artísticas en general. Se logrará de esta manera un doble propósito: dar oportunidad de superación a

los que siguen la carrera artística, y fomentar la contemplación estética de los escolares, y de todos los ciudadanos. Envíe también esa comunicación al Ministerio de Obras Públicas, a fin de que se considere esta necesidad en la edificación dependiente de ese Ministerio.

—¿De qué suma, más o menos, se dispondría para obras de arte, en la edificación de la Sociedad Constructora, de acuerdo con lo que usted ha solicitado?

—Creo que podrá contemplarse por ahora una inversión de unos diez millones de pesos al año, con ese objeto.

(Nosotros experimentamos sorpresa, ante estas declaraciones del ex Ministro. ¿Es que sólo faltaba el oficio de un Ministro comprensivo para poner en práctica una medida de esta naturaleza, que los artistas plásticos consideraron siempre una utopía, dada la impermeabilidad de los señores Secretarías de Estado?)

Preguntamos, en seguida el Decano Gómez Millas, acerca de sus ideas, en relación con la Facultad y el Instituto de Artes Plásticas y la Escuela de Bellas Artes. Le hacemos presente la precaria situación de la Escuela, el retraso en que ésta se encuentra, la pobreza más que franciscana en que desenvuelve sus actividades, sin a veces los elementos más indispensables para realizar las clases en condiciones normales (falta de materiales, estrechez y falta de salas, etc.).

—La Universidad debe ir rápidamente al mejoramiento de la Escuela de Bellas Artes y de la de Artes Aplicadas. No sé aún —esto deberá estudiarse en todos sus detalles— si convendrá una ley especial, como la que existe para la música, que beneficie a la Escuela de Bellas Artes, y que al mismo tiempo desarrolle los artesanías artísticas, los oficios que de aquí derivan, y que son aplicables a numerosas industrias. Las industrias de la porcelana, del vidrio, de la loza, precisan de buenos ceramistas, de orfebres, que las mejoren y las embellezcan.

En cuanto a la renovación y mejoramiento de los planes de enseñanza plástica de que ustedes me hablan —continúa Gómez Millas— creo que es perfectamente realizable el envío de becados a Europa, para perfeccionar estudios, como he logrado hacer en mi Facultad. Hemos estado enviando 15 egresados de Filosofía a perfeccionarse y trabajar en los grandes centros europeos, con una estada totalmente pagada de tres años. Igual puede hacerse con los egresados de la Escuela de Bellas Artes, como en 1928 y 29, en que numerosos pintores y escultores pudieron perfeccionarse por cuenta del Gobierno, en Francia, Alemania e Italia. Fue a raíz de esa medida del Gobierno del señor Ibáñez, que se creó la Escuela de Artes Aplicadas y se renovó totalmente el profesorado y los planes de la de Bellas Artes. Estoy convencido que una permanencia de dos años, por ejemplo, de esos egresados de Bellas Artes en aquellos centros de cultura, vitalizarán poderosamente esta rama de la enseñanza artística. El contacto de nuestros becados con las academias más dotadas, con los grandes maestros del arte clásico y contemporáneo, y por consecuencia, con los maestros actuales de Europa, permitirán ese avance que todos deseamos, y que debemos provocar por todos los medios.

LA MUSICA

Juan Gómez nos da la impresión, mientras habla, de un interesado directo en todas estas materias. Se pasa, se detiene frente al repórter con inclinaciones enfáticas, como para fijar completamente lo que dice. Nuestro tema es ahora el de la organización musical. Hay muchas preguntas, y otras tantas respuestas. Pero nuestro entrevistado comienza el asunto de otra manera. Recuerda un tema de sus clases:

—Dice Polibio en sus historias, que un grupo de los oracados vivía en un ambiente hosco, despacible, que había hecho de ellos un pueblo de mal carácter, cuyas relaciones internas eran muy difíciles. Ese pueblo fué cultivado para una

cultura superior por medio de la música, por medio de la verdadera música. ¿Por qué esta distinción entre "música" y verdadera música? Recordé, entonces, que Polibio había leído mucho a Platón, y al revisar el Protágoras de Platón, encontré toda una teoría acerca del valor que tiene la música como fundamento de la elevación del espíritu. Da, pues, a la música, una alta función educadora.

No necesito decirles que mi opinión está allí, en esa afirmación comprobada. ¿Cómo pretender, entonces, no fomentar por todos los medios posibles, el desarrollo a gran altura que se ha alcanzado en Chile en esta actividad? El Instituto de Extensión Musical —como el de Extensión de Artes Plásticas— debe ser estimulado y hay que llegar a una fórmula que permita que su desarrollo se multiplique de manera que sea todo el país el que usufructe de sus beneficios. El pueblo debe sentirse parte de elementos culturales como éstos. El campo de acción de los institutos de extensión artística no puede limitarse a grupos, por estimulantes que sean. Y no se trata en este caso de vulgarizar, sino que de popularizar las manifestaciones del arte, de colocarlas en su verdadera estatura, en lugar de rebajarlas de valor.

Por este camino —subraya el Decano Gómez Millas— debemos abarcar también el folklore, que está en el alma popular y que es necesario que ascienda a una excelencia, como ocurrió, por ejemplo, con las leyendas nórdicas a través de Shakespeare; o con los aires populares de la música a través de Bach, de Beethoven, de Mozart, de Stravinsky, que, asimismo, los elevaron a una categoría de excelencia. Para el cultivo de estas expresiones, hay que otorgar medios reales, de más está decirlo. Sobre lo ya realizado, nuevas realizaciones; no puede ser otra la norma de nuestra Universidad frente a la organización musical.

EL TEATRO UNIVERSITARIO, Y UN TEATRO

¿Hablarémos también de la superación alcanzada en nuestro país por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del ejemplo que su labor ha significado para el surgimiento, por primera vez, en nuestro medio, de un teatro nacional en pie, y de categoría por añadidura? Ya resulta un lugar común hablar en estos términos. El distinguido catedrático se refiere con verdadero interés a la contradicción existente entre el desarrollo alcanzado por el Teatro Experimental y la carencia de sala para representaciones permanentes.

—Ya parto del hecho de que las culturas antiguas y las modernas —dice Gómez Millas— empezaron por la griega y la china, considerando y practicaron el teatro como el instrumento más extraordinario y excelso de la educación popular, que haya existido jamás. No se puede olvidar lo que significó la tragedia griega, que incluía el coro, el canto y la danza, para el pueblo griego, ni el aporte que constituyó para la formación cultural europea el gran teatro de Shakespeare.

En la actualidad, el carácter necesario del teatro es enormemente mayor, puesto que existe la posibilidad absoluta del acceso del pueblo a sus manifestaciones. La Universidad no puede vacilar, en el sentido de obtener la ampliación de las labores actuales del teatro universitario, de modo que aumenten las escuelas dramáticas y consiguientemente los grupos de teatro que han de desplazarse de un punto a otro del país, para hacer representaciones, y crear al mismo tiempo los núcleos que han de dar vida teatral propia a las provincias.

—¿Y la construcción del teatro para la Universidad, Decano?

—Se hará el teatro. Quienquiera continúe al frente de nuestra Universidad no podrá eludir este antiguo compromiso con el Teatro Experimental, y con los grupos del Instituto de

Extensión Musical, como la Sinfonía y el Ballet, que no pueden desarrollarse completamente sin salas propias.

—¿Cuál cree usted que es el método para conseguirlo? —El único posible: la firme voluntad de hacerlo. No les puedo decir en cuanto tiempo, pero existen esos medios. (Nosotros recordamos que Gómez Millas, desde su cargo en el Instituto Pedagógico, consiguió la construcción del nuevo Instituto en tres años. Tenemos que creerle, cuando hace estas afirmaciones refiriéndose al teatro de la Universidad, puesto que mientras él obtuvo en tres años el Pedagógico, han pasado cinco desde que nosotros, en estas mismas columnas, logramos, a través de una campaña pro teatro, una declaración de la Universidad de que este teatro se construirá. Y no se ha construido aún).

—Para obtener la construcción de ese teatro —nos dice Juan Gómez Millas— se necesitará, aparte de los medios con que cuenta la Universidad, la cooperación de diversos organismos particulares y autónomos. Yo lo buscaré, si está en mis manos hacerlo. Tenemos el terreno, algunas propiedades, y un presupuesto subido que se paga por el arriendo de locales en que funcionan diversos servicios universitarios. Para una obra de esta naturaleza no van a faltar empréstitos convenientes, que es posible obtener, estoy seguro, por encima de los intereses de cada cual.

Gómez Millas se refiere, luego, a un espíritu de cooperación que existe entre nuestra gente, pero que no se aprovecha con buenos oficios. —Se fomentan los valores espirituales desde una Universidad como la nuestra, que se ha proyectado sobre la vida ciudadana, aprovechando todas las iniciativas, por pequeñas que sean— expresa, mientras recuerda diversos hechos de los que ha sido testigo. Y nos cuenta que en cierta oportunidad, en un lugar al interior de Linares, en una aldea llamada San Luis, una humilde mujer, al no tener otra cosa que ofrecer, dijo a sus visitantes, señalándoles un árbol que hay junto a su modesta casa:

—Por aquí veo pasar todos los días a los niños que van a la escuela. Yo no tengo otra cosa propia que ese árbol. Les dejo su sombra a los niños; que ellos la aprovechen en los días de calor. Ahí lo tienen; es para ellos...

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Preguntado sobre las posibilidades de la actual Editorial Universitaria, nuestro entrevistado nos habla de su interés por que se desarrolle la impresión artística de libros. En este sentido —nos dice— algo se ha hecho, aunque en pequeña escala, en la Escuela de Artes Aplicadas. La Editorial Universitaria, en combinación con el Ministerio de Educación e Instituciones como la Corporación de Fomento y empresas particulares debe fomentar, estimo yo, el libro de alto valor artístico y técnico, y desde luego los textos escolares. Los que poseemos son feos, de desagradable presentación tipográfica y de bajo material. El libro debe interesar, atraer al alumno, desde el instante en que lo toma en sus manos. La Editorial Universitaria precisa, también de un fuerte impulso, mediante la cooperación mixta de que hablábamos.

* * *

Cuando nos despedimos, en la puerta de la Facultad de Filosofía, de Juan Gómez Millas, salimos de allí con la impresión de que se nos habían aclarado varios asuntos. Es decir, no los asuntos en sí, que conocíamos, especialmente desde el lado de sus dificultades y negaciones. Que se nos aclaraban, pensamos, ciertas desproporciones muy comunes entre las personas que postulan a un cargo de gran responsabilidad; las que existen entre el decir y el hacer.

Este hombre nos deja la impresión de que no va más allá en el decir que en el hacer. Esto se prueba de una sola manera: con realidades.

Y hay varias de esas realidades en lo que nos ha dicho, respecto de sus funciones en el Instituto Pedagógico y en el Ministerio.

Lo mejor será esperar confiado en que si es elegido Rector, la suerte de los artistas, y de los que aman el arte como una excelencia, —el término es suyo— va a modificarse de una manera harto positiva.

A. R. de R.

Presentación del poeta Jean Rousselot

De todos los poetas de su generación —la de 1930—, cuya primera tarea era experimentar en el plano humano el valor de las experiencias surrealistas, Jean Rousselot es, sin duda, el que se ha afirmado desde sus comienzos, como uno de los mejores dotados y más inspirados. Su adolescencia, triste y solitaria, la necesidad en que se encontró de trabajar desde muy joven, la madurez de un pensamiento muy precoz y una sorprendente necesidad de disfrutar de la vida dan a sus primeros poemas ese tono a la vez doloroso y rebelde, que no cesará de perseguirle en el desarrollo de su obra.

Sin embargo, la fisonomía de Rousselot no refleja, en modo alguno, ese tormento; simple, directo, irónico, convencido de su misión, gustándole bromear y apreciando el buen vino, dice riendo: "Ser poeta es hacer revivir lo que ya se ha vivido". ¿Es esto simplemente una humorada? ¿Una frase espiritual? No hay que fiarse, porque Rousselot no se entrega a la confidencia de lo que sueña para burlarse. Se complace, por el contrario, en agotar el contenido de cada cosa, y en esforzarse en buscar la realidad en el propio corazón del hombre.

Para poder penetrar en su obra es necesario empezar por sus primeros trabajos, porque cada poema es la prolongación de otro, y contribuye a enriquecer esa profunda unidad de inspiración, que es característica en su poesía. Lo que le interesa es la aventura y el destino del mundo. No se esfuerza en seguir al hombre en su familiaridad cotidiana con la existencia, ni siquiera se esfuerza en señalar su carácter limitado en este universo, del que se apodera, pero del que todo se le escapa; trata más bien de construir una moral que esté a su altura, y que pueda satisfacer su deseo de lo absoluto:

"La mort rouge à mes pieds
cette pauvre espérance
ou les formes, les voix
réfugient leur angoisse".

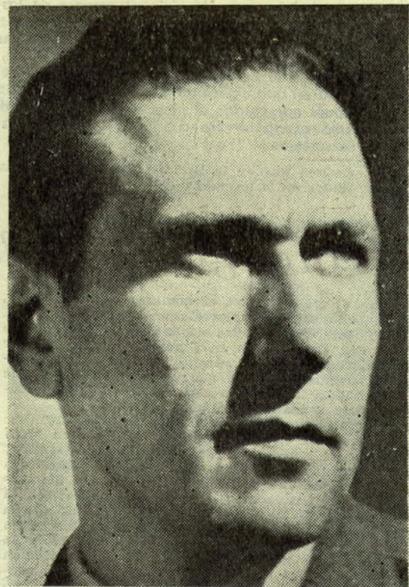
escribía en 1934. Es este ya su tema favorito, esa muerte incansable, que considera como el implacable juez de nuestros actos, testigo invisible, que espía y tortura al hombre para destruirle mejor en sus debilidades. Para no ceder al poder mágico de esa guardahorada de deseos, hay que superarla, adelantarse a ella en la terrible carrera de la vida, en la que nuestra salvación es la apuesta de un éxito total. Pero por mucha prisa que tengamos para ganar, es indispensable prepararse para esa lucha desigual que nos espera. "Pour ne pas mourir" (2). "Emploi du Teps" (3), constituyen otras tantas quejas y consejos, que nos invitan a mirarnos "a la cara", y por detrás de nuestra fisonomía. Es la época, en la que Rousselot se interroga, duda, lucha por penetrar el misterio que une los sentimientos a las cosas y el amor a la muerte. Se debate en la noche, que le espanta, y que rie burlescamente: "Todo está perdido". Permanece entonces bajo la influencia de Nerval y de Baudelaire, pero su personalidad se manifiesta ya de una manera cada vez más singular.

"Tai-je perdue t'ai-je gagné dans ces ténèbres
Dans cette vase qui m'habille
Je ne sais plus où vont tes pas".

donde prosigue su sueño de ser un hombre siempre. Su designio se forma con más claridad, las piedras del camino son menos agudas, y la luz que le ilumina se hace más viva. Pero es en sus últimos libros donde Rousselot se entrega enteramente a su conquista. Se ha desprendido definitivamente de lo exterior; su visión es más neta, su estilo logra una rara concisión y sus imágenes poseen un poder de evocación tan seguro como seductor.

"Le sang du Ciel" (5), obra de meditación, parece responder a un período de reflexión, en el que el autor trata de aprovechar las experiencias

Desde París, por
JEAN-CLAUDE IBERT



JEAN ROUSSELOT

del pasado; tiene que trazar el gran camino, el que desea a todo ser, ese camino que se prolongará hasta perderse de vista, más allá de todo horizonte de miseria y de rencor. "L'homme en proie" (6), que apareció en 1943, es el punto de partida de esa nueva fase de la evolución que se observa en Rousselot, y que es, sin duda, la más bella (se puede decir que esta colección de poemas es una de las mejores que se han publicado en estos últimos años). Trata de cercar ese miedo de vivir que poseen todos los seres cuando adquieren conciencia de su estado, y está envuelto en lo vivo de esa angustia indefinible, de la cual la muerte es un término inaccesible.

"Pourquoi l'homme en vain s'évertue
Sans sa couronne de fumée
A tisser dans sa chair saignante
Une doublure pour sa mort?"

es la interrogación perpetua que continúa preocupando al poeta. Su metafísica consistirá en liberar al hombre de su jaula de cristal —su mirada—, desde donde ve al mundo sin conocerlo ni tomar parte en él. Después de haber establecido las bases de esa larga ascensión que se propone realizar, continúa en aventura y toma el camino definitivo, seguro y sereno, ese camino donde le aguardan la esperanza y la seguridad de haber realizado su misión. En "Coeur Bronzé" (7) se abren las perspectivas de la feliz comunión del espíritu y de la realización total, que nos dejaban entrever en sus primeros poemas. Es fácil situar la personalidad

Pro Arte

CASILLA 1012 - FONDO 88118

SUSCRIPCIÓN DE 52 EDICIONES \$ 700.— EN PAPEL CORRIENTE Y \$ 800.— EN PAPEL SATINADO.

SUSCRIPCIÓN PARA EE. UU. Y EUROPA US. DH. 6.—

DIRECTOR

ENRIQUE BELLO

ADMINISTRADOR

HORACIO MIRANDA

Libro sobre la guerra colonial

Jules Roy se ha dado a conocer y ha impuesto su nombre con numerosas narraciones de gran calidad; principalmente con La Vallée Heureuse, narración sobre la aviación de bombardeo durante la guerra en el valle del Ruhr en 1943-44, que tuvo el Premio Renaudot en 1943, y que puede clasificarse entre las mejores obras inspiradas en la segunda guerra mundial.

Su último libro se titula La Batalla dans la Riziére; Jules Roy lo ha traído de los campos de batalla del Líbano Oriente. No es una novela, es un testimonio importante. El autor ha vivido la "guerra de Indochina" y la "guerra de Corea". Especialmente ha convivido con los soldados que se batían allí. Jules Roy no ha querido cambiar nada de la realidad, únicamente por honradez intelectual y por respeto a los sufrimientos de los otros. Por lo tanto se refiere a "cosas vistas", y no por casualidad, sino de acuerdo con las exigencias de una encuesta que tenía por objeto descubrir todos los aspectos de la verdad. Lo que diferencia a esta "testigo" es coronel de aviación: su manera de hablar de los combates es la de un camarada pero excluye la complacencia con

respecto a los hombres y el prefacio ante las cosas. En cada soldado, Jules Roy ha visto al hombre y sus debilidades; no oculta las sombras, como, por ejemplo, las rivalidades personales hasta en la línea de fuego. La mirada de Jules Roy no se limita al aspecto militar de la guerra. Su narración evoca el conjunto de países conmovidos. No teme mostrar la corrupción y el egoísmo de una gran ciudad indochina. En Corea en Seúl y Pusan, ha descubierto el país donde "la piedra no existe", y le parece que hay una determinada "lepra" que amenaza con extenderse por el universo. "Se encuentra allí el ca-

juventud enamorada del saber y de lo absoluto. La concisión, la densidad, la precisión de su vocabulario, la cualidad y la extrema riqueza de sus imágenes, la elección de una métrica rigurosa y sólida, y por último, una inspiración plena de reflexión y de nobleza, hacen que sus obras pertenezcan a la más pura tradición de la poesía francesa.

(2) Ed. Sagesse, 1934. (3) Ed. La Hune, 1935. (4) Rochefort, 1943. (5) Ed. Seghers, 1944. (6) Ed. Librairie les Lettres, 1949. (7) Ed. Seghers, 1950.

largo mundo de mañana". Sin embargo, el narrador no está desahogado. "A pesar de las apariencias, las guerras sirven para la reconciliación de los hombres". Es una especie de milagro lo realizan el sufrimiento y la muerte. Por encima de la lucha, puede recomponerse la fraternidad humana.

"La muerte es un adversario que exige demasiado para no merecer la estimación de todos, y sobre todo de aquellos que se han librado de ella, cuando se entrega uno a la muerte voluntariamente. Emile Henriot ha observado que el antiguo bombardero de La Vallée Heureuse ha puesto como epígrafe de su libro esta frase de Voltaire, que desde la primera página da el tono a su encuesta: "El ejército es una gran cosa, donde se muere y se mata; pero también es una cosa que sufre". Jules Roy no se muestra muy blando con los que se aprovechan del sufrimiento, y está de acuerdo con "todos aquellos para los cuales la sangre es más preciosa que el oro"; no desconoce el valor de los intereses espirituales que hay que defender y que justifican ese combate.

El libro está escrito de tal manera que ni por un solo momento se piensa que el autor ha querido presentarse como poeta épico. No oculta las cosas feas, ni los errores que pueden cometerse y que, evidentemente, le exasperan. Pero no fabrica elocuencia en esa exasperación; ni es Jérôme ni Aubigné, ni el autor de Châtiments. No se apasiona tampoco sobre el fondo de los propios acontecimientos. Lo que hace es rechazar las mentiras y los equívocos. Como él lo ha visto, no quiere que se diga que Francia hace una "guerra de salvajes", a la moda nazi, porque es falso. No quiere que se diga que es una guerra de "dinero", puesto que hay algo más. El libro termina con un diálogo entre él y un prisionero vietnamita que comienza a ver claro y que confiesa que su guerra es cruel e inútil. Jules Roy no saca ninguna conclusión formal, sólo hace un llamamiento al decoro y a ciertas necesidades de rendir justicia a los muertos y a aquellos que su aporte, valor, intensidad han protegido hasta ahora. El autor lo hace con un tacto admirable.

P. DESCAYES

En el centenario de Juan Francisco González

Edición especial de homenaje auspiciada por la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas (U. de CH.)

PRO ARTE

EDICION N° 164 SANTIAGO DE CHILE, JUEVES 22 DE OCTUBRE DE 1953 \$ 18.-

La lección del artista

Por Tomás LAGO

Sobre los sucesos diarios de la vida cultural de Santiago, junto con las centelleantes nubes de una inestable primavera y el brote de los árboles, se ha abierto como un estallido de luz y poesía la exposición del pintor Juan Francisco González. Son trescientas telas que llenan tres grandes ámbitos: la sala de los paisajes, la sala de los retratos y la sala de las flores y frutas.

Muchos años de labor, diferentes períodos, múltiples estados de alma, incluso principios técnicos diferentes que se aplican a una temática por demás variada, surgen de aquellas murallas como un llamado del eterno y deslumbrador fenómeno de la vida sensible, redivivo en su vida permanente que sobrepasa el tiempo, las generaciones y las escuelas artísticas.

¡Cuántas cosas han ocurrido desde que aquellos cuadros se pintaron! ¡Cuántas veces han girado en torno de la esfera de la actualidad, las más caprichosas preferencias del público! La pintura de hoy no representa lo que ayer. Otro mundo ha sobrevenido después de dos guerras y los términos de la vida cultural han cambiado por completo el sentido de la obra de arte. Sin embargo, en esta rotación vertiginosa de puntos de vista, teorías, pasiones encendidas del espíritu subsiste un lenguaje común que a todos alcanza, todavía, y que podemos ver hoy en la exposición de González.

La crisis del arte moderno empezó a sentirse en Chile, justamente cuando su vida terminaba. González no tuvo alumnos de pintura, no obstante, lo cual fué considerado un maestro indiscutido de su época, por sus convicciones y la atracción fascinante de una personalidad bizarra, segura de sí misma. ¿Qué representa él en la breve historia de la pintura chilena? ¿Cuáles son sus elementos de expresión? ¿A qué escuela pertenece como pintor?

Mucho puede insistirse sobre esto, todavía, compulsando inacabablemente principios y sistemas, pero, hoy un hecho también que ha quedado en evidencia al abrir las puertas de esta exposición, llena de

vida y resplandores: existe el arte de la pintura para el goce de los ojos y como expresión de los más exaltados sentimientos, surgido del fenómeno de la luz y la materia, el color y la forma.

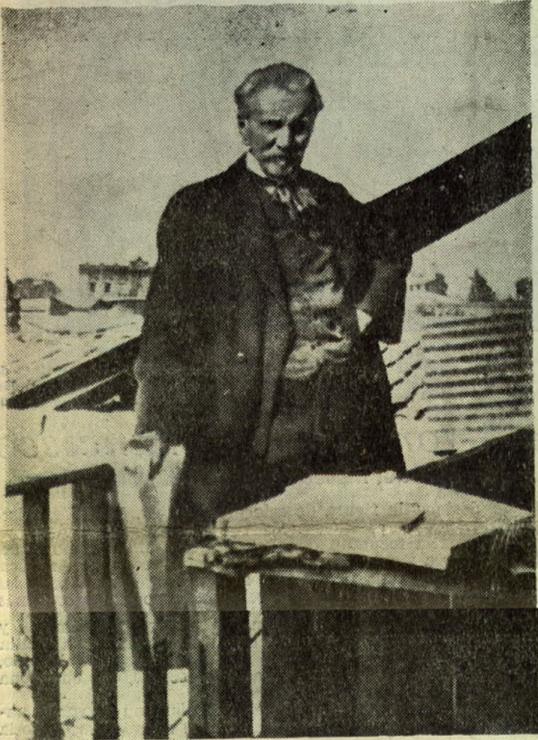
Hay algo en aquellos vástagos pardos que sostienen el nacar pálido de las rosas, hay algo en el reflejo tembloroso de los pétalos que brillan aun un instante, antes de caer deshojados a la sombra incierta, fraguada en polvo de bronce o ceniza, que nos está mostrando el poder de encantamiento de los colores. La forma deliciosa de las frutas; los rasgos sensuales de las figuras, definidos de un trazo en el momento mismo en que los captó el ojo del artista, el golpe de aire y tiempo de los paisajes —piedra, tierra o agua— están hablando un lenguaje que, no por el hecho de ser accesible a todo el mundo, es menos ilustre y elocuente.

¡Cuántos puntos de meditación ante el hecho físico de esta pintura, que si bien se expresa en sentimientos y emociones cromáticas, también lo hace en pasta, carne, masa!

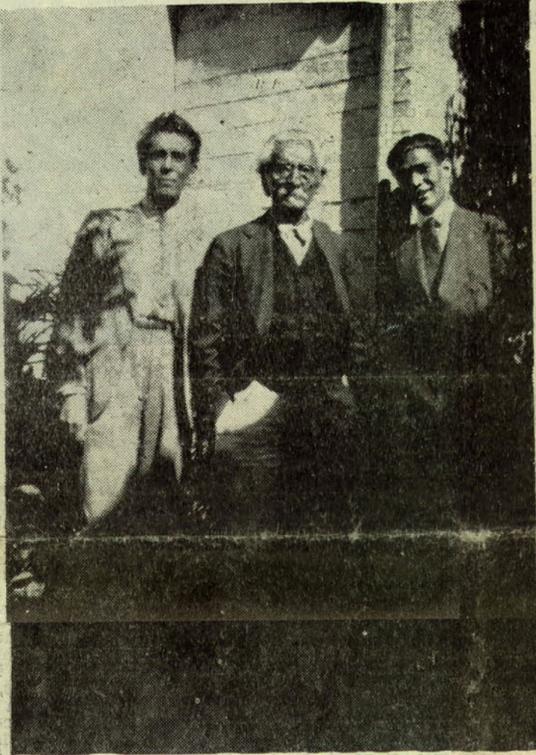
La generación que precedió a los impresionistas franceses tuvo serias dudas acerca del camino que había de seguir. La época de Pedro Lira, entre nosotros, atacaba los grandes temas de una pintura anecdótica, demasiado influenciada por la teatralidad convencional de unos maestros mediocres, que no podían llevarla sino al vacío en que cayó en otras partes. González fué el reactivo en Chile, una barrera de contención, una señal en el camino con su rico temperamento.

Lo que los demás no vieron en las telas del Ticiano, en Velázquez, en Delacroix —de los cuales sólo tomaron lo externo— la materia pictórica, la sustancia física de la paleta, lo percibió él para emplearlo a su manera. Recomendaba la sinceridad, el cultivo acendrado de lo

(PASA A LA PAGINA 3)



Don Juan Francisco en 1925. Foto tomada en el altillo de su casa de la calle Jotabeché, sobre los tejados.



El artista fué, como todo verdadero artista, un amante de la libertad. Aparece aquí entre dos revolucionarios peruanos exilados por entonces (alrededor de 1930). Uno de estos jóvenes fué posteriormente fusilado por la dictadura.



DON JUAN FRANCISCO GONZALEZ EN 1930

Los colores de su paleta

Por LAUREANO LADRON DE GUEVARA

Permitidme que describa los colores que a don Juan Francisco González más le placía usar en su paleta. Ellos eran el ocre amarillo, tierra de siena natural, amarillo indiano, los amarillos cadmium, tierra de Cassel, bruno de victoria, rojo de Venecia, las lacas carminadas, el ultramar oscuro, el azul de cobalto.

Quizás penséis que sea algo trivial y de orden puramente técnico señalar estos colores; pero es que ellos eran los que el maestro más amaba, muchos de los cuales no he visto usar a ningún otro pintor, y además ¿por qué negarlo? sus nombres me suenan bellamente y los siento íntimamente ligados a su personalidad. Con ellos compuso las más exquisitas mezclas, ora cálidas y sutuosas, ora fina y transparentes.

Con ellos pintó los caminos del campo de Chile, donde las viejas tapias sucumben bajo el oro de los nogales en otoño, o en la primavera coronadas por el rosa de los almendros y de los durazneros o por el pequeño jardín suspendido de las flores silvestres.

¡Y las rosas! Las rosas que nadie pintó como él: opulentas a veces; otras delicadas y desfallecientes.

¡Y las mujeres! Las pálidas y de ojos como asombrados, y las morenas de negra y revuelta cabellera y de ojos aterciopelados y tristes.

Motivos humildes y sencillos tentaron muchas veces su pincel, como las hojas de la zarzamora en otoño enojadas con carmín y cadmio oscuro.

Se dice de don Juan Francisco que era solamente un colorista; no. También amaba y comprendía extraordinariamente el dibujo. Recuerdo un día ante el corro de sus alumnos, cuando uno de nosotros exaltó el color como lo único que debía tomarse en cuenta, y él expresó: No, amigo, el dibujo es el alma de la pintura.

Y fué maestro sin quererlo, sin pedagogía, por derecho propio: en-



En un rincón de su taller, poco antes de su desaparecimiento, junto a antiguos retratos de mujeres que pintara.

señó a ver a sus alumnos y auscultó sus almas haciendo surgir de ellas la fuente del amor a lo bello.

Y fué hombre en toda la extensión de la palabra; valiente y decidido, nunca se arrodó ni ante la adversidad ni ante la prepotencia.

Hombre, maestro y pintor. Todo fué en él uno y lo mismo. Y más que de nadie se puede decir de él que estaba hecho de la misma materia que sus obras.

Hay en los alrededores de Santiago una pequeña calle, "sin gracia", como diría el Maestro, que lleva el nombre que es por sí solo como un verso: Juan Francisco González. Al leerlo, la imaginación y el recuerdo puebla la calleja de la belleza, de la humildad, de la gracia incomparable que supieron dar sus mágicos pinceles a los caminos perdidos de esta tierra que él amó tanto.

La edición de Pro Arte sobre la nueva arquitectura de Santiago

El Jueves 12 de Noviembre aparecerá la edición especial de "Pro Arte" destinada a presentar la nueva arquitectura de la ciudad de Santiago. Esta edición se hace con el auspicio del Colegio de Arquitectos de Chile y la Cámara Chilena de la Construcción.

Rogamos a los señores arquitectos que tienen en su poder encuestas y artículos para esta edición, se sirvan enviarlos a nuestra Casilla 1012 a la brevedad posible.

Asimismo rogamos a las firmas del ramo de la construcción tengan a bien ordenar su publicidad, estrictamente dentro de los próximos 10 días.

Desde la Edición de Arquitectura en adelante, Pro Arte aparecerá cada dos jueves, hasta el mes de Marzo en que se reanuda su publicación semanal.

Homenaje de Angel Cruchaga Santa María

¿Dónde quedó tu mano y la ceniza de sus colores, Maestro, que con tu horóscopo recorrías la tierra? La montaña y el río buscaban tu corazón vagabundo de siempre, amigo de los pájaros y del humo que teje la enredadera de los días. Maestro, hay que hallarte otra vez en el tiempo, uniendo los horizontes, unificando las olas en la noche. Estaba el sol sobre tu pecho detenido para el viaje, bajo todos los climas y detrás de los mares. La Patria te miró pasar incorporándola a tu sangre con el ritmo y el calor de tus pulsos, la dulzura de los valles, el amor del agua fugitiva. Maestro, mago creador de la belleza, padre del sortilegio, te miramos otra vez, más allá de la frente. Estás vivo en mitad de la luz, palpando el paisaje, la hierba, suave, las huellas del camino como en esas horas en que ibas conmigo buscando a Dios en la proximidad del océano. Pastor en las dunas, perseguidor del milagro, altar de fuego en viaje hacia todos los vientos. Hemos venido a verte, a sentir la lumbre de tu mano hecha para tocar la nube e imponer la esperanza desde ese mundo en el que vagas sumergido en la hermosa, con los altos poetas que deletrean el tiempo. Hemos venido a verte reclinado en tu selva, besando las raíces que tocan tus cabellos. Es preciso cantar para tu sombra en un puñado de trigo, con un sabor de vino y de lágrimas para resucitar tu cuerpo y encender los colores que cayeron en un murmullo de tus venas. Es necesario cantar avivando las antorchas quemando el día y la esencia donde permaneces. Alzaremos el corazón como una rama de boldo para que sientas otra vez la herida de la tierra, el rumor de los ríos, la música de la lluvia, el fuego de los ojos, dueño del arcoiris! Venido a verte para vivir en tu ejemplo, para digna nuestra miseria, caballero erguido entre un lucero y una tórtola, padre de las cosas de Chile, austero defensor de la Patria. Aquí estamos de pie con los ojos cerrados, llamándote para que nazca el nuevo día desde el silencio de tus manos...

Nuñoa, Octubre de 1953.

La gran retrospectiva de J. F. González

"PRO ARTE"

PALABRAS DEL MINISTRO OSCAR FENNER

La Facultad de Ciencias y Artes Plásticas y el Instituto de Extensión de Artes plásticas de la Universidad de Chile, son los organizadores de la gran exposición retrospectiva que permanece abierta en el Museo de Bellas Artes. Varios centenares de obras del Maestro Juan Francisco González, literalmente cubren los muros de las tres grandes salas del Museo, en doble corrida de cuadros. Está representada en esta exposición —la más vasta de un pintor chileno de que haya memoria—, la obra continuada sin interrupción de más de 60 años de oficio artístico. La mayoría pertenece a la viuda del pintor, doña Elena Marín, a algunos parientes y a los coleccionistas particulares, que facilitaron gentilmente sus cuadros.

Por estos mismos días, el distinguido abogado porteño, don Roberto Zegers, coleccionista y estudioso de la obra del artista, ha editado, con la Universidad, una voluminosa monografía de don Juan Francisco González, que contiene alrededor de cuarenta reproducciones de sus cuadros, y que trata aspectos inéditos de la vida del pintor.

La exposición retrospectiva permanecerá abierta un mes. Hasta el momento ha sido visitada por miles de personas, sin contar las visitas colectivas de estudiantes que se suceden cada día.



El pintor Jorge Caballero, Comisario General de la Exposición.

Recuerdos de "Huelén"

Don Juan Francisco González casó en primeras nupcias con la señora Filomena Ramírez, que fue su primera inspiradora. La señora Ramírez fue una distinguida concertista en piano. De este matrimonio nació Juan Francisco González Ramírez, conocido dibujante, a quien no hay chileno que no conozca por su nombre artístico: Huelén. De su segundo matrimonio con la distinguida señora, doña Elena Marín, su actual viuda, tuvo varios hijos, la mayoría de ellos, también artistas que se han destacado en diversas actividades.

Por estos días conversamos con Juan Francisco; es decir, con Huelén, quien nos hizo vivos recuerdos de su ilustre padre, Huelén, dibujante que se hizo famoso en Chile en los tiempos de oro de "La Nación", impuso una línea nueva en el dibujo y la caricatura de actualidad. Ahora ha abandonado casi completamente su ágil lápiz periodístico, y es profesor de Dibujo en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Lo primero que se le pregunta siempre es por qué no fue pintor, como su padre. Cuando nosotros se lo preguntamos nos contesta, seguramente como a más de alguien se lo ha dicho ya:

—Simplemente, porque no me atreví a seguirlo. Mi padre significaba demasiado para que yo me sintiera seguro de alcanzarlo. Comprendo que no fue consecuente esa actitud, pero ustedes deben considerarlo comprensible. Así ocurre siempre. Pareciera una ley.

—¿Por qué, entonces se dedicó usted al dibujo?

—Bueno —dice Huelén, con ese gesto de hombre que ha vivido intensamente y que ya todo lo mira en lejanía— por algo estuve siempre al lado suyo. Yo fui, lo que la gente llama un arrenquin, de mi padre. Me llevaba a todas partes. Era un mocoso cuando ya me co-



Don Juan Francisco junto a su hijo Juan (Huelén) y su nieta Mirreya.

nocía todos los rincones de Limache, o cuando en Santiago me llevaba a las reuniones de gente importante. Algunos me llamaban el pequeño secretario. A veces debía acompañarlo a reuniones con literatos y artistas. En aquellos tiempos —tomen en cuenta que nací el 94— existía mucha unión entre los intelectuales. Los literatos y los pintores no andaban separados como ahora. Muchas veces —hoy lo recuerdo con orgullo— estuve en medio de conclaves en que mi padre se juntaba con D'Halmar, Dublé Urrutia, Baldomero y Samuel Lillo, Carlos Mondaca, Magallanes Moure. Era un concilio selectísimo y muy entretenido. La gente tenía humor, y más que "pelar" discutía y se inquietaba por las grandes ideas que empezaban a commover al mundo. No había casi reunión en la que estos caballeros no hablaran de arte y recitaran poemas. Ahora, escritores y artistas andan separados ¡qué lástima!

—¿Tiene usted recuerdos de su tío Simón?

—Es claro. Creo que no se le ha hecho justicia a mi tío Simón. Fue un gran escultor, y aunque hace 35 años de su muerte, su obra es también de mucho valer. Vivió 19 años en París, y aunque trabajó en la línea académica, lo hizo siempre con un refinamiento extraordinario. El tío Simón y mi padre fueron hermanos muy unidos. Los estrechaba una gran afectividad y la vocación artística que sintieron desde niños.

Mientras conversamos, Huelén nos ha estado mostrando el álbum en que guarda fotos, recortes y cosas de don Juan Francisco. Algunas de esas fotos se encuentran en esta edición. Otras nos las proporcionó Israel Roa, pintor que, como se sabe, fue su discípulo, y que es casado con una hija del artista.

Huelén ha cerrado su álbum, y nosotros creamos que es el momento de que la conversación se interrumpa. Por un instante, la presencia de don Juan Francisco estuvo en aquella habitación, a través de los recuerdos que su hijo nos hacía.

Nos retiramos en silencio, para no interrumpir.

Pedro Reska y Julio Fossa Calderón.

1896.—Vuelve a Europa en el "Angamos". Recorrió Es-

paña, Inglaterra, Italia y Francia, llegando hasta Alemania, donde visita Frankfort. Inicia su épo-

Don Oscar Fenner, Ministro de Relaciones Exteriores y Ministro Subrogante de Educación, expresó las palabras que siguen, en el acto académico de homenaje al artista, efectuado el 24 de Septiembre en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

"He venido aquí por encargo de S. E. el Presidente de la República, a traer su adhesión de Mandatario y de ciudadano al significativo hecho que se conmemora hoy en la noble casa de Bello y de Lastarria; el centenario del nacimiento de uno de los más grandes forjadores de nuestro sentimiento patrio; sentimiento patrio que no solamente se elabora en el campo de batalla, las lides del trabajo, la actividad política, sino que se crea, también, día a día, en el aula universitaria y en aquel laboratorio, rico y misterioso, del artista.

Chile puede alardear con justeza de un elevado nivel de cultura media entre los países del Hemisferio americano, pero puede exhibir, además, con honrado orgullo, algunos creadores que son otros tantos ejemplos de superación nacional.

¡Tal vez si el más humano y conmovedor de todos ellos, fuera en vida, y lo sigue siendo aún después de muerto, ese singularísimo y genial pintor que naciera cien años ha: Juan Francisco González!

No estaba hecho el maestro para conculgar con formulismos académicos. Olímpico era su desprecio por los amonamientos a la moda. Fue el sentimiento y no la razón, lo que inundó tempestuosamente su fulgurante personalidad. Supo vivir para su arte y a la altura de su arte, con esa bohemia señorial y esa rebeldía tan suyas, con su amabilidad cautivadora, su inquietud generosa y atormentada, su huraña independencia, y aquella dureza intrínseca contra todo lo falso y convencional. Estaba poseído por tal amor sensual a la belleza plástica de su tierra y a su hondo significado, que don Juan Francisco parece no haber llegado siquiera a enterarse de cómo había vivido o cómo y por qué se encontraba viviendo entre los hombres.

Pocos, muy pocos poseyeron como él, tan profundamente, el se-

creto de Chile. Acaso nadie auscultó tan certeramente el corazón de su paísaje ni se bañó tan gozosamente en su radiante luz, ni se adentró tanto en el alma y la carne de las rosas y de las frutas chilenas. Y acaso nadie logró poner tan sencilla y dramática melancolía al aprisionar cada otoño en un pequeño trozo de tela cualquiera.

Pudiera decirse hoy, cien años después de su nacimiento, veinte después de su muerte, que si él llegó a trasladar vivo a Chile a sus lienzos, Chile, a su vez, se ha fundido en ellos con el colorido y la emoción, el romanticismo y la altivez de Juan Francisco González.

País y artista, tierra y pintor, llegaron a ser en tal manera semejantes, que aún ahora, pese a todas las renovaciones del arte, se abre el corazón al exclamar, ante una tarde campesina, ante una pobre calle de aldea, ante una vieja tapia, ante un racimo de uvas o un puñado de geranios y hasta delante de un montón de hojas que el otoño seaca con su llama: ¡es un Juan Francisco González!

Perdonadme este recuerdo tan personal de quien como nadie simbolizó para mi generación, como para muchas otras, el Arte y el Artista en nuestra tierra. Perdonadme si al exaltar en esta medida la memoria del Maestro, falte tal vez con ello a la mesura y la prudencia críticas. Pero creo que vosotros pensaréis conmigo, y con miles de compatriotas, que este creador inigualado, gran señor de paleta millonaria, vivió y murió como el más chileno de nuestros artistas plásticos.

Temo, señor Rector, haber ido sentimentalmente más lejos de lo que me permita la muy honrosa misión confiada por Su Excelencia. Pero no podía dejar de evocar así, como a un compañero y a un maestro de sueños, a quien aprendí a querer y admirar desde mi adolescencia con encendido y renovado fervor; a quien tuvo la generosidad de acercarme a nuestra pintura, conduciéndome él mismo de la mano, y a quien quiso hacerme partícipe de su vendaval interior con sus charlas inolvidables o sus cuadros sorprendentes que siguen poniendo alegría y emoción en el camino de mi vida".

ca de las flores y frutas pintadas al aire libre.

1897.—Regresa al país. Funda con Alfredo Valenzuela Puelma y Alfredo Helsby las famosas exposiciones municipales de Valparaíso, que rivalizaron con los salones oficiales.

1898.—Obtiene la Medalla de Honor en el Salón Oficial de Santiago, por su cuadro "La Limachina".

1900.—Vuelve de nuevo al Perú. Se radica en la ciudad de Lima, donde desarrolla una importante labor, destinada a captar las características urbanas de la vieja ciudad.

1901.—A su regreso al país, concurre al Salón Oficial; entre otras obras expone: "Madrid desde la vega", motivo que antes pintaba también Goya. Se radica definitivamente en Santiago. Es designado comisario del Salón Oficial de ese año.

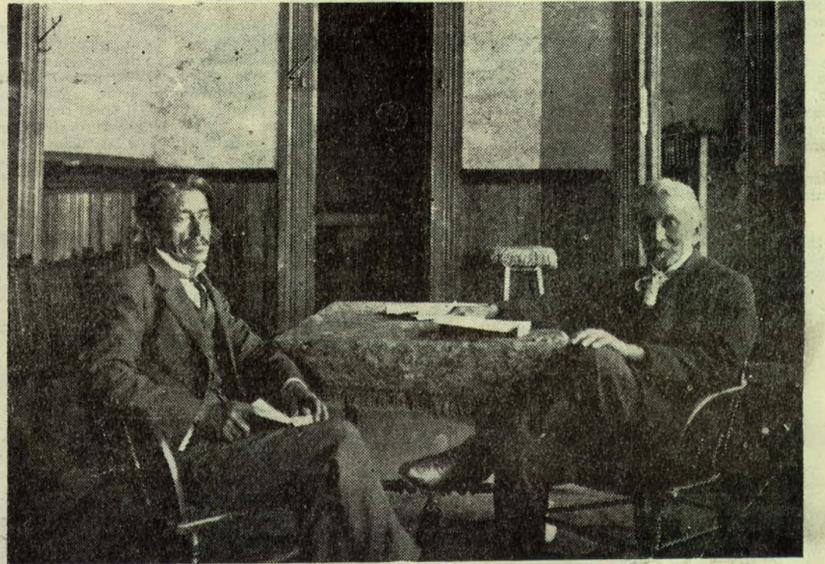
1905.—Efectúa el tercer y último viaje a Europa, debido esta vez, a la munificencia de los señores Julio Prá y Carlos Cousiño. En este viaje el maestro extendió su ruta más allá de Francia y España, alcanzando hasta el África del Norte.

1906.—Sustenta, a petición del Ministerio de Instrucción Pública, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, una brillante conferencia, acerca de "La enseñanza del Dibujo", que merece su publicación en los Anales de la Universidad, de ese año.

1910.—Es nombrado profesor de croquis y dibujo del natural en la Academia de Bellas Artes, de Santiago, a petición del pintor español don Fernando Alvarez de Sotomayor, su Director. Con este nombramiento, se pensó dar impulso renovador a la enseñanza artística de ese plantel, la cual estaba invadida por un espíritu academizante ancestral. (Su espíritu renovador le alejaría siempre de la cátedra de Pintura, que más que a nadie debió corresponderle).

1912/13.—Concurre a las exposiciones del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, de Santiago. En la de 1912, expone: "Huerto nevado", "Boceto de Pelusín", "Rosas de invierno", "Anti-

(PASA A LA PAGINA 3)



Los hermanos González: don Juan Francisco, el pintor, y don Simón, el escultor. La foto es de fines de los años 20, en Cartagena. Esta escena refleja el carácter de los hermanos —nos dijo Juan, el hijo de don Juan Francisco— pues siempre la seriedad de Simón contrastaba con el carácter alegre de Juan Francisco.

Evocación de Don Juan Francisco

Por Luis VARGAS ROSAS, Director del Museo Nacional de Bellas Artes

El tiempo en su medida de un siglo, destaca la figura de este gran pintor, Juan Francisco González, con los relieves de un maestro de alta categoría. Su vigorosa personalidad, la riqueza de su temperamento y la extraordinaria fecundidad de su obra lo definen como al artista más completo que haya dado esta tierra y entre los mejores que haya producido América.

Su obra y el ejemplo de su vida toda consagrada al Arte ha sido valiosa lección para las generaciones de jóvenes artistas que él formara y que ahora le veneran como al maestro más genuino de la pintura chilena.

Desde muy temprana edad siente el llamado del Arte, vocación que sus padres estimulan y cultivan. Junto con su hermano Simón, después célebre escultor, empieza a modelar la arcilla en el taller de un Profesor, hasta que un desgraciado e injusto discernimiento de un jurado, que desconociera sus méritos, afecta de tal manera su sensibilidad adolescente, que abandona para siempre el modelado en barro y se dedica por entero a pintar.

Tiene 16 años y desde entonces hasta su muerte, pinta todos los días con fervor y pasión inigualados, dejando a la posteridad una obra prodigiosa, honra de su nombre y gloria de su patria.

Como todo espíritu inquieto, de joven comienza sus andanzas por el mundo. A los 26 años se marcha a Bolivia y el Perú, donde pasa cinco años viviendo y pintando. De aquella época pocas son sus obras que se conservan, muchas perdidas o abandonadas en su vida vagabunda.

A los 34 años emprende su primer viaje a Europa. Un barco de la marina chilena lo deja en las costas de Francia. Durante un año vive la maravillosa aventura de París, se prende de su encanto y, para siempre, quedará hechizado de su genio y de su gracia.

De vuelta a Chile, en un incendio pierde todo cuanto había pintado en Francia, pérdida irreparable, porque su obra queda trunca de ese momento, que le marcara la influencia de las corrientes renovadoras del movimiento impresionista, entonces en plena efervescencia.

Su pintura levanta violenta reacción en el ambiente artístico chileno, detenido en un falso concepto de clasicismo académico y por primera vez se le tilda de "impresionista", de portador del arte decadente francés. Defiende las nuevas tendencias del Arte con mayor ardor y pasión que sus detractores, fustigando a sus enemigos, orientando a los equivocados, divulgando las nuevas teorías sobre el "aire libre" con que los impresionistas franceses animaban el arte, entonces en suspenso.

Mueve y remueve el ambiente artístico pintando, hablando y escribiendo, hasta que nue-

(PASA A LA PAGINA 6)

LOS SERVICIOS OFICIALES DEL TURISMO FRANCES

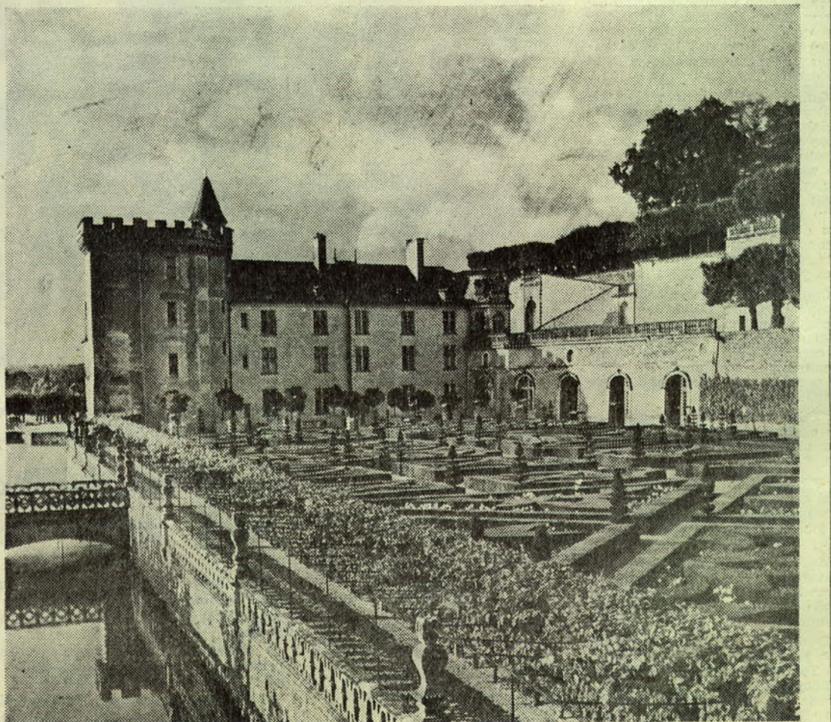
AHUMADA 131 OF. 401

Le proporcionarán informaciones y folletos para

SU VIAJE

A

FRANCIA



Chateau de Villandry

(Ph. Karquel)

STEINWAY & SONS
NEW YORK HAMBURG

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE.

CASA

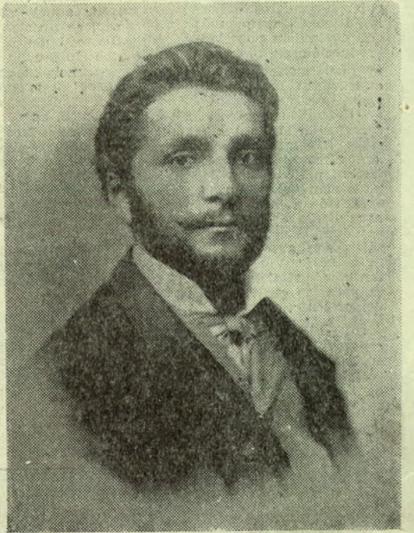
Margarita Friedemann

FONCK



El homenaje del compañero terrestre

Juan Francisco González por Augusto D'Halmar (I)



Don Juan Francisco en 1888, cuando era Profesor de Dibujo en el Liceo de Valparaíso.



Retrato de Juan Fco. González, por el pintor venezolano Arturo Michelena, pintado en París. Está en el Museo de Caracas.



Retrato de Juan Fco. González por el pintor Rafael Correa.

Indudablemente una gran patria es la mitad de una gran gloria; pero también las patrias chicas pueden otorgársela a quienes coincidan con sus aficciones y con las actividades de su desenvolvimiento.

El error de Juan Francisco González, no estaba, pues, en ser chileno, sino en haber vegetado, culminando como pintor, allí mismo donde hubiera podido prosperar como mediocre futbolista, boxeador, o agente de cambio. Ya don Pedro Montt, de grata memoria, manifestó, siendo Presidente, que la República no necesitaba pensionar artistas en el extranjero, por cuanto el arte le venía hecho de fuera, sino, industriales que propulsasen sus recursos propios. Las artes, en un medio así, quedan incógnitas entre las labores de mano y una madre de familia puede decir en Chile, que la repostería no tiene secretos para sus hijas casaderas y que, además, ya han dado "pintura final".

A Juan Francisco le cupo hacer de Quijote en esa Mancha original e indeleble de nuestros pecados, mientras otros más Andantes de pie o con menos Caballerías que él en los cascos, íbamos a bregar desde lejos por la ingrata Dulcinea. Él ha sido el que ha cobrado paladinamente los estacazos en tan desafortunada, descomunal y sobre todo, desigual contienda. El que ha tenido que habérselas cara a cara, mano a mano y pecho a pecho con el Vizcaino y con los Yagüeses, con los Galeotes, con el Bachiler, el Barbero, el Cura, el Ama y la Sobrina y se ha "topado con la Iglesia". Pobre mi Ingenioso Hidalgo, sin Sancho, ni Bálsamo de Fierabrás que le valiera, y cuán mal parado, maltrecho e incorregible se lo siempre de sus desventuradas aventuras y cuántas veces no mordió el polvo de su Tierra Nativa, sin por eso dejar de proclamarla quijotesca como su Dama.

Hoy, cuando apenas si se tiene sobre ese Rocinante del cual no le apeará sino la Muerte, cuando ya no puede romper lanzas contra Encantadores y encantamientos, follones y malandrines, surge si sé en quién, secundada por no se quienes, la peregrina idea de enaltecerle. No serán los Duques ni Gobernadores de esas insulas Baratarias o Desbaratarias, quienes presidan festejos en honor suyo, sino unos cuantos desafiadores, como él, de entuertos, obstinados jardineros de margaritas en porquerizas. Mejor que así sea, porque ya que se le ha postergado en vida, hay que seguir siendo consecuente hasta que muera y... se le glorifique. Y yo, el expatriado y extranjerizado, si es que puede serlo quien se respaño izó me adhiero de todo corazón, desde España, con el corazón de mi corazón, a esa apoteosis de oca o y pienso que ha de lucir con los mil soles que el pintor trituró, amasó y mezcló en su paleta, para inmortalizar nuestros amaneceres y nuestros crepúsculos; con los cien mil desel os que su pincel supo arrancarle a las igneas y adamantinas nieves de los Andes, minas de pedrería, a las aguas de nuestros regatos, a nuestros bohíos, nuestros descampados y nuestras frondas, a "esos campos, oh patria, esas flores que tapizan tu suelo feroz" "y ese mar que tranquilo te baña y promete futuro esplendor", a cuanto alienta preñado de gérmenes bajo el martirio de la Cruz del Sur.

Si enseñar es hacerlo con a obra y con el ejemplo, en el arte y en la vida, qué maestro de desinterés no ha sido, para vosotros, para nosotros, este gran artista, genuinamente criollo, aunque sin la chocarrería ni ladinería criollas, pintando lo suyo, es decir, lo nuestro, y cómo nos ha demostrado que hay valores ta, vez no cotizables, pero con los cuales seguramente no debe especularse. Los mal llamados hombres prácticos, podrían aprender de él, que para serlo verdaderamente hay que sacrificarse todo al Ideal. Los patriotas profesionales, de él se deberían también aprender a "hacer patria".

Porque Juan Francisco, que tanto ha fustigado nuestras flaquezas; que no ha cedido a ningún precio sus cuadros a beocios y filisteos que no merecían ni los marcos; que en la inauguración de un Salón Nacional, a cierto personaje oficial que le preguntaba ante la "Eva", de Nicanor Plaza, si era el "Giotto", de Lagarrigue, le replicó: "que en todo caso sería La Giotta", que a a quien que hallaba excesivo el precio de una de sus manchas, porque se le había visto pintar en diez minutos, le demostró que "no en diez minutos sino en cincuenta años de sacrificios y desvelos" había llegado a pintar en diez minutos". Juan Francisco, que de la levita gris del recoleto, pasó a la capa parda del franciscano, es de los pocos que han comprendido entre nosotros que la patria no es nuestra madre, sino hija de nuestras obras, de nuestro encaño y no de ciego amor, y que e patriotismo no consiste en adularla, sino en corregirla y fortalecerla.

De este heroico modo, claro, no se prospera; pero prospera el vivero que sustentta tales héroes, pecadores de lesa patria, según los que la explotan. Y así debe procederse, pese a quien pese y pase lo que pase.

Lo que pasa, ya es sabido: una existencia como ésta, de estrecheces y pruebas; o que no pasa: una labor amplia de siembra y fruto.

Dios me acoja sin confesión, en el mismo pecado, cuando sune a su vez mi Hora.

AUGUSTO D'HALMAR

Madrid, Día de la Raza de 1929.

(I) Este artículo fué escrito por D'Halmar para un homenaje que se pensó rendir en vida, al gran pintor. Por supuesto, el homenaje no se realizó y ahora que la muerte lo ha levantado a la postulación con que el ambiente aplasta a casi todos los artistas en estas tierras, publicamos las palabras de D'Halmar. Por uno de esos curiosos azares, quien escribiera estas líneas hace veinticinco años, reposa en cuerpo junto a su homenajeado de entonces. Juan Fco. González y Augusto D'Halmar comparten en el Cementerio General, el pedazo de tierra que legara, para manoseo de los artistas, su admirador —también fallecido— Raúl Tupper Tocornal.

calli, construyó su estilo y ordenó su expresión.

Su temperamento y su poder de asimilación, pudieron permitir al artista elegir cualquiera de los innumerables caminos que el panorama histórico y contemporáneo del arte europeo muestra, traído al artista americano, todos tentadores, para quien busca un oficio o sistema de fabricación de cuadros; no obstante, para los artistas verdaderos como Juan Francisco González, su intuición selectiva lo encauzó por el único camino lógico y natural que correspondía a sus emociones a sus inquietudes

estéticas; el camino que marcaba su época.

Esta selección no dejó de proporcionarle en nuestro ambiente algunos pasajes pintorescos, que más de una vez encendieron su cólera como despertaron su buen humor. Era sabroso y picanter recordar con él su regreso al país del segundo viaje a Europa. En nuestras manos están los amarillentos recortes de prensa, en los cuales los amantes de la costumbre y de la tranquilidad

espiritual, ponían en alarma la opinión pública por el escándalo de su pintura "modernista y desorientadora".

Existe un hecho ineludible: la masa se transforma y al evolucionar modifica sus ideas, para ella es hoy Juan Francisco González, un "pintor clásico" y comprensible...

Captor siempre del momento, su arte no se detuvo en la sistematización de ningún estilo, por más que éste halagara su vanidad o sus intereses, y ya al final, como en un arranque de completa renovación, deseando, acaso, empezar de nuevo, sintió resurgir la línea constructiva de los clásicos italianos.

Juan Francisco González, marca una etapa justa y precisa de transición, de gran trascendencia para el desarrollo de nuestro arte; pues en ella se detiene lo superficial y desarraigado, para hacer surgir el espíritu curioso e investigador, encaminado hacia la conquista del ideal que tiene derecho a forjarse cada generación.

DIBUJANTES



librería SALVAT

SANTIAGO - CHILE
AGUSTINAS 1043 TELEFONO 84734

El mejor surtido de libros en la mejor Librería.

E
N
E
L
1
9
0
0



CRONOLOGIA... (De la pág. 2)

güedades de la Dominica", "Flores de la costa" y "Camino de los pajeros". En la de 1913, presenta "Huerta de un convento", "Flores parisienenses", "En Melipilla" y "Ranchos en la costa".

1915.—Participa en el grupo de "Los Diez", asociación que fundara su amigo y discípulo en pintura, el poeta Pedro Prado. Durante tres años colaboró en la revista de aquel grupo, del mismo nombre.

1918.—Funda la Sociedad Nacional de Bellas Artes, para contrarrestar, en beneficio de la evolución plástica, las ideas conservadoras de la Comisión de Bellas Artes. Fue elegido primer Presidente de aquella sociedad.

1920.—Auspicia el Salón de Primavera de la Federación de Estudiantes de Chile, institución que en esa época constituye el foco renovador en las artes, la literatura y la política, y que dió carácter a la llamada generación del año 20. Este Salón, al cual también concurre el Maestro, pudo realizarse sólo en aquel año. Muchos de los participantes de esa exposición, formaron después el Grupo Montparnasse. Ese mismo año volvió a exponer en el Salón Oficial.

1929.—Obtiene Premio en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla y Premio de Honor del Certamen Edwards. Funda un Curso Particular de Dibujo, en el recinto de la Academia de Bellas Artes, institución que permaneció aquel año en receso, por haber sido comisionados sus profesores en misión de estudio al extranjero.

1930.—El Congreso Nacional aprueba una ley para aumentar su exigua pensión de jubilado, en vista de sus méritos artísticos.

1933.—A la edad de 80 años, fallece el ilustre maestro. el 4 de Marzo, en Santiago, después de haber vivido como artista ejemplar y efectuado una profunda y perenne labor. Su producción se estima en más de cuatro mil obras, lo que da idea de su enorme actividad creadora, sin paralelo en nuestra vida artística. De ese número de Artes Plásticas de la Universidad de Chile ha logrado catalogar, hasta el momento, poco más de un millar, labor que dicho Instituto continúa realizando.

ISAÍAS CABEZON,
Artista-pintor

(Datos extractados de diferentes biografías o recogidos de tradiciones verbales. Muchos de ellos han sido proporcionados por amigos y parientes del Maestro).

Aparece aquí don Juan Francisco en una foto hogareña que le fué tomada el año 1900, por el ilustre porteño don Ricardo Waddington, gran aficionado a la fotografía. Aparecen con el artista, su primera esposa, doña Eliomena Ramírez Saavedra, y su hijastra Berta Gastenlaub. La señora Ramírez falleció en 1902. El fotógrafo ha fijado en esta escena la vida apacible del novecientos, su ambiente tan característico.

Cómo resolvía el Maestro

Por Marco A. BONTA

Con su chambergo, su melena plateada y ondulante, sus mostachos bien distribuidos sobre la coqueta mosca que adornaba el fino mentón; desabrochada la chaqueta y las manos atrás con su cañita que pocas veces apoyaba en el suelo, mirando por encima de los hombros, con aire arrogante, como un D'Artagnan, entraba todas las mañanas a la Academia de Bellas Artes.

En el taller, los alumnos le esperaban con cariño para oír sus consejos y correcciones. El maestro, paseando por entre los caballetes, hacía lacónicas observaciones al pasar frente a cada uno; pasar frente a cada uno; "ver grande —decía— de arriba a bajo, y resolver en el tamaño de la uña". Así,

con frases esquemáticas y simples, transmitía su sentido del arte.

Estas frases sencillas, dichas en el transcurso de su vida de maestro, eran precisamente la verdad de su criterio estético, la forma de su concepción pictórica y el espíritu que animó su obra.

Para don Juan Francisco, "ver grande, resolver en el tamaño de la uña", significaba que la belleza no residía en las dimensiones de la tela, ni mucho menos en el motivo o modelo, sino en la visión generosa del mundo de las formas, en la emoción expresada, materializada en obra de arte. He aquí, por qué su pintura está concebida en pequeños cartones, que, sin embargo, son un panorama extenso de meditaciones de elevado vuelo plástico.

La unidad que caracteriza

personal sobre todas las cosas. Por eso, él mismo aparece como un lobo solitario entre sus contemporáneos.

Se ha dicho que fué un pintor incompleto, que la pequeña mancha, la sensación de color de que fuera un virtuoso, constituyó un vicio que traspasó a los artistas de una brillante y malograda generación. Puede ser, pero debemos reconocer también que esta misma obra tan fecunda, tan comunicativa y humana, tan espontánea por su alta calidad enriquecida con cien años de experiencia al público chileno, elevando el ambiente artístico del país.

Teóricamente negó ser impresionista, por su resistencia a las definiciones escolásticas, pero sufrió como todos los pintores de su tiempo los problemas de la luz en el cuadro; sólo que les dió solución con su instinto de colorista, en forma directa, sin receta intelectual (la descomposición de los colores).

Dicen que fué un romántico. Fué un romántico de verdad pero no en el sentido de la sensiblería decadente (sus bocetos de figuras, siendo tan tiernos como los de Carrière, son más sólidos) sino siempre como exaltación de una acusada personalidad. Así fué como salvó los obstáculos en que cayeron los coloristas franceses a lo Simon, Cottet o Aman Jean, o los españoles, como Anglada y Pradilla, a corto plazo demasiado ácidos o secos. Y es que cada vez que tenía una duda, recurría a su paleta para solucionarla, solamente a su paleta, empleando hasta el retoque, la sobrepesta, el glasis.

Esto no significa de ningún modo que careciera de disciplina. Pertenecía cronológicamente a una época de enseñanzas severas. Las normas clásicas del dibujo y la composición, el estudio incansante de los valores, lo convirtieron en un maestro con un lenguaje propio de gran registro y una capacidad expresiva que asombran.

Pero su espíritu, sobre todo, sigue como un hábito vigoroso comoviendo sus telas, penetrándolas de un soplo inmarcesible, donde relampaguean sabiduría y sensibilidad. Por eso, junto al oro viejo de los pesados duraznos de sus cuadros, al lustre oloroso de las peras y ciruelas que ruedan entre ásperos ramajes, donde fulgura el rosa evanescente de los corales un poco aturridos por la luz y pesa todavía la pulpa grave de las carnes y frutas, está siempre su espíritu arrebatado de pasión creadora haciendo palpitar la vida impercedera.

Porque la lección de González está allí, sobre todo; en su pasión por el arte de las formas y los colores; en su sinceridad para ejercer su oficio de pintor cuyas normas aprendió, respetó y cumplió honestamente; en su amor a la pintura —repetámoslo en su honor— en su amor a la pintura, que no tuvo límites, prejuicios ni reservas de ningún orden.

T. L.

En su pintura está muy distante de ser el frívolo copista de rincons de arrabal o el buscador de leyendas de caserones abandonados, a pesar de sus buenas aficciones a la charla y a la narración de cuentos del 'erruño', para lo que poseía una gracia admirable. La psicología de su raza la sabía caracterizar con singular pizarría; pero el pintor era sincero, profundo y concentrado en la acción.

Como impresionista del color, cada plano cada centímetro de sus telas, está enriquecido por la superposición de tonos diversos, de artefacto sugestivo, expresando un verdadero estado emocional, de gran lirismo. Los motivos se pierden; la preponderancia del color borra toda línea, toda construcción, hasta llegar, a veces, a deslindar con el suprarrealismo por ejemplo en sus cuadros de flores, acaso los más característicos y valiosos de su obra, en donde la personalidad del artista se arrecia y adquiere mayor relieve.

Tres viajes de estudio a Europa justifican sus convicciones pictóricas y la tenacidad con que supo mantenerlas. Estudió a los venedianos; la técnica de Velázquez; penetró en la escuela napolitana a través del "españolito" Rivera, al que siguió como lo demuestran sus admirables academias. Sintió el dramatismo de Delacroix, las frondas decorativas de Corot; pero el impresionismo francés, audaz y revolucionario, pudo más en su alma joven de ilusionado, que el Ticiano, que el naturalismo de Mercier, Hemer, Cabanel, Courmós y Bourgeois. Junto con el aire libre de Sisley, la luz de Pissarro, la magia colorant, de Monti-

Palabras de ayer, enseñanzas de hoy

En Noviembre de 1906, don Juan Francisco González dió en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, una conferencia sobre "Las artes del dibujo". Esa conferencia, de la cual damos en seguida fragmentos textuales, ilustra, acaso más que cualquiera pobre reproducción en blanco y negro de sus cuadros, el espíritu del maestro; el genio que guió esa mano. Como el lector podrá apreciar en la lectura de estos fragmentos, que aquí ofrecemos como primera periodística, las ideas sobre el arte y su aplicación a la vida que hace medio siglo expresó don Juan Francisco González, son absolutamente actuales, y representan la más vital enseñanza para las generaciones del presente.

(El original de esta conferencia se encuentra en los anales de la Universidad de aquella época. Los puntos suspensivos que separan los textos que aquí transcribimos, corresponden a los

cortes que, por falta de espacio, hemos debido hacer al original).

...La instrucción práctica es un ideal que todos aclamamos y que, en su justa aplicación, vendría a satisfacer aquel vacío de que adolece nuestra educación. Cierta buena sentido, aunque sin mucha precisión, se pronuncia en contra del espíritu estrechamente teórico e insuficiente, cuyos resultados ya no corresponden a nuestros deseos de progreso.

Todos los pueblos se preparan más o menos diligentes a la vida del trabajo, que será la vida de la producción industrial, para la que necesitaremos un gran acopio de conocimientos científicos y asimismo una gran suma de gimnasia artística, sin la cual no es posible esa producción...

...Porque el arte que irradia de ese tesoro de obras primorosas, es beneficioso en gran modo, no sólo a la vida intelectual, sino también al florecimiento de las industrias.

Puesto que esas industrias se derivan directamente y

viven de las grandes artes.

En efecto, será difícil encontrar un solo objeto de la obra del hombre, que no haya sido concebido bajo la influencia de estas tres artes: la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. La primera, tiene su dominio principal en las industrias del tejido y objetos policromos en su infinita variedad y aplicación, y todo cuanto se produce en colores es inspirado, ya sea en obras pictóricas o en las leyes de su belleza. La Escultura, asimismo, ha dado origen a las numerosas industrias de talla y amoldado en pastas, maderas, metales y material cocido. La cristalería, fundición, alfarería y orfebrería; lámparas, vasos, joyas y vajilla, y cuanto hay en relieve, arranca de este arte en tal profusión, que ni los objetos mecánicos dejan de afectar alguna belleza escultórica. La Arquitectura misma, en las variadas combinaciones de sus estilos, ha dado origen al mobiliario que afecta sus formas en proporciones menores y adecuadas a su destino.

Los museos del Viejo Mundo, llenos de obras del antiguo, han servido con sus modelos a las modernas industrias en tal grado, que se puede decir que no hay forma alguna de cuanto creemos nuevo que sea desconocida en aquellas ricas colecciones.

El objeto de arte, hoy la última expresión de la industria francesa, es una de las fuentes más seguras y abundantes de la prosperidad de aquel país, y la manifestación que más acendrada el ingenio francés en el comercio intelectual y material del mundo.

Esta superabundancia en las industrias tiene por origen absoluto el florecimiento artístico sostenido en París durante los dos últimos siglos, al más alto nivel de Europa.

Hay, pues, como se ve, un fundamento positivo que explica la existencia del arte como origen de iniciativa de la más preclara utilidad.

Asimismo, una razón científica reconoce el atavismo artístico en las razas a través de todos los tiempos. Una de las condiciones que más ennoblecen la especie, es el sentimiento de la belleza.

El arte ha nacido de ese sentimiento. La Naturaleza en su inagotable fecundidad de seres hermosos, ha interesado al hombre que la observa.

El deseo de perpetuarla en sus bellas formas le ha llevado a interpretarla o imitarla en materiales que aseguren su duración.

Miles de generaciones ejercitadas en este sentido han elaborado la herencia, que en ocasiones aparece en nuestra raza, con toda su energía.

La educación moderna reconoce, además, en esta enseñanza, el medio más poderoso y eficaz de desarrollar en el niño el espíritu de observación, y la acentuación del carácter individual; ideales que procuran con afán los nuevos educacionistas.

Pero hay todavía sobre estas adquisiciones una o no menos apreciable, que se puede obtener de esta enseñanza inculcada con método apropiado, y es la de llegar a ver, inteligentemente.

Como se sabe, mirar no es sinónimo de ver. Es solamente la educación por el arte lo que puede cultivar nuestro ojo, a fin de saber apreciar lo que cae bajo nuestra mirada.

Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis.

En la profesión se llama ver grande, es decir, ver antes que los detalles, el conjunto armonioso, sobrio y justo de lo que miramos.

El arte mismo es una serie de síntesis, y los más grandes artistas son los que han sabido percibir imperturbables la bella simplicidad.

Podríamos ilustrar este concepto, refiriéndonos asimismo a la gran literatura que se ha producido en las mismas analogías.

Para saber apreciar de un solo golpe de vista lo que nos interesa, es necesario una larga educación, que consiste en prescindir de la menudencia, dirigiendo nuestro ojo al total relativo y unívoco de las cosas.

Ver o sentir grande, ha sido hasta aquí, el privilegio de señalados temperamentos.

Los que así han visto y sentido, han hecho obra más intensa y trascendental.

En arte el que abarca el conjunto está en posesión de los detalles y, por el contrario, al que comienza por los detalles, se le escapa el conjunto principal.

En los métodos científicos se reúnen dos órdenes de colaboradores: los soldados de la ciencia, que acumulan los pormenores y los grandes pensadores, que hacen o deducen las generalizaciones.

No habiendo, pues, en arte esta colaboración, hay que proceder por sintetizaciones.

Insistimos en esta circunstancia, por creer que la enseñanza del dibujo debe fundarse en un método que la sostenga, como la condición más indispensable a los resultados que se persiguen.

La divisa, en esta educación, debe ser creamos una nueva facultad de percibir más intensamente el aspecto pictórico o decorativo de cuanto llega a nuestra vista. Es decir, creamos una exquisita sensibilidad de la belleza, en su acepción más simple e ingenua, sin tomar en cuenta circunstancia alguna que modifique nuestro modo de apreciarla; y asimismo, sin componer o corregir lo que, en el natural, creamos un defecto o accidente que lo altere.

En el oficio, esto se llama: ver el modelo. Si este modelo no presenta las formas y proporciones que requiere cierta corrección o clasicismo, no se debe reformar nuestro concepto sino mantenerlo siempre en la verdad.

Este modo de proceder nos conducirá a conocer y evitar el convencionalismo tan contrario a la índole misma del arte, como también al carácter personal que debe acusar toda obra



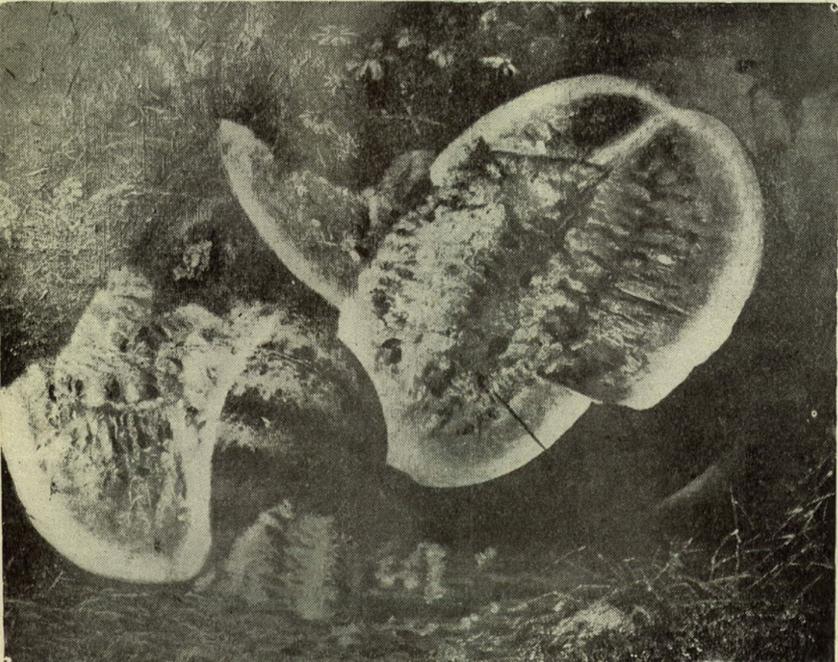
Flores



Uvas de Batueo (1930).



Duraznos priscos (alrededor de 1900)



Sandías trozadas (anterior a 1900).

B·O·A·C

EXPERIENCIA



CORTESIA



CONFORT



de las alas Británicas

Las lujosas aeronaves B-O-A-C "Stratocruiser", "Argonaut", "Monarch" y el famoso "Comet" a retropropulsión, recorren todas las rutas aéreas del mundo, uniendo los seis continentes. Vuele por B-O-A-C, y disfrute de un viaje suave y veloz, atendido con un servicio perfecto y cortés.

B·O·A·C

BRITISH OVERSEAS AIRWAYS CORPORATION
Mac-Iver 230 - Teléfonos 35081/82 - Santiago.

Great Drawings
\$ 70.—

Lo mejor de la literatura norteamericana también en ediciones de \$ 50 y \$ 70. Libros de Ballet, Pintura, Escultura y Dibujo, en ediciones norteamericanas e inglesas. "STUDIO" revista inglesa dedicada al arte. Encargos especiales de libros de EE.UU., sin recargo. Visitenos o escribanos. a: Librería "EL SEMBRADOR" La casa de la buena literatura Pje. Matte 29 - Cas. 2037 Santiago (Chile)

ALAMEDA PORTUGUES ANTES PORTUGUES

24

BASCUÑAN 24 PORTUGUES

4 PISOS y ascensor FONO 94465
MEDIDAS * CONFECCIONES * MODAS Y NIÑOS

FOTO-ESTUDIO CHASKEL EL FOTOGRAFO DE LOS NIÑOS

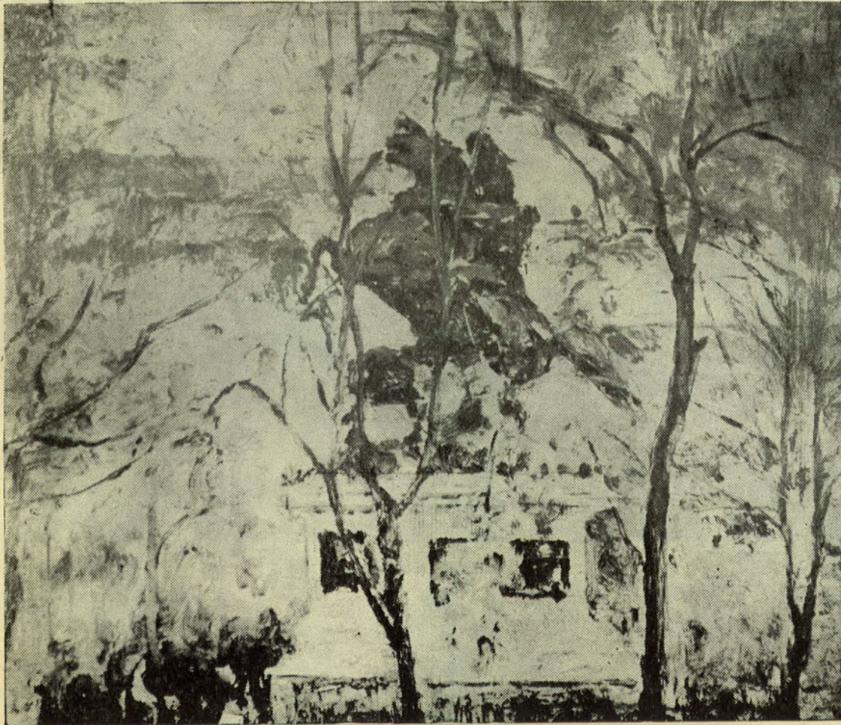
HUERTANOS 757 LOCAL 7-FONO 34291 EDIFICIO MAXIM

de ingenio... La gracia no está toda en la verdad misma, sino en el modo personal de expresarla. Dibujar es expresar. Se debe dibujar como

se escribe, así como se debe escribir como se piensa; puesto que el dibujo es también un modo, y quizás el más completo, de (PASA AL FRENTE)



Palacio Real de Madrid desde el Manzanares (1888).



Estatua de O'Higgins (alrededor de 1910).



Paisaje de Lima (alrededor de 1899).



Barrio de La Serena (alrededor de 1904).

(DEL FIENTE)

expresar nuestro pensamiento... Una ejecución acertada es la sola que puede prolongar esa tensión nerviosa, y dar por resultado una expresión; y si no hay expresión no hay dibujo; puesto que no está en él la voluntad inteligente del autor. La parte principal del dibujo debe ser, pues, la intención del autor, y no el sujeto mismo.

La fotografía se diferencia del dibujo en que no es esa interpretación inteligente.

En cuanto a los modelos que deben servir a esta enseñanza, no es menos grave su carencia absoluta que su completa deficiencia. Estos modelos deben ser apropiados a la enseñanza y objeto de una selección esmeradísima...

El modelo debe ser simple, grato de color y no debe ser simétrico. La gran maestra naturaleza jamás produce la simetría; ésta suprime el ejercicio del cálculo que se debe mantener desde el comienzo hasta el fin del estudio, como se debe mantener el compás en la música, base matemática en que reposa la medida del sonido y sin la cual no hay armonía.

El dibujo es música de proporciones, como la música es proporción del sonido...

Hay, al través de todos los seres, una cualidad que revela su mayor organización o adaptación.

En un conjunto, la armonía de las partes, como en todo mecanismo, el acuerdo de los rodajes que lo componen. Leonardo da Vinci creyó ver en ese concierto la Suprema Intelligencia de lo creado, y la denominó: "la divina proporción". En nuestro tiempo, justa proporción. Mayor suma de organización, nos da mayor suma de proporción.

La desproporción viene del exceso o de la falta, y con ella, la ausencia de la belleza.

La proporción es, asimismo, la promesa más segura de energía y actividad en el ser que la posee.

Siendo el ser más proporcionado el más apto ante la naturaleza, es seguramente el más bello.

Puede decirse, pues, que la justa proporción es la belleza misma.

Por más que esta fórmula desvanezca en algo la abstracción de la belleza, es innegable que está más conforme o más cerca de lo verdadero.

Despejada esta incógnita, la idea del arte en general tiene un concepto más positivo...

Sólo por esta educación se puede explicar la procedencia de los objetos de la industria de que vivimos rodeados, apreciar su belleza y aspirar a propagarlos.

Y a este propósito, creemos que las clases de dibujo deben contener elementos con que ilustrar la enseñanza, como ser revistas y publicaciones artísticas, del movimiento y producción de los grandes centros de Europa, a fin de conocer en sus principales manifestaciones la evolución de las artes en sus relaciones con las industrias, que son origen de la riqueza en los pueblos más adelantados.

Demostraciones de esta índole no sólo contribuirán al entusiasmo por el arte, sino que despertarán la fantasía y el peso del trabajo...

En el interesante proceso de las artes está la explicación de cómo los objetos al parecer más triviales, han servido a artista para desarrollar su fantasía creando un ejemplar de belleza, que ha dado origen a un mueble, una tapicería u otro objeto útil.

De cómo los vasos antiguos y hasta las urnas cimerias de los griegos, sirven hoy a las industrias modernas para la fabricación de las más preciosas obras en vidrio y porcelanas. De las relaciones que hay entre los ramajes caprichosos de los cipreses y las fantásticas catedrales góticas.

Y para decirlo brevemente: de esa intervención inevitable que encontramos incesantemente, de la bella naturaleza, en toda obra humana, desde el más modesto utensilio hasta las más costosas construcciones.

Todo ha sido inspirado en la eterna belleza del natural; desde el simple alfiler que afecta la forma de una espiña, hasta las fábricas navales que llevan necesariamente la forma y proporciones de los peces y aves nadadoras. Estas nociones por pueriles que parezcan, son necesarias en la educación, y deben inculcarse en las imaginaciones nuevas que algún día soñarán con el trabajo.

Toda enseñanza debe tener por divisa hacernos aptos, no sólo para desempeñar nuestras funciones, sino para colaborar a un progreso ilimitado; y la iniciación en las artes del dibujo corresponde directamente a este propósito.

Hasta el presente, no se han hecho entre nosotros sino tentativas sin provecho alguno, puesto que los profesores de dibujo no disponen sino de muy limitados elementos de enseñanza.

En Europa misma, donde la educación artística ha tomado un alto vuelo, no se ha evolucionado bastante en métodos, preparación y medios de proceder en esta difusión.

Todo lo que se conoce de más avanzado tiene su (PASA A LA PAG. 6)



Rocas de Valparaíso (alrededor de 1900).



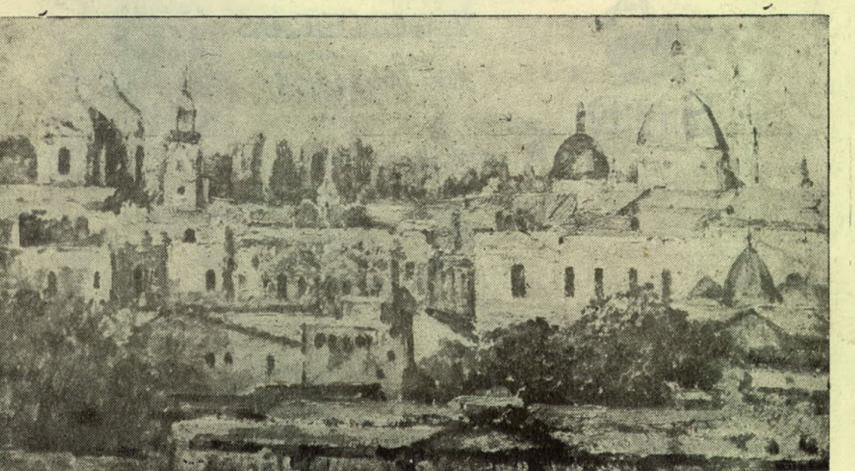
Costas porteñas (alrededor de 1900).



Puerto de Valparaíso (1880).



Fondas populares en el Sporting Club de Viña del Mar (1895).



Vista de Santiago (después de 1910).



El hogar (alrededor de 1895 en Valparaíso).

(De la Pág. 2)

EVOCACION...

vamente se marcha al Perú, donde realiza uno de los períodos más magníficos de su producción y donde su inconfundible personalidad alcanza ya los límites de la maestría.

Por última vez, en 1906, vuelve a Europa, terminando así el itinerario de sus peregrinaciones. Se radica en definitiva en su país, compartiendo su vida austera y laboriosa entre su taller, situado en una de las barriadas más pintorescas de Santiago, y su casa campesina de Melipilla. Vive con el pueblo del que nunca se aparta, aquí en la ciudad, entre ferroviarios y cargadores, y allá, junto a labradores y campesinos.

En la Escuela de Bellas Artes la anodina y fría "clase de dibujo" la transforma en un viviente taller de trabajo; el modelo colocado en el centro de una inmensa sala rodeado de grandes tableros para dibujar a "tamaño natural", el maestro se pasea continuamente. Sus clases son interminables charlas sobre arte, anécdotas de artistas, recuerdos de viajes, a veces, breves indicaciones al pasar entre los caballetes. Su lenguaje es conciso, inteligente, espiro, irónico, bondadoso y sus observaciones son siempre justas y acertadas, precisas para afirmar una verdad o corregir un error. Inculca a sus alumnos el concepto grande de la forma, en el sentido humano y eterno que ella tiene, evitando el detalle que entorpece para llegar a lo esencial y a la síntesis, porque toda obra de arte es esta esencia, construida y organizada.

Es a Francia que el maestro Juan Francisco González debe su formación artística, porque le toca vivir en el movimiento impresionista de fines de siglo y aprovechar su lección, lo que tiene evidente importancia en la formación de su propia personalidad, tan fuerte y definida, que no logra identificarse con ninguno de los maestros de este movimiento renovador, sino al contrario, es una expresión diferente. Francia lo sitúa en su tiempo, lo enfrenta con el problema de su época, aceptando la responsabilidad de su obra creadora. No tiene semejanzas ni afinidades con ninguno de los impresionistas franceses, pero sí, se reconoce en su obra la similitud que da el mismo problema, la misma búsqueda y el mismo momento.

Es el paisaje de su patria y especialmente el del valle central que le proporciona los elementos para expresar su mensaje. Tiene predilección por los arrabales de pueblo, las carreteras abandonadas al sol, los rincones de hueros. Los jardines rústicos, y las flores y las frutas. Pinta muchos retratos, mozas de pueblo, algunos de ellos admirables por su frescura y espontaneidad, que es la característica de toda su obra. Siempre aborda pequeñas o medianas dimensiones, porque la grandeza la concibe en escala. Su paleta es sensual, policromada y armoniosa, plástica de finos e inesperados matices y toda su obra guarda unidad, en el sentido del color y, en la interpretación de la luz. A menudo desdén la representación del objeto exterior, sacrifica el dibujo y exalta el color. Llega a veces a tal euforia, que sus cuadros, cuando representan flores, son como fulgurantes llamaradas. Es un mago de la paleta, sin fáciles recursos de técnica o factura. Su pintura es esencialmente plástica, campo del que nunca se evade. Sus cuadros no tienen leyenda ni cuentan historias, ¡pero qué honda y pura poesía emana de cada uno de ellos!

Pinta el paisaje de su tierra sin alarde de hacer arte nacional. Busca la pintura donde ella se encuentra. Sin embargo, don Juan Francisco es el exponente más auténtico y racialmente chileno de toda nuestra pintura. Si los clásicos le enseñan las leyes eternas e inmutables del arte, y Francia lo pone frente a la realidad de su tiempo, es en Chile donde toma contacto con las raíces profundas de su tierra y donde realiza su destino.

Ahora, en este momento, que hace cien años que viniera tan excelso pintor a la luz del paisaje de Chile, sea esta evocación el homenaje más puro que sus discípulos y amigos rinden al Maestro, querido, venerado y admirado.

Antes de decorar un hogar moderno, visite

MUEBLES

ALFOMBRAS Y GENEROS exclusivos

SUR



SANTIAGO:

Avenida Providencia, 1190

Monjitas, 500; esq. Mosquito

VALPARAISO: Plaza Anibal Pinto, 1172

Pro Arte

CASILLA 1012 - TELEFONOS: ADMINISTRACION 86830 - REDACCION 88118 MORANDE 291 - OFICINA 52

SUSCRIPCION DE 52 EDICIONES \$ 700 EN PAPEL CO-RRIENTE Y \$ 800 EN PAPEL SATINADO.

SUSCRIPCION PARA EE. UU. Y EUROPA US. DH. 6.-

DIRECTOR

ENRIQUE BELLO

ADMINISTRADOR

HORACIO MIRANDA

(DE LA PAGINA 5)

origen en el arte japonés, que revela en su perfección la más grande sabiduría en este arte, y a cuya estimación parece que se ha llegado por una extraña circunstancia.

Un acontecimiento que tuvo lugar en el siglo pasado, el hallazgo de un trozo de mármol griego, la Victoria de Samotracia, ha puesto de manifiesto una rara condición de esta enseñanza, cuyos resultados aparecen desde más antiguo en las artes industriales del Japón.

Aquel mármol, aunque estropeado, deja ver una expresión de vitalidad y movimiento que es casi una excepción en la estatuaría concebida generalmente en actitudes rebuscadas; en esa noble ociosidad de los dioses de la antigua Grecia.

Los salos en Arte han reconocido que sólo una educación especial y muy completa, ha podido colaborar a una obra de tanta vivacidad de expresión. Y asimismo que el arte japonés, tan lleno del movimiento de la vida, es el que arroja la lección más completa de esta gran cualidad. Los japoneses, en efecto, desde una época muy remota, y por una educación muy activa, han llegado a poseer como atavismo, la destreza, el buen gusto y la naturalidad que hoy apenas se inician en el arte europeo.

El arte japonés es todo acción y carácter, en la índole absolutamente nacional, y sin influencia alguna de tendencias europeas; y a tal punto, que sus artífices poseen de memoria las actitudes y movimientos del vivo, en toda su acción.

Sin embargo, será justo declarar que la evolución de que hablamos se ha elaborado en Francia, y hace muy pocos años y, si aun no ha sido extendido en aquel país como un sistema definitivo, es porque el arte y la industria franceses aun no se ven superados por sus rivales europeos. Pero la vida del trabajo, que va siendo más y más intensa, pondrá de aquí a poco, a los pueblos, en batallas de obras de arte y de productos de la industria; y se eliminarán de la educación muchas de las rutinas que aún se mantienen, porque al fin los pueblos como los hombres, sólo podrán valer por su potencia creadora.

Entre nosotros, por lejano que esté el advenimiento de las industrias, debemos procurarnos una educación más completa que la actual, creándonos aptitudes que nos pongan al nivel del progreso universal.

En la educación por el arte, hay principios de innegable cultura, beneficiosa para los pueblos que producen y para los que consumen.

Y hay en nuestra educación actual ese vacío que sólo puede llenarse con nociones más amplias de cuanto se elabora en la cultura general. Vivimos rodeados de objetos bellos, sin estimarlos en lo que realmente valen.

El hombre que sólo aprecia las cosas por el material de que son hechas, es un como usurero que sólo paga por las joyas lo que éstas pesan en oro, desentendiéndose de su más legítimo valor.

En toda la extensión de nuestros campos y de nuestras altas montañas, hay seres en cuyos ojos inconscientes se reflejan como en la fotografía con inalterable exactitud, las escenas y los bellos paisajes de nuestro suelo.

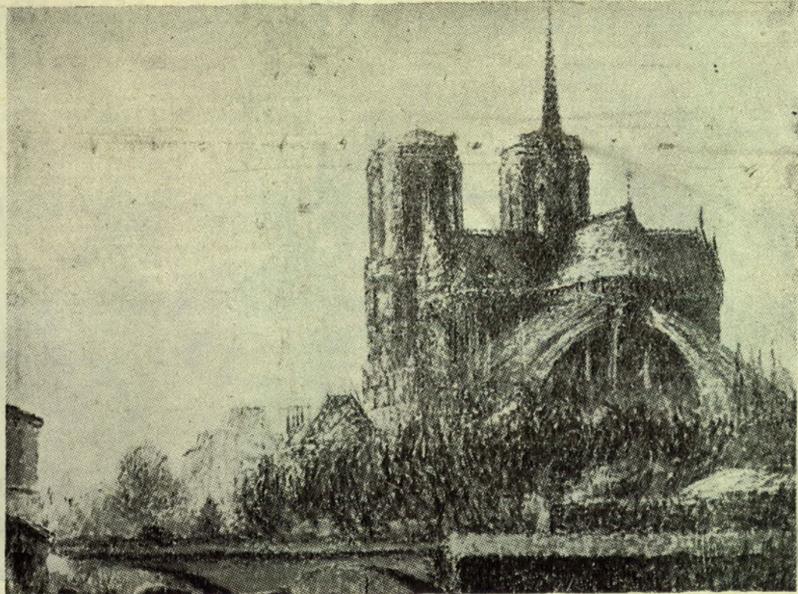
La primavera florida y el melancólico otoño no dejan en esos ojos impresión alguna que pueda traducirse en un acento apreciable e inteligente. En tanto que el ojo humano sensible y educado nos transmitirá una imagen deleitosa para nuestro espíritu y útil al caudal de cultura que tanto necesitamos.

En la asignación oficial figura esta enseñanza en último término y como ramo de adorno en compañía del canto y del baile y bajo una remuneración muy disminuida.

La Universidad hará obra buena rectificando este error y dando al dibujo el lugar que le corresponde como educación...

Si aspiramos a la cultura, lo más eficaz y lo más digno de nosotros será trabajar por nuestra educación. La generación presente no será la sola beneficiada en sus grandes resultados, pues es sabido que los bienes intelectuales se transmiten en la familia humana con mayor provecho que los bienes materiales.

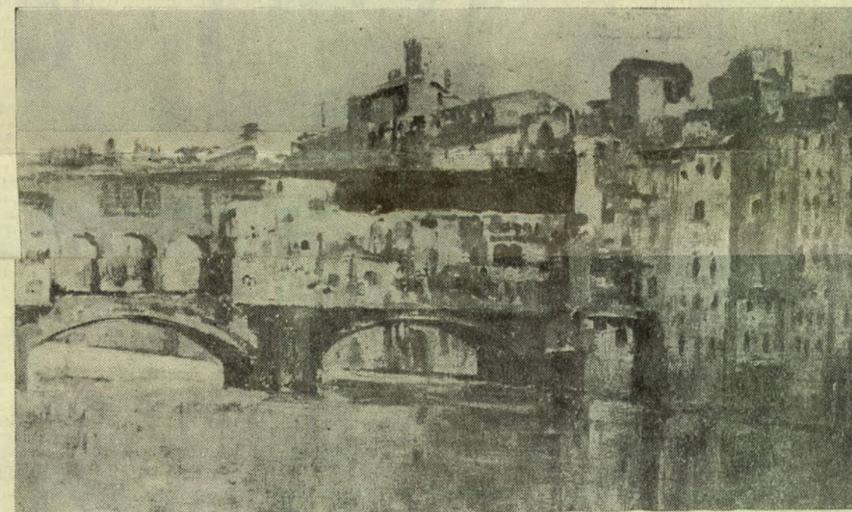
El hombre culto y labo-



Notre Dame. (1905).



Paisaje de Limache (alrededor de 1895).



Ponte Vecchio (Firenze, 1905).



ROLLOS EN COLORES

A. REIFSCHNEIDER & Cia. Ltda.

Ofrece:

EKTACHROME 6x9 120 y 620, 8 exposiciones, ahora revelado en Chile en 24 horas. VALOR \$ 200.— REVELADO \$ 140.—

KODACOLOR, el rollo en colores para cámaras de cajón, revelado en EE.UU. en un plazo de 2 meses, precios incluyendo revelado:

4x6,5	127	\$ 95.—
9 x 9	620 y 120	\$ 110.—
6,5 x 11	616 y 116	\$ 130.—

KADACHROME, el famoso rollo para cámaras miniatura, revelado en EE.UU. en un plazo de 2 meses, precio con revelación incluida:

35 m/m 20 exposiciones \$ 770.—

ANSCO COLOR, la marca conocida por su calidad, revelado en Chile en 24 hs. precios:

35 m/m 20 exposiciones	\$ 600.—
6 x 9 120 y 620 6 exp. revelado	\$ 195.—
	\$ 140.—

HUERFANOS 1144 — CASILLA 4216 — FONOS: 64142-64143 — SANTIAGO

rioso, además de ser ejemplo de virtud, deja tras de sí un rastro más luminoso de su paso, con las reminiscencias de su vida y el trasunto gráfico en que haya estampado sus impresiones y sus recuerdos.

Si todos tuviéramos en nuestra herencia la labor artística de nuestros progenitores, es seguro que la estimaríamos en lo que vale, no solamente por ser objeto de nuestras afecciones, sino que también por algo que será muy digno de fundar: la tradición, que en los pueblos como en la familia es compromiso de saber y acopio de cultura...

"Nuestros Vecinos Justicialistas"

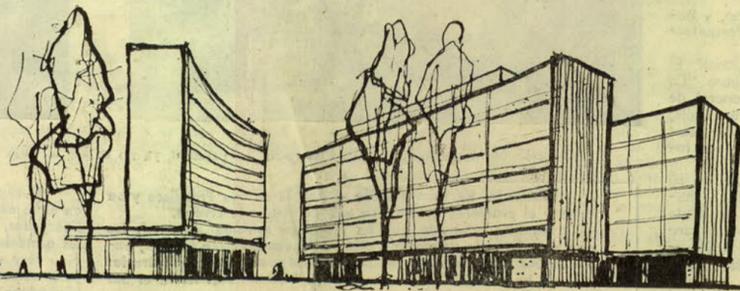
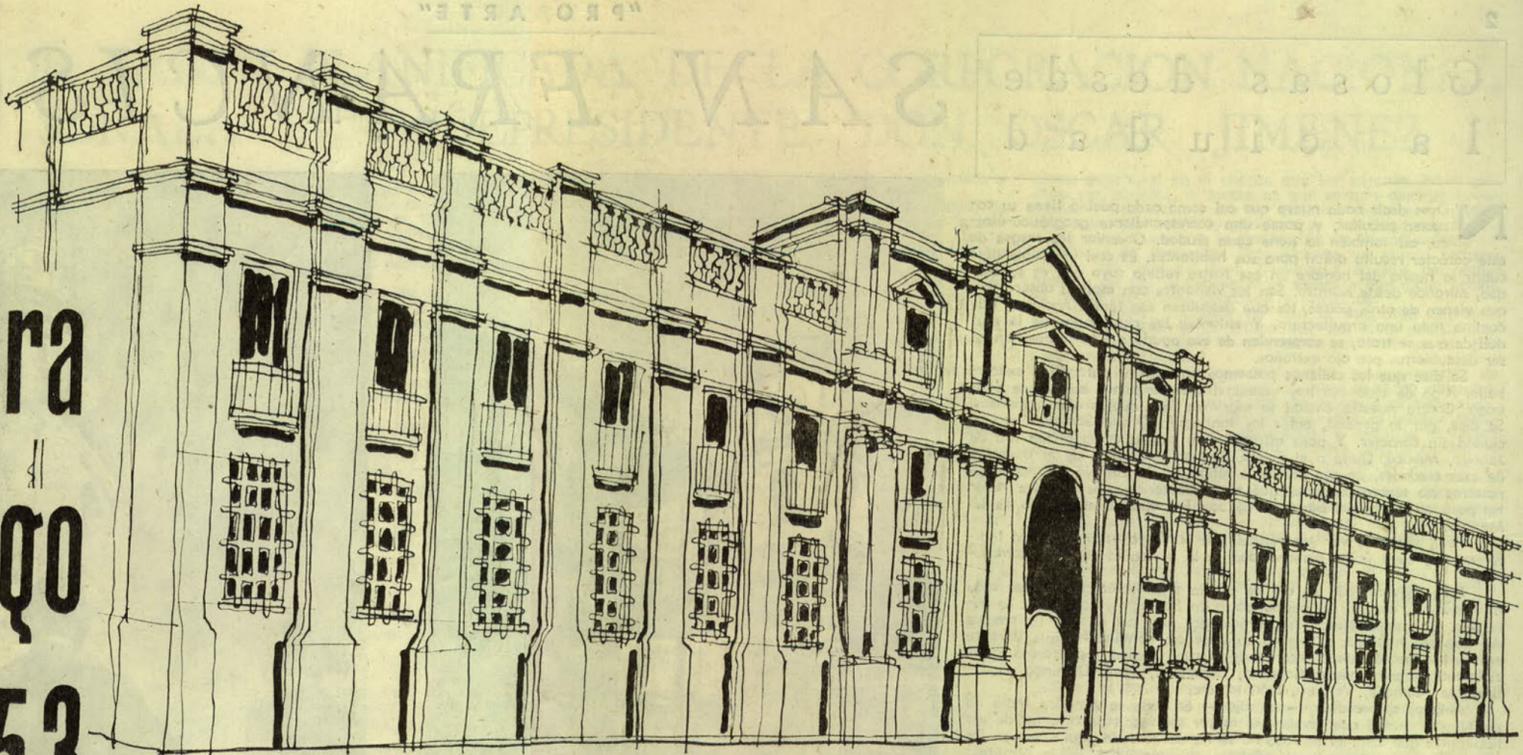
por ALEJANDRO MAGNET

Un libro serio y documentado sobre la Argentina de Perón, con informaciones que rememoran la conciencia nacional. Primera edición, agotándose \$ 260.

LIBRERIA DEL PACIFICO

Ahumada 57 - Fono 89166 - Casilla 3126 Santiago

arquitectura de Santiago en 1953



*Edición
Especial*

PRO ARTE

EDICION Nº 165 Santiago, Jueves 26 de Noviembre de 1953 \$ 30.—

Vivir mejor

Con esta edición inauguramos una Sección permanente de Arquitectura, como las demás que habitualmente se publican en Pro Arte. Cumplimos así una antigua aspiración, y satisfacemos los deseos de los arquitectos chilenos, que en múltiples ocasiones, lo han reclamado.

Este número es apenas reflejo de un vistazo muy parcial de lo que realmente es la arquitectura de Santiago en el presente. No pretendemos haber conseguido éxito en nuestra aspiración inicial, de hacer de esta edición una verdadera síntesis de la arquitectura santiaguina. Creemos, en cambio, que eso será posible, cuando los arquitectos participen más activamente en la consecución de los fines que la Sección Arquitectura de Pro Arte persigue, cuales son, los de exponer los problemas físicos y humanos de la ciudad, en mesa redonda de ciudadanos arquitectos.

Nuestra ciudad, y todas las ciudades del norte, del centro y del sur de Chile, no son otra cosa que el gran hogar común, que es necesario mantener limpio, aireado y confortable, para que sus habitantes conozcan lo mejor de la vida, y superen su condición humana. Y en este sentido, preciso es reconocer que nuestro país cuenta ya con una verdadera falange de arquitectos, animados de nuevo espíritu, que cada día estudian y se agitan por encontrar la gran solución al gran problema: dar vivienda decente al pueblo que crea la riqueza y el bienestar de todos. Falta, pues, la labor de divulgación, tanto como la de denuncia, el planteo y la discusión de los problemas.

Un periódico, sobre todo uno que posea independencia, como este cree tenerla, puede ser, con la ayuda de los arquitectos, el vehículo más apto.

A vuestra disposición, pues, señores arquitectos. El pequeño esfuerzo de esta edición ha contado con el estímulo del Colegio de Arquitectos de Chile, que ha prestado su alto auspicio, y con el de la Cámara Chilena de la Construcción. Ojalá que esta primera relación se continúe, a fin de que la Sección pueda tomar cada vez mayor incremento.

Nuestra encuesta sobre el problema constructivo en Santiago, que aquí se incluye, es, sin duda, de la mayor importancia. Estamos seguros que los distinguidos profesionales que hasta ahora la han contestado, aportan con sus respuestas una valiosísima cooperación al estudio y solución de los males de nuestra ciudad.

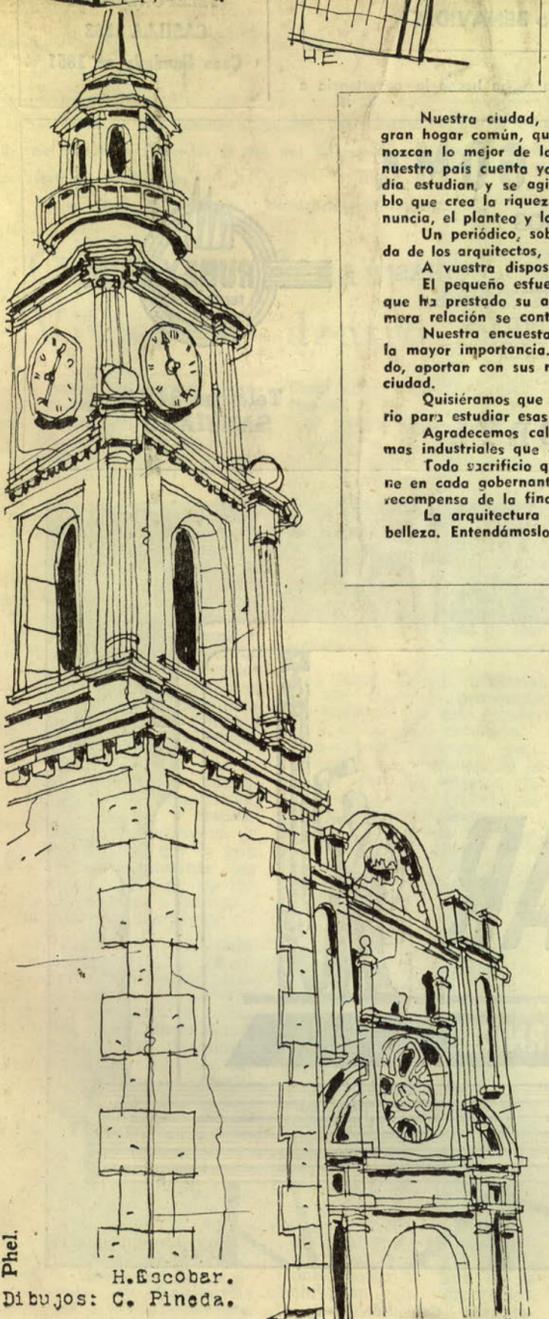
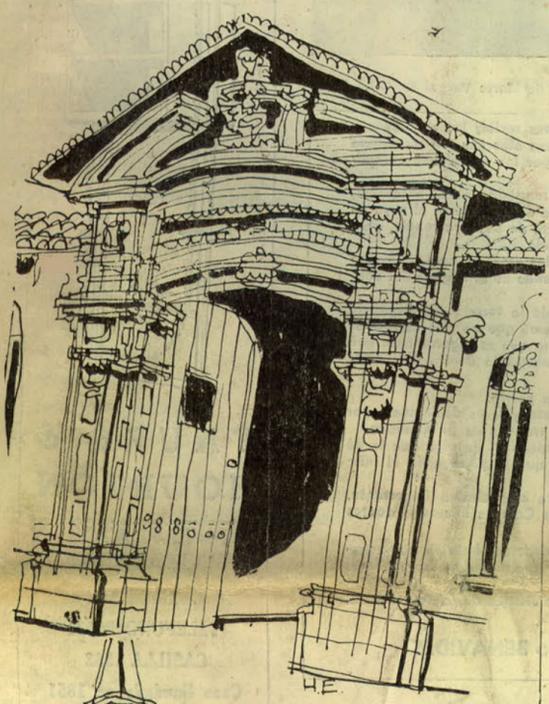
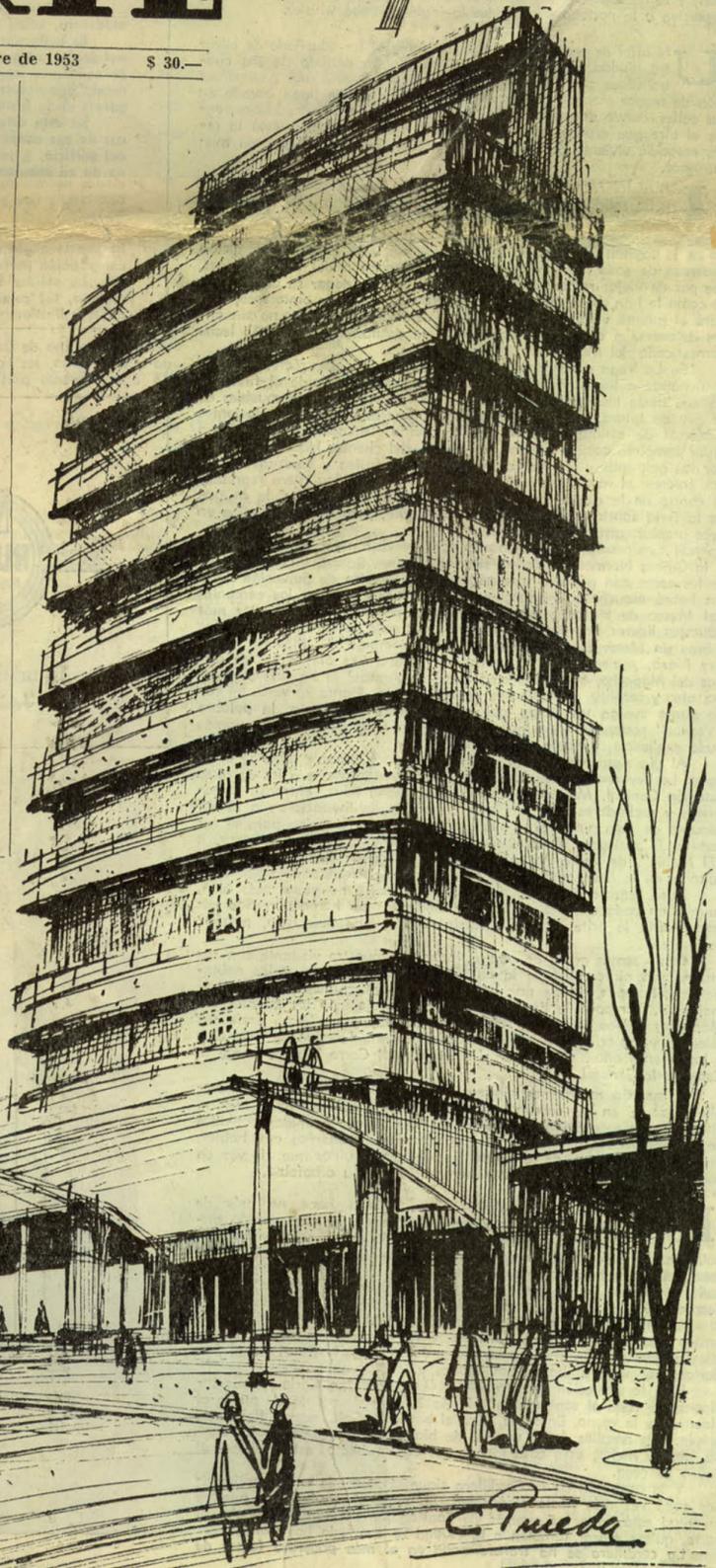
Quisiéramos que el Gobierno y las autoridades comunales se dieran por un instante el reposo necesario para estudiar esas respuestas, y las que vendrán próximamente por intermedio de estas columnas.

Agradecemos calurosamente la colaboración que han prestado a esta edición, los arquitectos y firmas industriales que en ella figuran.

Todo sacrificio que se haga por exhibir a la luz del día el problema habitacional, hasta hacerlo cargo en cada gobernante, en cada profesional, en cada ciudadano, será infimo, comparado con la generosa recompensa de la finalidad realizada.

La arquitectura debe ser, respecto del hombre moderno, fuente —y no recurso— de bienestar y de belleza. Entendámoslo así, de una vez.

LA DIRECCION DE PRO ARTE.



Phel.
H. Escobar.
Dibujos: C. Pineda.

C. Pineda

Glosas desde la ciudad

SAN FRANCISCO

Pro Arte

CASILLA 1012 - TELEFONOS:
ADMINISTRACION 86830 —
REDACCION 88118
MORANDE 291 - OFICINA 52

SUSCRIPCION DE 52 EDICIONES \$ 700 EN PAPEL CORRIENTE Y \$ 800 EN PAPEL SATINADO.

SUSCRIPCION PARA EE. UU. Y EUROPA US. DH. 6.—

DIRECTOR
ENRIQUE BELLO

ADMINISTRADOR
HORACIO MIRANDA

NO es decir nada nuevo que así como cada pueblo tiene su carácter peculiar, y posee una correspondiente geográfico-étnica, así también lo tiene cada ciudad. Observar los rasgos de este carácter resulta difícil para sus habitantes. Es casi imposible descubrir la huella del hombre en ese rostro reflejo suyo que es su ciudad, mirando desde adentro. Son los visitantes con espíritu observador, que vienen de otros países, los que descubren esa tónica nacional, que domina toda una arquitectura. Y entonces los ciudadanos de la ciudad de que se trata, se sorprenden de esa agudeza y se maravillan de ser descubiertos por ojo extraño.

Se dice que los chilenos poseemos un espíritu autocrítico exacerbado. Algo de todo eso hay cuando los santiaguinos hablan de Santiago. Contra nuestra ciudad se esgrimen más quejas que alabanzas. Se dice, por lo general, entre los santiaguinos, que Santiago es una ciudad sin carácter. Y para afirmarlo, se trae a comparación Río de Janeiro, México, Quito o el Cuzco. Se habla entonces de la tradición de esas ciudades, de sus preciosas reliquias. En cambio —suspiran— nosotros no tenemos apenas qué nos caracterice, que muestre nuestro pasado, aparte del barracón de San Francisco o el Palacio de La Moneda.

Pero, vamos a ver ¿es verdad que Santiago es una ciudad indiferenciada, cuya única personalidad se la brinda la cercanía cordillerana?

Diego Rivera, con su ojo de águila arquitectónico, expresó algo muy distinto, durante su permanencia en Santiago a comienzos de este año. El famoso pintor desapareció dos días del círculo de amigos del que era huésped, y explicó su ausencia contándonos que durante ese tiempo había estado recorriendo nuestra ciudad. Le interesó especialmente la parte vieja: Catedral, Compañía, Santo Domingo, Agustinos, la Alameda, Vergara, Ejército, etc.

—Estoy sorprendido —nos dijo— En toda la América india no existe otra ciudad que revele una mayor sobriedad de carácter de sus habitantes que ésta. El barroco no se ha desbordado aquí como en los otros países, instituyendo el adfeso arquitectónico. Es la arquitectura menos pretenciosa que he visto en la América indígena.

Quedémonos, pues, con esta definición del gran mexicano, y hagamos lo posible porque ese carácter no se desvirtúe en la arquitectura del futuro Santiago.

¿Quejarse, entonces, de nuestro escaso espíritu tradicional? El profesor Alfredo Benavides explica muy claramente en su libro "La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile", las razones de esta falta de espíritu conservador: en Chile, poco o nada fué posible conservar, por la pobreza de nuestra Colonia... y por los terremotos. En lugar de la piedra que usaron los Incas, aquí se utilizó el adobe.

Pero el carácter del habitante de Santiago está impreso en su mala y en su buena arquitectura de hoy. Todos los aditamentos y positivos acumulados en las construcciones que los arquitectos de moda levantaron hace veinte, treinta y cuarenta años (la arquitectura santiaguina de nuestro Centenario era en gran parte del siglo XIX), no podrán hacer desaparecer este carácter vital de Santiago. Las mismas reacciones políticas, económicas y sociales experimentadas en este medio siglo por los habitantes de nuestra ciudad, se reflejan, no hay duda, en su arquitectura. Del año 20 hacia atrás, la sociedad santiaguina vivía a la francesa, bebía champagne, vestía y hablaba francés, y sus calles aristocráticas eran las muy francesas: Dieciocho, Ejército, Vergara, Avenida República. Del año 20 adelante, empieza a sentirse la influencia norteamericana. Y hoy tenemos el Country Club, el Golf, y la arquitectura del barrio El Golf, donde la gente viste la ropa deportiva a la norteamericana, habla inglés y bebe whisky.

UN afán de renovación sin precedentes se ha adueñado de nuestra ciudad. Seguramente que en ningún período de sus cuatro veces centenaria historia, Santiago afrontó una reconstrucción de mayor alcance que la actual. En cada profundidad cavada en sus calles, donde se empujaron los cimientos de los nuevos edificios, entre el aire que separa los escombros y el nuevo concreto, está la representación viviente de la ciudad que muere junto a la que allí mismo nace.

IMAGINEMONOS a un visitante que quiere conocer Santiago, y ha salido de su hotel a las 7 de la mañana. No reparará en las ruinas de las ruinas detidas por las demoliciones. Seguirá su camino y llegará a la Plaza de Armas, el rincón provincial de la capital. Si no es un regodón, podrá desayunar en una de las "fuentes de soda" del Portal Fernández Concha o del Portal Bulnes, ese par de viejos remozados, que a nadie pueden negar su origen. Pero como le han dicho que la Vega Central es un lugar pintoresco, cruzará el puente viejo frente a la calle Veintuno de Mayo, no sin antes detenerse a contemplar con verdadera desilusión el pequeño lecho domesticado del Mapocho.

En La Vega descubrirá la sal y la pimienta del carácter popular, escuchando a los vendedores que han de ofrecerle, desde el filete de ballena hasta los huevos de diuca; desde la casa lista con muebles de palo y de totora, cestería, cerámica y alfarería populares, relucientes cubiertos de estaño, ollas de greda, cocina "económica", hasta un ajuar completo cocido a mano, a la vista del cliente. Habrá de rechazar las golosinas y los menús completos; las frutas y verduras de todos colores; el mote con huesillos y las tortas de higo. Pero regresará al centro de la ciudad con una nueva música en el oído; la música de la feria santiaguina, vocinglera, estridente, pero melodiosa, rica en jiros propios, atrevida y picante.

Si es domingo, invitaremos a nuestro visitante a pasar la tarde a la Quinta Normal, el Hyde Park santiaguino. Pasará indiferente ante los coros con guitarra y predicador del Ejército de Salvación —ya los habrá escuchado en otra parte— y se detendrá en las cercanías del Museo de Historia Natural, donde pontifican libremente los más apuestos líderes sin masas, sobre las ideas más peregrinas, o con palabras sin ideas. Estará seguramente ese domingo el "filósofo" Menéndez Plaza, ¿quien no lo ha escuchado alguna vez allí, o en las orillas del Mapocho, o en la misma Plaza de Armas? El ha sido por turno, ateo y católico, comunizante y fascitizante. Planta su vara, en cuyo punta cuelga un lienzo que generalmente representa la palabra "Verdad" sostenida entre nubes, con algunos signos que nadie jamás pudo explicarse, y habla, habla, habla.

Al día siguiente, nuestro visitante deseará conocer algunos arrabales. Lo llevaremos a los bares de la calle Artesanos, o a los de ultra Estación Central. Mientras se toma una chicha boyca, entrarán guitarristas y recitadores, que trabajan a cambio de invitaciones a beber. Algunos de esos guitarristas hasta podrán improvisar algo para el forastero. El recitador ofrecerá "La casada infiel", de García Lorca, o "El Manje", de Pedro Antonio González; a menos de que se trate de cultores de la lira popular, que entonces habrá producción propia.

A su regreso al centro de la ciudad, creará no haber oído bien, cuando en cada esquina de la calle Ahumada un hombre vestido correctamente le grite al oído: "Ropita usá, ¿tiene una ropa, patrón? Pago bien".

Como somos gente de paz, dejaremos a nuestro visitante con sus impresiones pintorescas de la ciudad. No le llevaremos a las poblaciones callampas, donde una parte de los santiaguinos se muere de mal vivir. Tampoco le haremos conocer los bajos de los puentes del Mapocho; menos el puente Manuel Rodríguez, que alberga entre sus pilastras y las orillas del río, a ciudadanos entre la edad de siete días y los setenta años. Menos aun, los cuevos del Cerro Blanco, frente al Cementerio General.

Y cuando recorramos algunas calles de los alrededores, de amplia calzada, en las comunas anexas, tampoco contaremos a nuestro visitante que esos peladeros fueron no hace mucho avenidas pobladas de árboles añosos o jóvenes, porque entonces tendríamos que hablar, muy a pesar nuestro, de un cierto tipo de santiaguinos que, de vez en cuando se hacen elegir Alcaldes para satisfacer su arbofobia.

LOS santiaguinos descubrieron la cordillera hace, no más de treinta años. Hasta la década del veinte, el albo cordón andino no ejerció mayor estímulo sobre la mente colectiva metropolitana. La Plaza Italia era el límite oriente de la ciudad. La parte residencial más importante se extendía entre las Avenidas Brasil y Viña Mackenna, y de sur a norte, entre Blanco y Santo Domingo, descontando los barrios populares de San Diego-Avenida Matto.

Subitamente, la cordillera empezó a ejercer su magnetismo sobre la ciudad. Se canalizó el Mapocho hacia arriba, se hicieron puentes, se prolongaron líneas de tranvías y autobuses hasta el Canal San Carlos. Así nació el barrio Los Leones y la Nueva Nuñoa.

Pero la atracción era irresistible. El Canal San Carlos, línea inalcanzable para el santiaguino del año 20, era de pronto un punto al alcance de la mano. Entonces, vino el barrio El Golf, nuevo, flamante, limpio, con amplias áreas verdes, de blanca arquitectura, mala, buena, peor y mejor; esta casa ideada por el arquitecto, esta otra por el dueño de casa.

Y la atracción de la Cordillera sigue impulsando a los santiaguinos cada vez más hacia el oriente. El lejano Apoquindo de nuestra juventud está ya a las puertas de Santiago, y desviándose hacia el norte, quiere entrar también a la ciudad la apartada Las Condes.

La cordillera se ha transformado en el más poderoso factor de



Dos aspectos de la torre de San Francisco. Del primero, ya no existe la vieja casa de San Antonio (Fotos de Mario Vargas Rosas).

Mucho se ha escrito sobre el templo de San Francisco y su torre y el problema urbanístico que plantea a la ciudad.

No hay urbanista que no tenga su solución personal, las que van desde la demolición total, a la conservación intacta, pasando por todas las fases de las posibles modificaciones entre las que no ha faltado la que propone su traslado más hacia el Sur para facilitar el tránsito.

Nosotros somos incondicionales admiradores de San Francisco, tal como está y donde está. Si se le cambiara o corriera como se ha pretendido, quienes perderíamos más seríamos los santiaguinos, y en general todos los chilenos, porque perderíamos una de las dos únicas obras de indiscutible mérito arquitectónico que hay en el país, que son el templo de San Francisco y La Moneda.

El templo en sí, como sala de reunión, o en términos más modernos, como espacio interior, es bello y original.

Es bello por su planificación y sus proporciones; y es original por el artesonado de su techo, solución hermosísima y que no se encuentra en ningún otro templo de esas dimensiones, a lo menos que nosotros sepamos, y consta que hace 30 años que luchamos en la historia de la arquitectura.

En este artesonado se asocian felizmente las formas plásticas de sus canes y sobrecanes a las que requiere la construcción del edificio, y se ha logrado crear un cielo rico, variado y liviano en su composición, el cual posee al mismo tiempo las condiciones necesarias para asegurar la estabilidad del conjunto, circunstancia que ya hacía notar el Padre Ovalle a fines del siglo XVII.

Y en cuanto a la torre, quien la contemple, seranamente no podría negar su belleza, la que no es sino el resultado de una composición perfecta.

La solidez inmovible de su primer cuerpo, base sólida, robusta, tal como la requiere la lógica constructiva y el sentimiento plástico.

El segundo cuerpo se planificó para recibir las campanas y en él se asocian la solidez requerida para albergar tan movidos huéspedes, con las amplias aberturas por las que deben escapar los armoniosos sonos de sus bronces.

Hay un tercer cuerpo, sin duda requerido en el programa, para ubicar el reloj, que hoy, que nadie deja de llevar el suyo en la muñeca o el bolsillo, ha perdido parte de su importancia, pero que en otro tiempo la tuvo y muy grande.

Y por último, el balcón, mirador desde el cual se avizoraban los incendios, e inundaciones, cuando no la llegada del enemigo.

Todo esto formaba el programa de la torre y el arquitecto supo interpretarlo genialmente, al extremo que no sólo es la más hermosa torre que hay en Santiago, sino que es seguramente una de las más hermosas que se hayan construido dentro del estilo clásico o renacentista.

Destruirla sería un crimen de lesa patria. Hay más, la torre en sí es hermosa y lo es doblemente por su situación, sirviendo de tropezón al tránsito de la Alameda.

La Alameda necesita de una perspectiva, de algo que le dé término. Las avenidas y calles rectas, que se pierden en el infinito, son feas, monótonas, horribles.

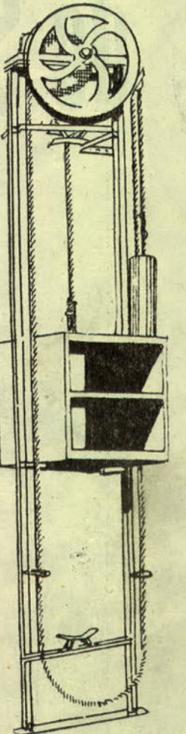
Basta recordar París y cualquiera otra ciudad importante. Ahí está la Avenida de La Opera, los Campos Eliseos y tantos otros ejemplos.

Si San Francisco y su torre no existieran, habrían que construirlos y si estuviera dentro de la línea de edificación, yo sería de opinión de sacarlo al medio de la Alameda para que se luciera y siguiera sirviendo de símbolo característico de nuestra ciudad.

Alfredo BENAVIDES

urbanización (no de urbanismo) de la capital. De seguirse urbanizando a este ritmo, las calles del Santiago del año 2.000 (apenas faltan 46 años, tendido presente), cubrirán los primeros contrafuertes andinos.

Que no se diga después que no se ha hecho la advertencia a tiempo... E. B.



FAURÉ & HOURTON

MONTAPLATOS Y MONTACARGAS
CARMEN 315
TELEFONO 36031
CASILLA 1362
Casa Fundada en 1851

PAVIMENTOS DE GOMA

EN COLORES LISOS Y VETEADOS
Tipos especiales para:



Bandera 140 F.
3.er Piso

TEATROS
HOSPITALES
SALAS DE BAÑO
TIENDAS
OFICINAS

COCINAS
ASCENSORES
FELPUDOS
ESCALAS
MUEBLES

PASILLOS
ENRIQUE DESMADRYL

Teléfono 84288
SANTIAGO

TAJAMAR

LACAS · PINTURAS · ESMALTES · BARNICES

Reportaje de 4 siglos

El arquitecto Alfredo Benavides traza, en una viva síntesis, las líneas de unión entre el pasado y el presente arquitectónico de nuestra ciudad



Don Alfredo Benavides Rodríguez, a quien solicitamos la entrevista que va a continuación, ejerció la cátedra de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Chile...

No pretendemos contener en el espacio de un reportaje, las innumerables observaciones que don Alfredo Benavides va haciendo a través de nuestra conversación...

El señor Benavides nos habla, en un comienzo, del carácter de la fundación de la ciudad, que Pedro de Valdivia realizara en esa fecha tan patente en nuestra memoria...

El final del siglo XVI de la fundación, encuentra a Santiago en franco progreso. Su área contaba ya con unas 120 manzanas, y urbanizaciones tan importantes como nuestra actual Alameda...

resto de la primitiva ciudad, por el terremoto de 1647. Sin embargo, la Colonia debía agregar a su pobreza y a los terremotos...

El siglo XVII se caracteriza por el surgimiento de una arquitectura civil, comoquiera que el Santiago de los siglos anteriores tuvo su índice más importante en la arquitectura religiosa...

El carácter de esta arquitectura ha debido residir —partiendo de la orientación clasicista del arte en España en esa época— en la evolución hacia un barroco, no ya inspirado en las obras españolas...

En el siglo XVIII —y a fines del XVII— se producen cambios trascendentales en el estado económico y social del país; el auge de la agricultura, la guerra en España y el advenimiento de un rey francés...

las modificaciones que su sabio criterio le aconsejara en relación con el ambiente nacional y el carácter del país, crea —no cabe duda— las bases de la arquitectura chilena.

Del siglo XVIII son también el Hospital San Juan de Dios y la Real Universidad de San Felipe, hoy Universidad de Chile, cuya casa actual y nombre habían de cambiarse más tarde...

Ya en 1780, Toesca confeccionaba los planos de la Casa de Moneda, verdadero monumento de la arquitectura americana, y la expresión más alta del estilo que él hiciera surgir en Chile...

—Yo sostengo —señala don Alfredo Benavides, en un paréntesis— que el edificio civil más importante de la arquitectura colonial que existe en pie en la América Latina, es el Palacio de la Moneda...

SINTESIS DEL SIGLO XIX

Hemos consignado hasta aquí, una pequeña síntesis de las declaraciones que nos hace el profesor Benavides, en relación con el proceso arquitectónico colonial...

—Efectivamente —nos dice el profesor Benavides, respondiendo a una pregunta— la Universidad de Chile, que es de mediados del siglo XIX, es representativa de la arquitectura de ese período...

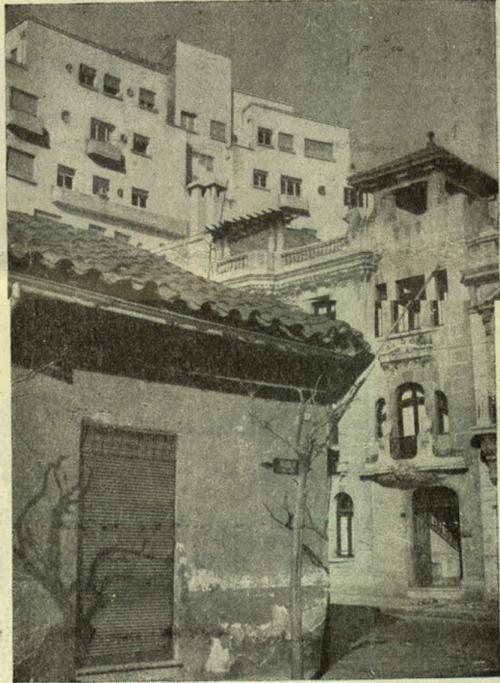
Y así llegamos al romanticismo arquitectónico. En 1850 y 1900, aparece en la arquitectura de nuestra ciudad el romanticismo en todo su furor...

Algunos arquitectos europeos, principalmente franceses, y arquitectos chilenos —los más conocidos de estos últimos son Aldunate y De la Cruz— perfeccionaron sus estudios en Europa...

Es en este desborde romántico que Aldunate construyó el Palacio de La Alhambra en puro estilo árabe.

Puede decirse que durante el siglo XIX existió la fusión de tres tendencias; a saber, la tradicional (herederos de La Moneda son el edificio en que se encuentran ahora los tribunales viejos, la casa de Merced con Mosquito, y aún el edificio de la Universidad de Chile...

lido, que levantó obras como la Capilla de San Pedro, en calle Mac Iver, de puro estilo gótico, y también los templos góticos que construyera el arquitecto alemán Burchard —padre del pin-



Tres períodos arquitectónicos desde la esquina de Merced con Mosquito (Foto de Mario Vargas Rosas).

Eiffel en ese momento, que el arquitecto es lisa y llanamente suplantado por el ingeniero. Se produce entonces la decadencia de la profesión de arquitecto. Se mira despreciativamente a quien ostenta el título, y cuando en los primeros años del siglo se reabre la Escuela de Arquitectura, se la autoriza como una rama de la Ingeniería...

Más adelante se refiere a la arquitectura de nuestro centenario. En 1910 —expresa— los arquitectos principales eran Alberto Cruz Montt y Ricardo Larraín Bravo, quienes trabajaron juntos en las principales obras que realizaron...

La vieja parte residencial de Santiago, es en gran

parte hechura de ellos y de alumnos suyos. De Cruz Montt es también el Club de La Unión y el Edificio Ariztia, la primera construcción vertical de proporciones que tuvo nuestra ciudad, hacia el año 1920...

LOS TIEMPOS ACTUALES

Preguntamos, en seguida, al señor Benavides, acerca del origen primero en nuestro país, de lo que puede llamarse arquitectura moderna.

—Es en Estados Unidos donde primero se produce la liberación de la tradición —responde nuestro distinguido entrevistado. Los norteamericanos, sin proponérselo, dan vida, a fines del siglo XIX y a comienzos de éste, a esa construcción que ha quedado con el

tor don Pablo Burchard — como la Iglesia del Salvador.

La tercera de estas influencias del siglo XIX es la de la arquitectura norteamericana, dependiente a su vez del georgiano inglés. Buena muestra de esta arquitectura es la casa de Alameda esquina de Lord Cochran, y la Quinta Meigs, hoy inexistente; es, asimismo, de esta procedencia, la casa a la que sólo le queda una sección de su primitiva arquitectura, situada en Alameda frente al Hospital San Eorja...

En las últimas décadas del siglo XIX se introduce una nueva tendencia en nuestra arquitectura, aunque aquí tuvo muy pocas consecuencias; la de la arquitectura de hierro, que tiene su principal expresión en Eiffel y su famosa torre, en la Galería de las Máquinas de París, que ocurren hacia el año 1880. Eiffel es el creador de un nuevo credo arquitectónico, si bien desde mediados del siglo hubo algunas manifestaciones parecidas en Europa, como el Cristal Palace de Paxton, en Londres.

Nuestro país —y, en consecuencia, principalmente Santiago— ha sido una antena receptora permanente de todas las tendencias puestas en juego en el Viejo Mundo, en todas las épocas. Nadie debe extrañarse, pues, que crecíamos bajo muchas sombras. Al fin y al cabo, todas esas influencias han sido asimiladas y adaptadas a nuestra manera de ser.

Pues bien, la Torre de Eiffel, y su presencia arquitectónica de hierro, tuvo una minúscula respuesta inmediata en nuestra capital, a través del Pabellón de la Quinta Normal; más tarde hablan de verse otras manifestaciones. Eiffel sonó con las casas metálicas prefabricadas, que él ofreció vender al mundo entero. La verdad es que vendió hasta iglesias pre fabricadas, de las cuales se armaron tres en el Perú, una de las cuales está en Arica (fue antes de la guerra chileno-peruana); hay también una en Guayaquán, vendida directamente por Eiffel...

LA PASADA DEL SIGLO XIX AL XX

Tal vez podamos fijar otro período entre el año 1890 y 1910; es decir, en el puente entre los dos siglos de mayores conquistas y descubrimientos del hombre. Es este un período que marca la época de la mayor decadencia de la arquitectura europea, y por consecuencia, americana. Entre estos años sobreviene el art nouveau en Francia.

Esta decadencia se hace presente en nuestra arquitectura con caracteres dramáticos. En efecto, a fines del siglo se cierra nuestra Escuela de Arquitectura, como consecuencia de la preeminencia absoluta del ingeniero. La labor positiva del ingeniero Eiffel, se erige, por obra de intérpretes unilaterales, que no comprendieron la importancia de éste como arquitecto, en muro infranqueable para los arquitectos. Es tal la trascendencia de

sobrenombre de arquitectura de cajón. Desde el punto de vista técnico, se anticipan a Europa, contribuyen a las modernas concepciones arquitectónicas, y a veces, también, logran dar funcionalidad a sus distribuciones, por la vía de alojar la mayor número de personas en el menor espacio, y con mayor comodidad. Es claro, los europeos no tenían el problema espacial de los norteamericanos. Y, para ser justos, agréguese que toda buena arquitectura ha sido funcional. El Palacio de Versalles es funcional, porque en esta concepción debemos incluir la función material y psicológica de un edificio. Estimamos que la arquitectura actual, considerada cuantitativamente, es más utilitaria que artística.

A propósito de las influencias, preguntamos a nuestro entrevistado su posición frente a las tendencias en juego. Nos dice: —La arquitectura de nuestros días recibe, como la del pasado, influencias de todo orden. Es ésta una verdad que puede demostrarse ahora mismo, observando las construcciones del moderno Santiago. Me parece que es de la mayor importancia reaccionar hacia una fórmula que permita encontrar, dentro de las concepciones contemporáneas de la arquitectura, una expresión que corresponda a nuestro ambiente, a las necesidades de nuestro clima, a nuestros materiales, al paisaje chileno, y a la psicología de hombre sobrio del ciudadano de estas tierras.

—¿Opina usted que ha existido algún criterio técnico de conjunto con el organismo santiaguino? —En general, la correlación entre los técnicos y el Gobierno no ha existido. No se ha hecho presente una visión urbanística apreciable, y cuando los técnicos sostuvieron una posición sana en este sentido, faltó el apoyo de los gobernantes. Desde mis clases en la Universidad, sostuve durante muchos años la necesidad imperiosa de ensanchar de nuestras calles. Ha habido faltas de previsión realmente censurables, como lo ocurrido con la Alameda, que ha habido que apropiarse y expropiar por turnos, ¿por qué no se tomó el mayor ancho que tenía para dárselo a toda su extensión? Si se hubiera realizado el ensanche de Bandera, Ahumada y Estado, cuando lo

DIBUJANTES Para artículos de DIBUJO TECNICO y Artístico Librería NACIONAL ALAMEDA 840 O'HIGGINS 531 FONOS 30349 - CAS 15211 SANTIAGO

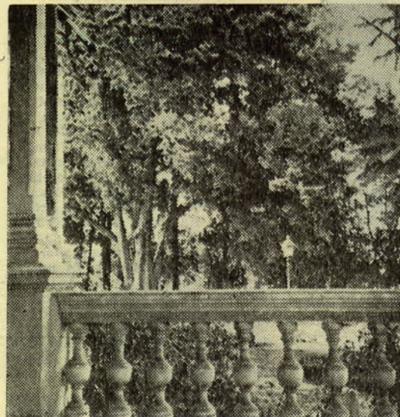
ALAMEDA 24 BASCUÑAN 24 PORTUGUES 4 PISOS y ascensor FONO 94 Hs MEDIDAS CONFECCIONES MODAS Y NIÑOS

YESO ROMERAL para TERMINACIONES PERFECTAS ALTA CALIDAD GRAN RENDIMIENTO distrib: SODIMAC SAC SAAVEDRA BENARD.

PAUL FURET INSTALADOR ELECTRO-TECNICO 1.a clase - Carnet N.º 1358 D.G.S.E. PROYECTISTA CALCULISTA Especialidad en: Teatros - Hoteles - Hospitales - Clínicas - Edific. de rentas Nota.—No ejecuto instalaciones eléctricas, pero sí, me encargo de la Inspección de los trabajos a pedido del cliente. Consultas gratuitas para los interesados. Rosas 910, 4.º Piso, Dep. 8 Teléfono 63771

La progresista comuna de Nuñoa cuenta ahora con una Casa de la Cultura, que es orgullo de sus vecinos, y que permitirá a los artistas y

grupos artísticos de Santiago, contar con otro centro de permanente actividad. La casa señorial de la chacra Santa Julia, en donde es-

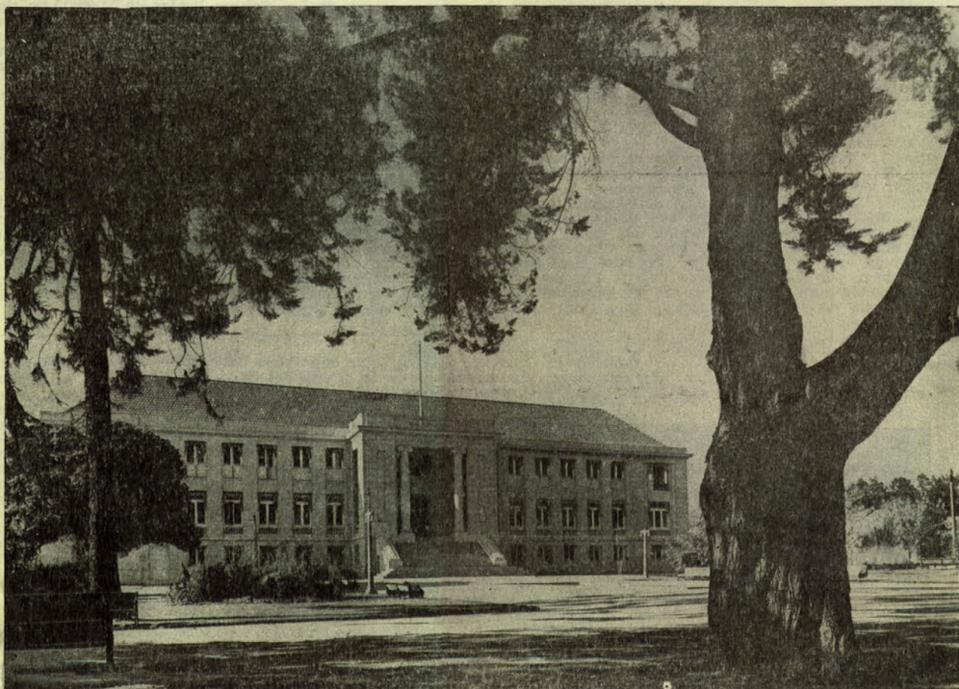
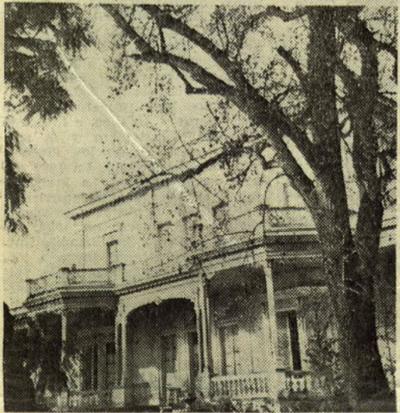


Arriba, tres aspectos de la Casa de la Cultura de Nuñoa, antigua y hermosa residencia dejada en donación con este objeto a la Municipalidad de Nuñoa, que se inauguró este año. Conservador de la Casa de la Cultura es el poeta Angel Cruchaga Santa María.

(Foto Rubén Alarcón).



Abajo, edificio de la Municipalidad de Nuñoa (arquitecto Gabriel Ovalle en colaboración con el Arquitecto José Renard, 1945).



LA CASA DE LA CULTURA DE NUÑOA

tá situada la Casa de la Cultura, fue construida hace más o menos tres cuartos de siglo, y fue residencia de sus primeros propietarios, don Gregorio Ossa, y su esposa, señora Brown de Ossa, pasando más tarde el predio al senador don José Pedro Alessandri Palma, cuya familia la ocupó desde los primeros años de este siglo. Ha hecho poco, en que fue cedida a la Municipalidad de la comuna, estipulándose con absoluta precisión que la antigua y bella residencia fue destinada a una Casa de la Cultura. El parque ostenta árboles centenarios, entre ellos, araucarias, palmeras, ceibos, pinos, magnolios, jacarandás, y frente al edificio una fuente traída de Europa, con todos los elementos: maderas, mosaicos, que posee la mansión, etc. Uno de los prados de la parte posterior del edificio está en condiciones de servir de escenario natural para grandes conjuntos de ballet, de arte escénico y para la Orquesta Sinfónica. Nos hacemos un deber en

manifestar la excelente acogida que encontró en la Municipalidad de Nuñoa el propósito de la familia Alessandri Altamirano, de dedicar a estas actividades artísticas la citada casa, tarea que ha sido secundada con especial fervor por la Sociedad Amigos de la Cultura de Nuñoa y el Rotary Club de la comuna. Acrecentará el interés que despierta en el vecindario las actividades de la Casa, la inauguración de la Biblioteca Municipal, que ha sido trasladada al primer piso del edificio en el que funcionarán las salas de lectura para adultos y niños. Existe el anhelo de que en el parque encuentren los lectores, tranquilidad para ampliar los beneficios de la Biblioteca, estableciéndose de esta manera lo que se efectúa en las grandes ciudades de Europa y Norteamérica, siendo el parque de la vieja chacra Santa Julia un sitio ideal para un mayor esparcimiento del espíritu. En el primer piso de la Casa, además de la Biblioteca,

se encuentra ubicada una espléndida sala de exposiciones y otra para la realización de conferencias y recitales. La sala de exposiciones estará abierta permanentemente, renovándose las obras para dar cabida a nuevos autores. Debemos subrayar que se ha iniciado la venta de pinturas a plazo para que el público obtenga por medio de cuotas los cuadros que de otra manera no pueden conseguir, existiendo al respecto una comisión que se encarga de hacerlo.

La Casa de la Cultura de Nuñoa trata, pues, de agrupar en su seno todas las corrientes artísticas de la comuna, sin excluir a otras actividades que tengan asiento fuera de ella.

La comuna de Nuñoa cuenta en la actualidad con más de 130 mil habitantes y es una de las más prósperas y hermosas del país, razón por la cual sus vecinos, necesariamente deben sentir la satisfacción de que en el predio cedido por la familia Alessan-

dri Altamirano, se levante siempre este centro de cultura y de belleza.

La Casa de la Cultura, con la moderna locomoción de la Avenida Irarrázabal, acerca a todos aquellos que buscan un reposo íntimo que les ofrezca el parque, cuya extensión de más de siete mil metros, está ubicada en una de las más privilegiadas zonas del lado oriente de Santiago.

La actual Municipalidad de Nuñoa está formada por el Alcalde, don Guido Mujica, y los Regidores, señores, Alfonso Trejo, José María Narbona, Raúl Cabezas, Guillermo Lefort, quienes se muestran dispuestos a dar poderoso impulso a esta magnífica iniciativa.

Conservador de esta Casa es el escritor Angel Cruchaga Santa María, Presidente de la Sociedad Amigos de la Cultura de Nuñoa.

Situada en Avenida Irarrázabal 4055, la Casa de la Cultura de Nuñoa, fue inaugurada el 5 de mayo último, con una velada a la que asistieron los Ministros de Educación y de Justicia, señores Juan Gómez Millas y Santiago Wilson, el Alcalde de la comuna, don José María Narbona; los regidores electos, señores Guido Mujica, Alfonso Trejo, Guillermo Lefort, el Presidente del Rotary, don Carlos Heusser, escritores y vecinos.

Ese mismo día se inauguró una exposición de artes plásticas en la que figuraron telas que ya habían sido expuestas en Madrid y entre las que pudimos anotar los nombres de Pablo Burchard, Agustín Abarca, Jorge Caballero, Matilde Pérez, Israel Roa, etc., destacándose también cuatro hermosas fuentes de Samuel Román Rojas, que fueron presentadas en el parque de la casa.

El 24 de octubre se iniciaron las actividades de la temporada con un programa artístico que contó con números de extraordinario interés, por los Coros del Liceo José Toribio Medina, dirigidos por la señora María Teresa Píoza de Rousseau; un recital poético a cargo de María Maluenda y Roberto Parada, quienes ofrecieron poemas de índole chilena de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Angel Cruchaga; tuvo también una brillante actuación el

Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical. Ese mismo día se efectuó la muestra inaugural de numerosas obras pictóricas, originales de artistas residentes en la comuna, la que aún se exhibe en su sala de exposiciones. Podemos señalar en este grupo los nombres de Gregorio de la Fuente, Arturo Valenzuela, José Perotti, Israel Roa, Ruth Pérez, José Caracci, Augusto Eguiluz, Carmen Johnson, Emilio Cánepa, René Gallinato, Exequiel Figueroa, Alberto Ried, Waldo Vila, María Klusynska, y a los escultores Claudio Tarrazo y Alejandro Rubio.

Prosiguiendo sus actividades, la Casa de la Cultura ofreció a los habitantes de Nuñoa un recital de postas residentes en ella, que tuvo la característica de que cada autor leyera una composición original, estableciendo de esta manera un lazo de unión entre el artista y la numerosa concurrencia. Alberto Ried, Andrés Silva Humeres, David Perry, Augusto Iglesias, Rubén Azócar, Angel Cruchaga, Luis Enrique Delano, Juvenio Valle, Astolfo Tapia, Hernán Cañas, Julio Moncada, Zlatko Brncic, Rodrigo Amauro, Sergio Villegas y Pablo Neruda, fueron los participantes.

La Casa de la Cultura registra entre sus actividades futuras, conferencias, cursos de estética, de literatura, de música, y todo aquello que pueda enaltecer el espíritu en un afán de superación. Sabemos ya que se han solicitado charlas al eminente sabio, profesor Alejandro Lipschütz, a Pablo Neruda, Luis Oyarzún, Waldo Vila, Alberto Ried, Juvenio Valle, José Santos González Vera, entre otros, y se obtendrá la cooperación de la Orquesta Sinfónica, de los Coros de la Universidad de Chile, del Orfeón Catalán, del Conservatorio de Música de Nuñoa, del Ballet y de numerosos centros culturales.

La temporada de verano, que desplaza a los santiaguinos hacia el bello paisaje de sus alrededores, en busca del aire de la cordillera y de la vegetación, tendrá en la Casa de la Cultura de Nuñoa, un excelente punto de atracción. Su conservador, el poeta Angel Cruchaga Santa María, y las autoridades comunales, preparan, en efecto, para este verano, un vasto programa de reuniones culturales en la Casa, y en su sombreado parque interior.



AL PLANEAR cualquiera construcción hay que tomar en cuenta desde el principio la aplicación de una pintura de calidad probada por una larga experiencia. Solo así se logra una buena realización del proyecto.

PINTURAS **TRICOLOR**

PINTURAS MATE AL ACEITE **TRICOMAT**

PINTURAS AL AGUA LAVABLES **NOVOPAC**

ESMALTES SINTETICOS **TRICOLUX**

SON PRODUCTOS "COIA"

VENTAS AL POR MAYOR:

GRACE Y CIA. (CHILE) S. A.

AGENCIAS GRAHAM S. A.

A. ESCOBAR WILLIAMS Y CIA. LTDA.

CRAFFO Y CIA. LTDA. STGO.

La Casa Central Universitaria

Tanto para el observador acucioso como para el hombre de la calle, hay un hecho palpable en la vida chilena: el progreso y expansión ascendente de la Universidad de Chile. Se la ve actuar en el peculiar ámbito geográfico que comienza junto al Morro de Arica y muere en los canales australes, mecidiéndose entre cordillera y mar y se la siente palpitar en el pecho isleño de las generaciones que desde la fábrica, el sembrado, la oficina, el cuartel, el corredor, la callejuela, el estadio y las aulas, la ubican junto a la bandera, al poncho y a la chicha.

A este crecimiento ha contribuido, tanto la visión de los escogidos hombres que la han dirigido como el encadenamiento insoslayable de la vida ciudadana con la receptibilidad de una Enseñanza Superior de ventana abierta a las ansias culturales de nuestro pueblo.

En el patio de nuestra aldea convertida de súbito en ciudad, criticamos y a veces menospreciamos lo que hacemos, lo que tenemos y lo que nos proponemos. Pero a veces, cuando nos es dado recibir la visita de la familia americana o de los parientes ya más distantes de otros continentes, o cuando nos es dado visitarlos en sus propios contornos, entonces constatamos que no estamos más abajo; muchas veces en alentadora igualdad podemos alternar con íntima satisfacción, como también en otros, servir de Norte, Horizonte y Fuente.

Con nuestra apariencia despreocupada, vamos captando las inquietudes de culturas más desarrolladas y es la Universidad la que recoge, ensaya y fomenta el progreso. Ella misma se transforma y se adapta. Ahora sentimos las promisorias proyecciones de las medidas adoptadas en los últimos años tendientes a intensificar la investigación científica; ahora capitalizamos el valioso aporte del medio cuando hemos recuperado el contacto con la realidad. Las Facultades, en su mayoría habiendo ya superado la adolescencia, abren el cercado de sus preocupaciones específicas y buscan integrarse en el ente Uno y Verso que representa típicamente la Universidad actual.

¿Puede darse algún organismo nacional que reúna en su seno el conjunto más completo y más seleccionado de especialidades? Hacia el aprovechamiento de esta magnífica posibilidad están dirigidos los esfuerzos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. Buscamos contactos, porque ellos son imprescindibles para la realización de los objetivos propios de la profesión, búsqueda que, como todas las búsquedas, comienza con la lucha del que abre un sendero: exponiendo objetivos y a la vez reclamando reconocimientos. Ganará el alumno en su formación; la Universidad en la cohesión de sus actividades; la ciudadanía en la información adecuada para sus problemas relacionados.



La vieja casa que, desde don Andrés Bello, se eleva sobre los cimientos de nuestra cultura. (Fotos de la Oficina Técnica de la Facultad de Arquitectura).

que un derroche de recursos que pueden encontrarse en cualquiera latitud, deberá emplear los recursos materiales y culturales que sólo son nuestros, que en ellos nos veamos reflejados. Así van encaminados nuestros pasos.

LO EXISTENTE

Vieja casona junto a la Alameda de las Delicias. Su contorno centenario se ha saturado. No sólo por el crecimiento de sus organismos sino por lo que los universitarios han vivido sufriendo, gritando, excavando, impulsando, desde sus umbrales.

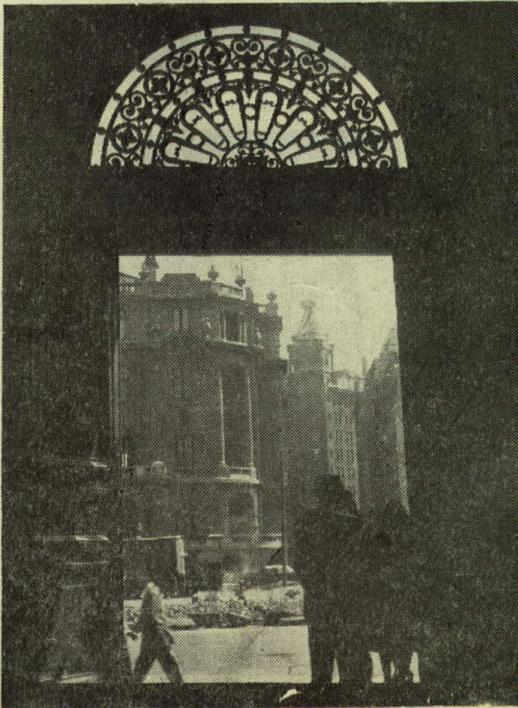
Proyectada por Lucien Hénaud y construida por Fermín Vivaceta, hace 112 años, fué ya en su erección una muestra de lo que nos es propio: el Arquitecto galo pudo haber reproducido en La Cañada, ya transformada, las formas que imperaban en su país, pero el ambiente santiaguino, hábil y sinceramente absorbido por el creador, fué expresado mediante la simplificación de perfiles y proporciones, terminando en una obra tranquila, yacente, podríamos reconocer en su plano el zaguán y los patios empedrados. El constructor, artesano de relevante oficio, dejó en esta Casa la expresión de la misma técnica con que levantara otros edificios que siguen señalando la santiaguinidad. Los años han agregado a esas formas materiales las patinas sucesivas de la activa participación del intelecto chileno en las efemérides nacionales. ¿Quién que pase por ese tramo de La Alameda podrá separar de la visión de sus ventanales y de sus frontones algún preciso recuerdo de vivencia? Así lo sintieron nuestros padres; así lo sentimos nosotros; así queremos que lo sientan nuestros hijos...

Pero no sólo recuerdos guardan testimonio de la vida universitaria. Valiosos documentos dan cuenta de la gesta progresiva; obras de reconocido valor en el mundo entero, elaboradas bajo sus aleros, se conservan en sus primeras ediciones, la efigie de sus preclaros Rectores ornamenta paños de sólidos muros.

El conjunto es un Monumento a la Cultura nacional, entendiéndose por Cultura no sólo el saber y la expresión intelectual sino el sedimento integral de la vida de un pueblo en el tiempo, tiempo que no ha pasado sin dejar sus huellas. La Vieja Casona ha dado a luz tantas vidas y quiere ahora descansar ofreciendo en su regazo la materialización de sus recuerdos para la edificación de las generaciones venideras.

LAS NECESIDADES ACTUALES

Los seis mil metros cuadrados centenarios deben albergar ahora la labor crecida durante estos largos años, que a la administración de la Docencia Superior ha debido agregar la extensión de la Cultura y el resguardo de sus patrimonios. Ahora tenemos Orquesta Sinfónica, Teatro Experimental y su Escuela, Ballet, Ballet y Coro, Cine-fotografía y Radio-difusión, Editorial, Bienestar y Organismos Gremiales, Cursos de Temporada y Cientos de Conferencias y Exposiciones anuales. Labor no sólo nacida de su iniciativa sino demandada por el medio. Es el



Puerta principal de la Casa Universitaria. En el lado opuesto, el Club de La Unión.

AVANZANDO

Nos hemos referido a la Casa Central y a la Avenida Bernardo O'Higgins; hay que entenderlas con su contorno que incluyendo Arturo Prat y San Diego, Instituto Nacional y Alonso Ovalle, se relaciona especialmente con la Iglesia de San Francisco, Barrio Cívico y Acera Norte de la Avenida. No sólo con sus masas actuales, sino con las proyectadas conocibles y con las estipulaciones Municipales; con la movilización y las áreas verdes; con los Monumentos y festividades. Es así como el Rector de la Universidad ha oficiado a la Municipalidad de Santiago, proponiendo los siguientes temas:

- 1.—Mejor aprovechamiento de la acera Sur de la Avenida, entre Arturo Prat y San Diego, propiciando la eliminación del estacionamiento proyectado.
- 2.—Traslado de los Monumentos de don Andrés Bello y de los Hermanos Amunátegui. El primero, al frente del acceso principal y el segundo a la Plazuela que se formaría en la esquina de Arturo Prat.
- 3.—Conservación y restauración del Cuerpo principal de la Casa Central. Ya anteriormente se había obtenido la modificación de la línea oficial por las calles laterales. En la actualidad, la Oficina Técnica restaura la fachada Oriente.
- 4.—Fijación de alturas máximas para el futuro edificio de la Sede Universitaria.
- 5.—Habilitación de estacionamiento de vehículos al Sur de la Casa Central.
- 6.—Creación de Plazuela en la esquina de Arturo Prat y ampliación de áreas verdes que aislen la Casa Central.



Placón de uno de los patios.



Luz sobre los patios que vieron caminar lo mejor de la vida cívica chilena.

nadar a favor del cauce, cuya corriente se engruesa y se precipita porque la distancia que nos lleva de la cordillera al mar es pequeña y porque la distancia que nos une al mundo es grande. No somos un país de tránsito: somos una estación de término, donde las semillas llegan, germinan y dan un fruto distinto, porque nuestra tierra, nuestro aire, nuestro sol, nuestra savia es distinta. Se nos llama Atenas...

Pero este pueblo isleño sufre postergaciones y clama porque cerebros desinteresados apoyen sus demandas. La Universidad de hoy, tiene abiertos sus sentidos al clamor de la ciudadanía. Y porque ésta crece y porque ésta necesita más, la Universidad crece. Hay que dotarla. La Oficina Técnica quiere dotarla y la brinda reconocimientos de madre. Porque la reconoce como tal, quiere conservar lo que históricamente la identifica con su descendencia y como la ve en pujante y significativo crecimiento, quiere darle el edificio que sea señero en la Capital.

PRINCIPIOS

La Oficina Técnica de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, propone:

- a) Conservar el Cuerpo Central, en la rasante de la Avenida Bernardo O'Higgins, porque lo considera Monumento Nacional de nuestra Cultura. Debe albergar al Museo Histórico de mayor jerarquía en el país.
 - b) Concentrar en un nuevo edificio todos los Organismos y Servicios relacionados con la Administración Superior.
 - c) Lograr una expresión unitaria, de conjunto, entre ambas universidades, recurriendo ya a la armonía, ya al contraste.
- Con el apoyo de Talleres, de Cátedras, de Seminarios e Institutos, la Oficina Técnica quiere demostrar la ventaja de servir la Asesoría Técnica de la Universidad. Un esfuerzo de conjunto para una entidad nacional. Y mientras se avanza en las definiciones, se propone declarar inconvenientes las autorizaciones para transformar o habilitar nuevas construcciones que no formen parte del conjunto concebido.

Estas proposiciones encontrarán, seguramente, oposiciones originadas en intereses inmediatos, pero la altura de miras que condiciona la labor universitaria, cuyos intereses no se pueden medir en días ni en meses, sino en la perspectiva de un proceso histórico, tendrá que imponerse y manifestarse en nuestro apoyo, el que ya ha sido solicitado y encontrado en las fases iniciales de tramitación.



Vista desde el monumento a los Hermanos Amunátegui.

En la lucha porque se nos reconozca, consideramos a la Universidad en su unidad realizadora que necesita orientación y nos ofrecemos como Asesores Técnicos. Nueva modalidad que no puede objetarse, pero que requiere imponerse: un método nuevo supone el abandono de viejos métodos, que no desaparecerán sin dolor.

La Facultad crea su Oficina Técnica encargada de realizar obras. Nueva modalidad. Reemplazada al antiguo afán de los académicos "Prix de Rome". Del proyecto hermoso que terminaba en la cuidada presentación se ha pasado al plano técnico para una edificación necesaria. Pero así como entonces las leyes de la composición arquitectónica satisfacían los desvelos, ahora buscamos el soplo divino que confiera vida a la estructura.

Esta vida no puede ser otra que aquella que exprese las características más valdeadas de nuestra nacionalidad.

La Oficina Técnica construye obras y busca la expresión de la nacionalidad. Ahí, codo a codo, se forma el alumnado, el profesorado y el personal agregado. De ahí saldrá el profesional-funcionario, de ahí saldrá el profesional-liberal, de ahí saldrán los nuevos profesores, investigadores y creadores que

continúen en la senda del progreso, progreso que no llevará el sello del individuo, sino el de la Universidad de Chile, de esencia democrática.

LOS PRIMEROS PASOS

En el tercer año de existencia de la Oficina Técnica de la Facultad de Arquitectura, cobra cuerpo una de sus preocupaciones congénitas: la Casa Central Universitaria. El presente no nos ofrece posibilidades de realización, pero el futuro inmediato, que puede ser mañana, no nos debe encontrar con las lámparas desprovistas de aceite. Estudiamos, discutimos, desafiarnos. ¿Cómo proceder? Mientras una parte de nosotros mismos mira el progreso de la técnica, los nuevos objetivos que mueven a los arquitectos del mundo, otra parte de nosotros mismos mira nuestra Historia y ausculta el sentir del que pasa. Tratamos de definir el nexo que por sobre las eflorescencias pasajeras, establezca la continuidad de nuestro proceso cultural. Así queremos abordar la erección de nuestra Sede Máxima, que deberá representar más que la superposición de los espacios necesarios para los innumerables organismos centrales, el espíritu de la labor que los dinamiza. Más



El Decano de la Facultad de Arquitectura, don Héctor Mardones Restat, en el instante de conferir el título de Miembro Honorario de esa Facultad, al pintor Diego Rivera, a comienzos del mes de mayo último. En esa oportunidad, el famoso pintor mexicano asistía como delegado de su país al Congreso Continental de la Cultura, celebrado en Santiago. En la mesa de honor están presentes el entonces Rector, don Juvenal Hernández y el Profesor y Secretario de la Facultad de Arquitectura, don Largo Arredondo. El viaje de Diego Rivera significó el comienzo de la acción para sistematizar la integración plástica en la arquitectura chilena. Poco después el Ministro de Educación señor Gómez Millas acordó incluir en los presupuestos de las construcciones educacionales, un ítem para la realización de obras de arte plástico en dichos edificios.

SEÑOR SUScriptor:

Sírvase renovar oportunamente su suscripción con cheque o giro a

PRO ARTE - Casilla 1012

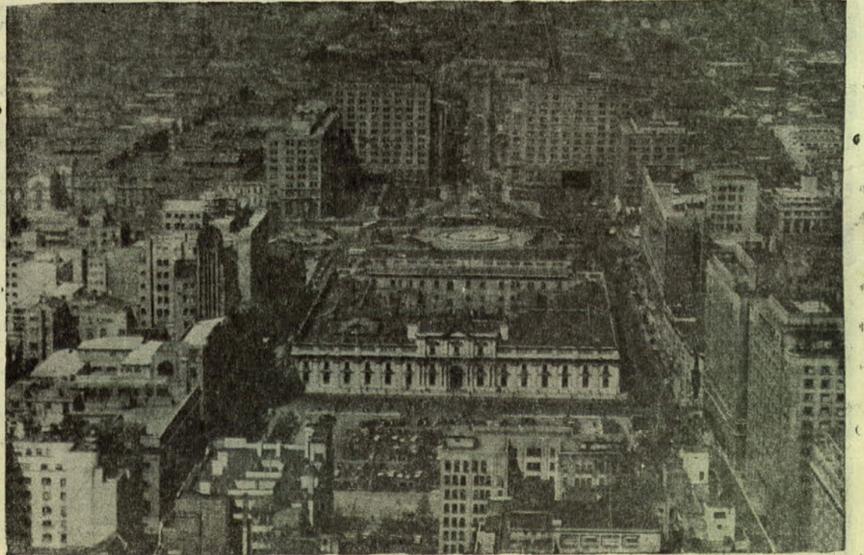


B
A
R
R
I
O

C
I
V
I
C
O



El Barrio Cívico (FOTOS LUIS L. DE GUEVARA Y DE "ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION"), cuya edificación se inició hace alrededor de dos décadas, ha venido tomando incremento de año en año. En su mayor parte sus edificios fueron levantados por organismos del Estado, principalmente por el Ministerio de Obras Públicas y por la Caja de Empleados Públicos y Periodistas. De arriba a abajo, aspecto actual (no se alcanza a apreciar la edificación de la Avenida Bulnes), tomando como punto de vista el palacio de La Moneda. En seguida el centro del Barrio hace diez años. Finalmente, aspectos de la Plaza Bulnes y de la Plaza Constitución, frente a la Casa de Toesca.



LA
CHILENA
CONSOLIDADA

PINTURAS "REAL"

DE

JORGE MUSA S.

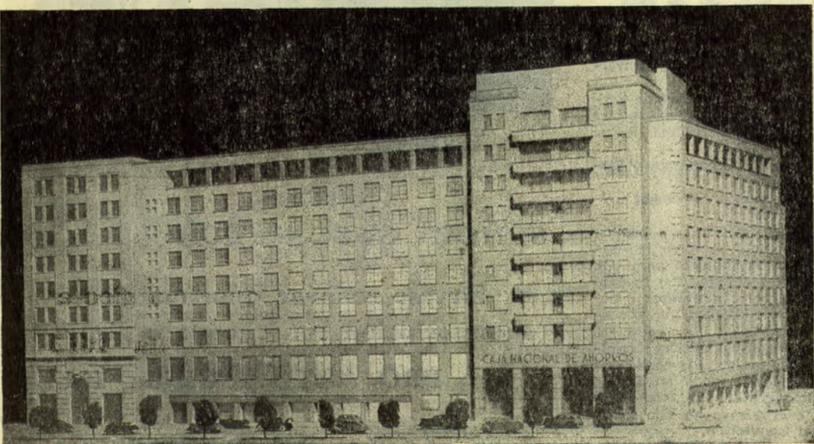
CHACABUCO N.º 8 SAN PABLO 1229
FONO 95521 FONO 60246

Exclusividad en Productos

"TRICOLOR" y "TRICOLUX"

PINTURAS EN PASTA Y PREPARADA, ESMALTES,
TEMPLE ECONOMICO, ACEITES, SECANTES, BARNICES,
TIERRAS DE COLOR NACIONALES E IMPORTADAS.

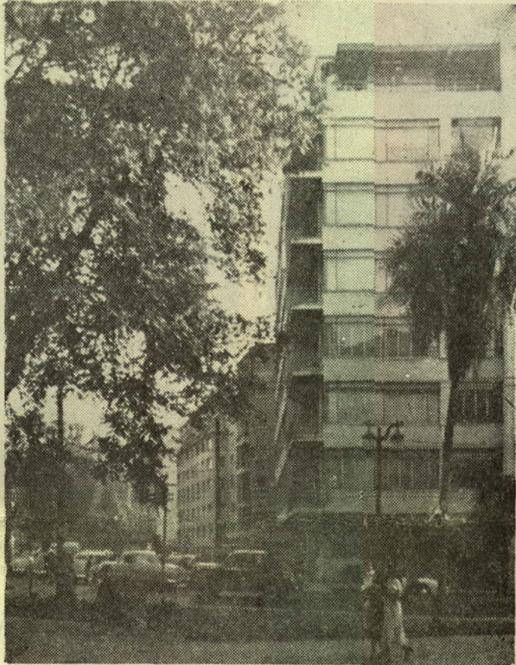
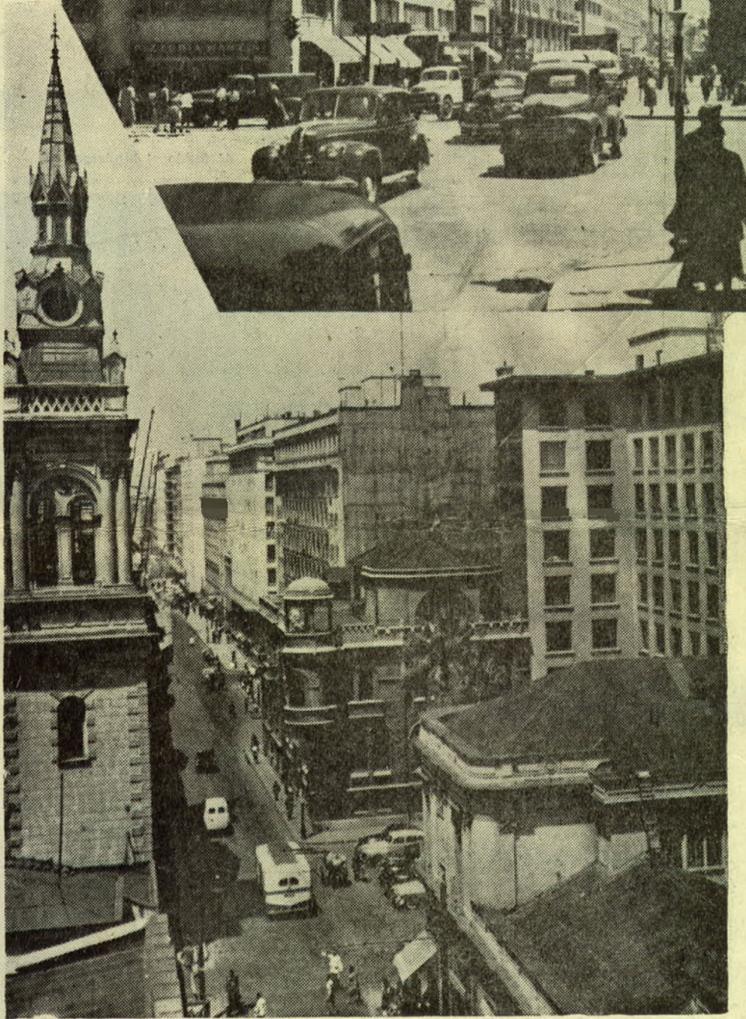
SEGUROS



Algunas muestras de la edificación comenzada en los años treinta. Izquierda, calle José Miguel de la Barra vista desde el pie norte del Cerro Santa Lucía y más abajo, desde el Parque Forestal. A la derecha, en el mosaico, la calle Mac Iver, que es la única del centro que ha seguido sistemáticamente y en el breve tiempo desde que se inició su reconstrucción, un mismo nivel en altura, vista, primero, desde la Alameda, y en seguida desde la Iglesia de La Merced. En esta última es fácil advertir el ensanche que le ha dado su nueva edificación, si se observa la saliente de la esquina, en donde se mantiene la antigua línea de la calle. El mayor espacio construido se debe a los arquitectos Jaime Larraín Valdés, Jaime Sanfuentes y Hernán Larraín, en colaboración.



C
A
L
L
E
S



La antigua calle Ahumada gana espacio horizontal y verticalmente. Ahumada defiende aun su centro de arteria principal del gran centro, a pesar de su breve longitud. Como Florida en Buenos Aires, sigue siendo la más transitada, por más comercial. En la foto de la derecha se ve la esquina de las Avenidas Providencia y Lyon (departamentos, por los arquitectos Ignacio Tagle, Carlos de Landa y Juan Echeñique, en colaboración).

FOTOGRAFÍAS DE
LUIS L. DE GUEVARA

HOJALATERIA, ESTAMPADOS Y TODA CLASE
DE ARTICULOS PARA CONSTRUCCION, EN
PLANCHAS DE FIERRO, COBRE Y ALUMINIO

BITTIG, SCHRAG Y CIA. LTDA.
SANTIAGO

AV. Bdo. O'HIGGINS 2664 - FONO 92276 - CASILLA 4691

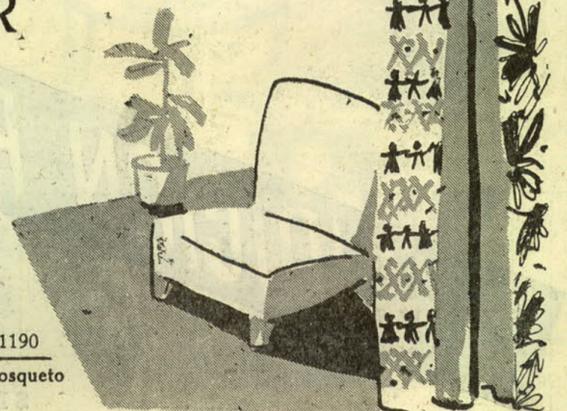
Antes de decorar un
hogar moderno, visite

MUEBLES



SUR

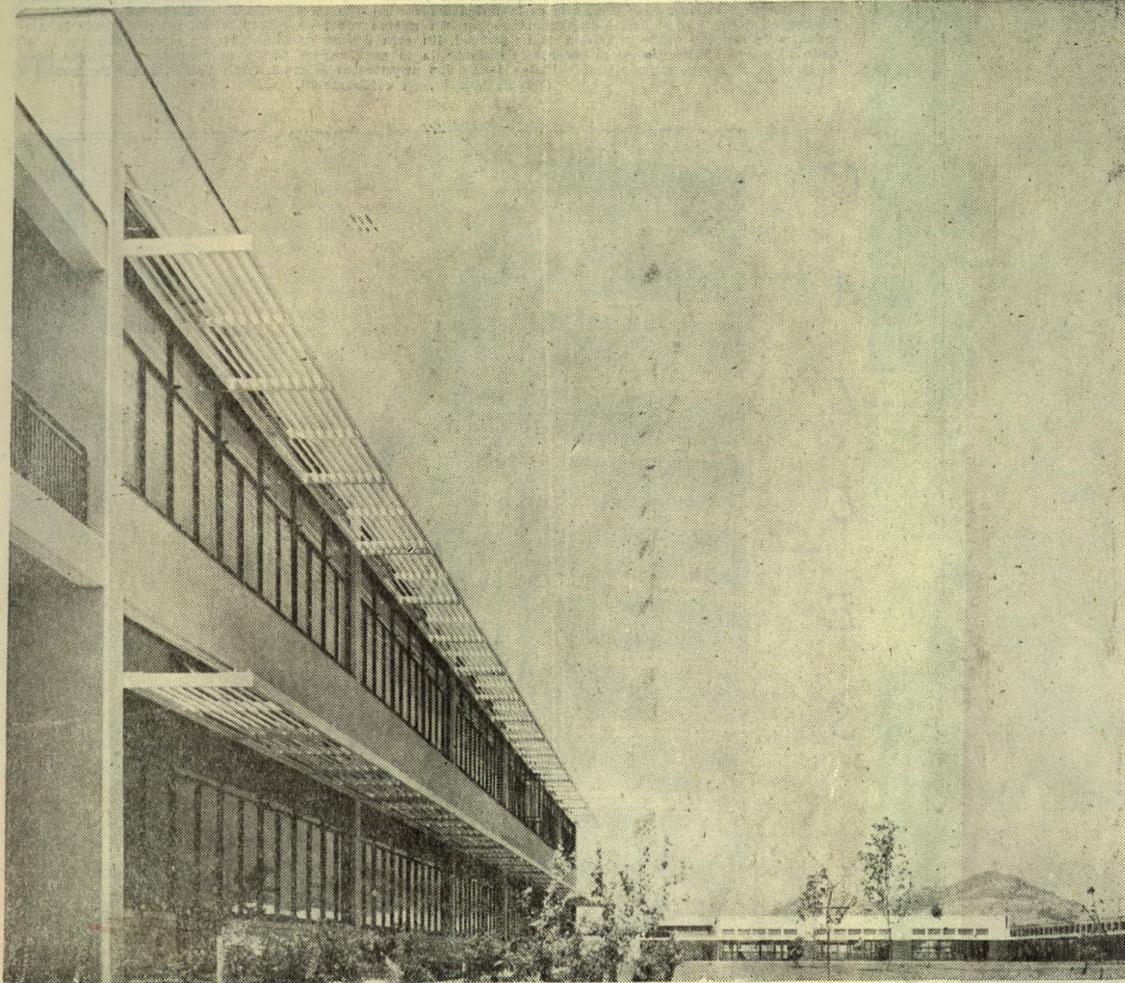
ALFOMBRAS
Y GENEROS
exclusivos



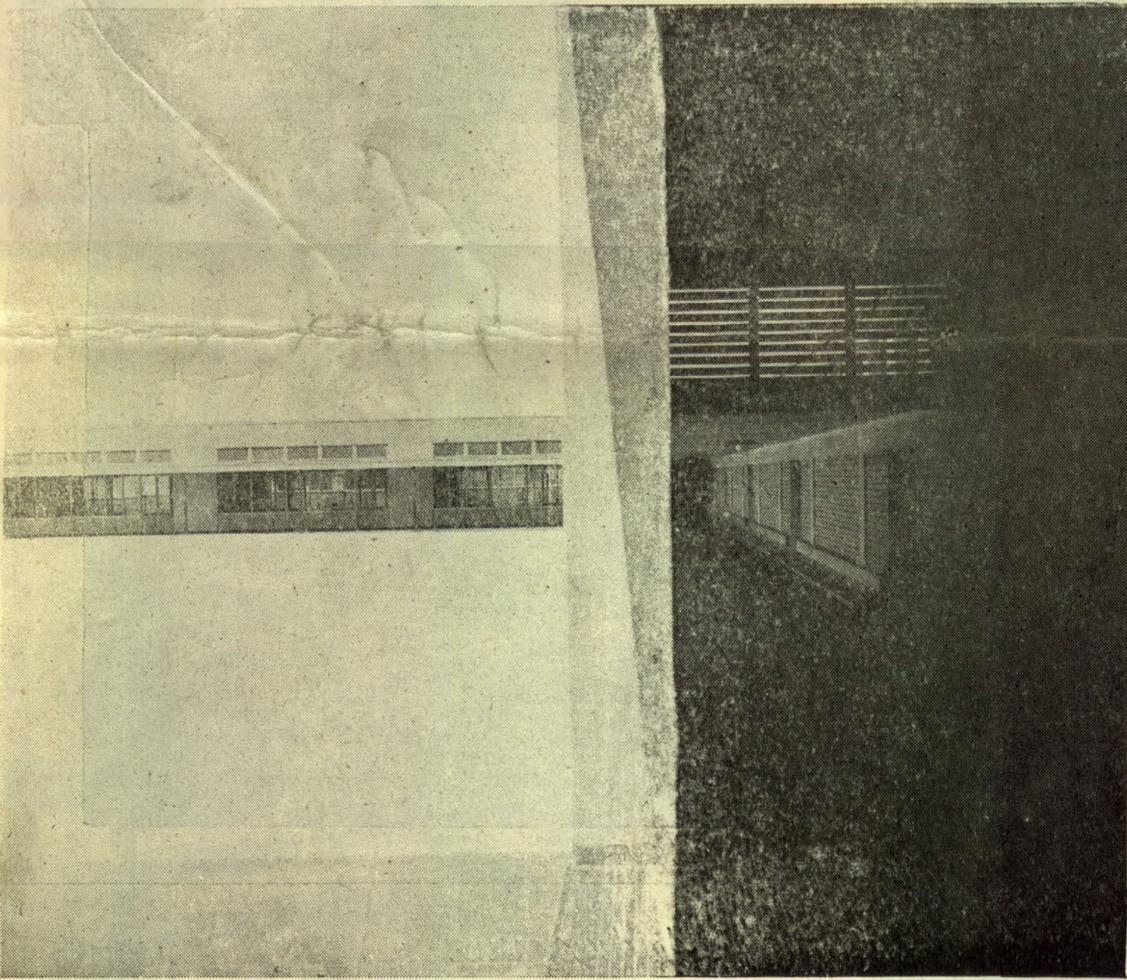
SANTIAGO:

Avenida Providencia, 1190
Monjitas, 500; esq. Mosquito

VALPARAISO: Plaza Anibal Pinto, 1172



Detalle de uno de los cuerpos. Al fondo el kindergarten.

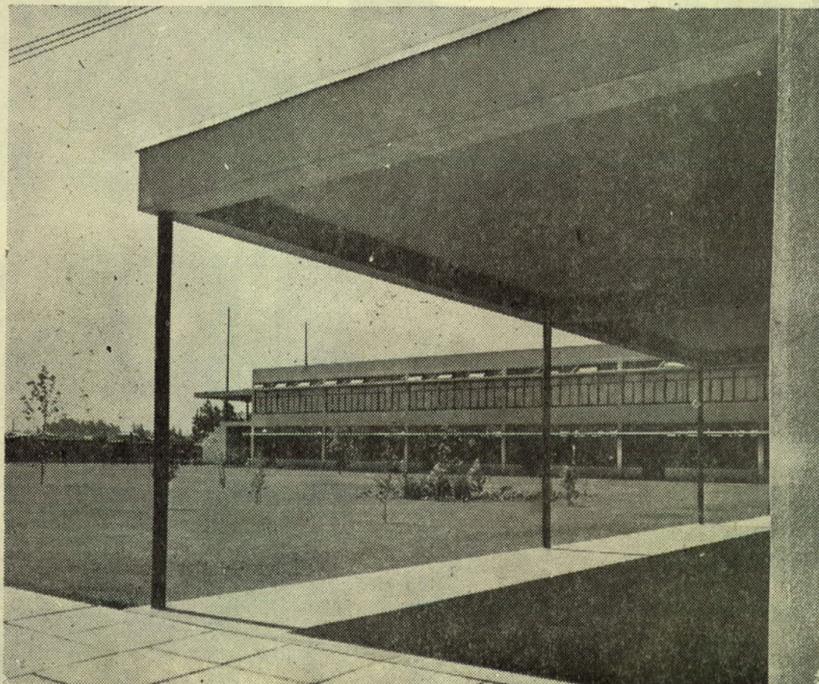
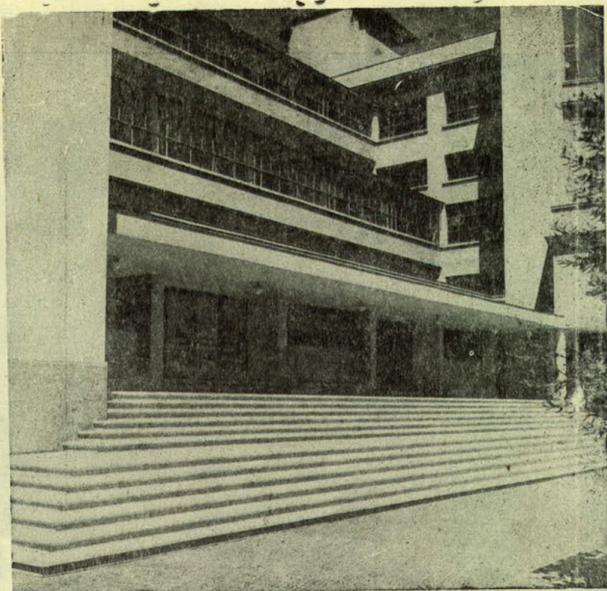


El patio y las salas de primaria.

Colegios

A la derecha, aspecto de la Escuela de Leyes, construida hace alrededor de veinte años por el Arquitecto Juan Martínez. Este edificio mantiene perfectamente su línea ágil y demuestra también en el tiempo la nobleza de sus materiales.

Las tres fotografías restantes corresponden al Colegio del Verbo Divino en Las Condes, terminado en 1950. Son sus arquitectos Sergio Larrain G. M., Emilio Duhart, Mario Pérez de Arce y Alberto Piwonka. Es uno de los más bellos edificios educacionales del país, construido por iniciativa privada. (Foto Marcos Chamudes).



Uno de los cuerpos de salas de clase.

ANTONIO DEBARBIERI TABOADA

Corredor de Propiedades Autorizado por el Ministerio de Economía y Comercio

COMPRA VENTA DE PROPIEDADES URBANAS Y RURALES:

FUNDOS, ADMINISTRACIONES

SEGUROS GENERALES:

PROPIEDADES, AUTOS, SEMENTERAS, MARITIMOS, ACCIDENTES, VIDA.

AGENTE AUTORIZADO DE LA COMPAÑIA
COMPAÑIA DE SEGUROS PUNTA ARENAS

MONEDA 973, Of. 830 Teléfonos 67333-82819

SUSCRIBASE A
"PRO ARTE"
CASILLA 1012

BARRACA "YUNGAY"

ARTURO DE LA HARPE y Cía. Ltda.

RAULI ROBLE
LINGUE COIGÜE
ALAMO PINO

ESPERANZA 1597 FONOS 91183
SANTIAGO

CONCHA Y TORO

CLOS DE PIRQUE

CORREGIMIENTO N.º 265

ex Inglaterra

FONO 74373. - CASILLA 3023
SANTIAGO

FUNDICION RODIGHIERO Y CIA. LTDA.

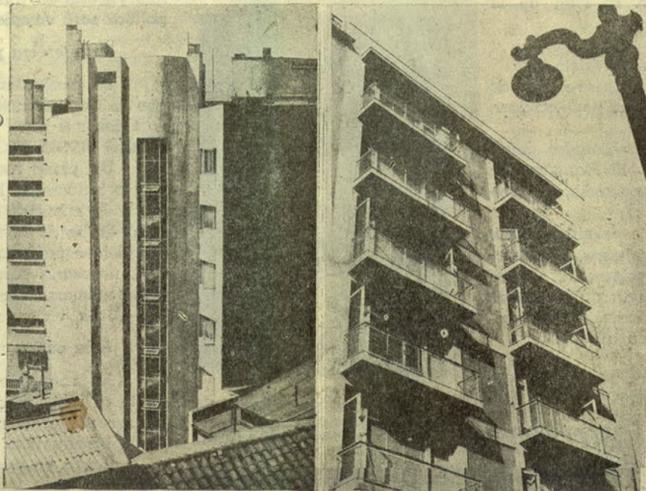
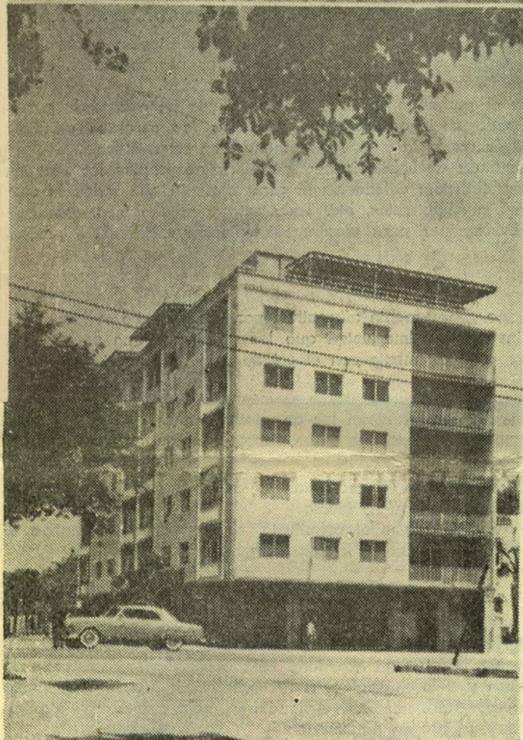
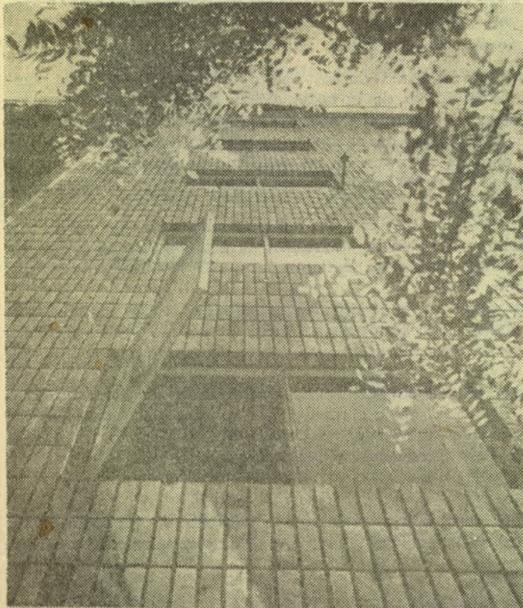
CAÑERIA CENTRIFUGADA EN FIERRO
FUNDIDO PARA DESCARGAS DE
ALCANTARILLADO
(Patente exclusiva)

Línea completa de fittings — Repuestos en fierro
fundido para Maquinarias en General — Camisas para
Blocks de Motores.

SE FUNDE TODOS LOS DIAS

Departamentos

De izquierda a derecha: departamentos en Suecia con Providencia (arquitecto, Walther Reiss). En la parte superior, un detalle de la fachada de ladrillo del mismo edificio. Arriba, foto en perspectiva vertical del edificio de departamento de San Antonio con Huérfanos (arquitectos, Sergio Larraín y Emilio Duhart), y al lado, un aspecto de la calle San Antonio vista desde calle Mac Iver, que permite observar en primer plano la vieja edificación residencial del siglo pasado, con sus patios interiores.



Otro aspecto de la Avenida Providencia.

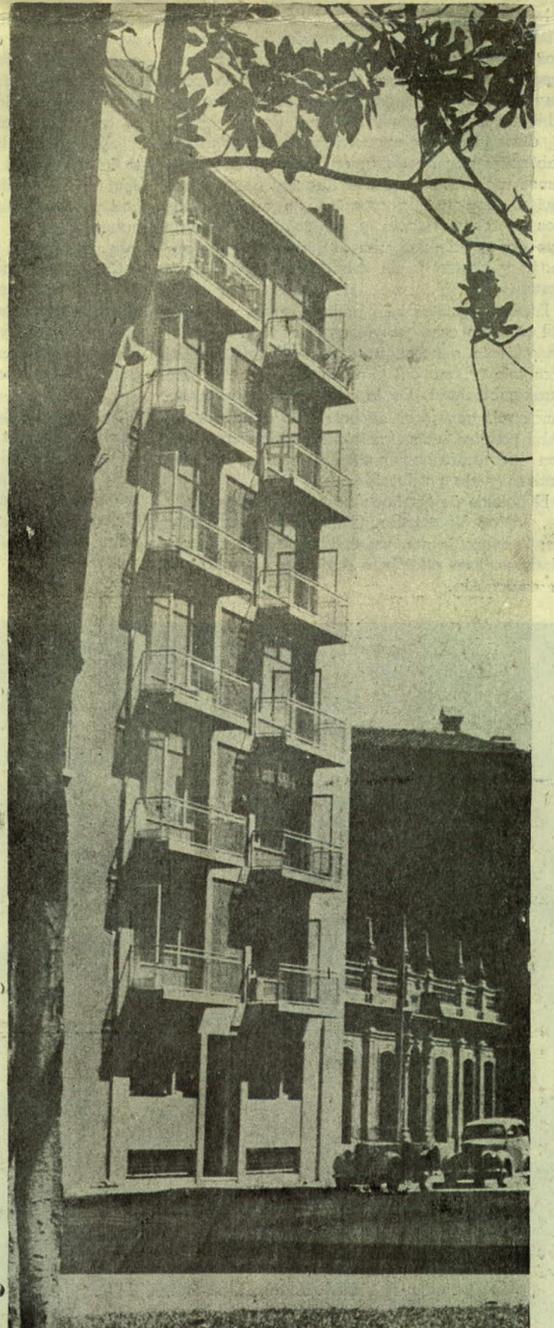


Departamentos en 3 pisos en calle Vergara. (Arquitecto Héctor Valdés).

CREMA para CUTIS SECO
Emma Scott
new york
PARA CORREGIR LA SEQUEDAD DEL CUTIS



Desde el pie del Cerro Santa Lucía, un ángulo del Barrio El Carmen (Alameda con Carmen).



Departamentos en calle Santo Domingo (arquitectos, Eduardo y Jorge Costabal).

Tubos para presión
Rocalit
fabricados en otros países bajo el nombre de ETERNIT

Inoxidables, livianos, impermeables, incombustibles, sencillos de instalar, resistentes y de duración ilimitada. Su precio reducido y lo económico de su transporte los recomiendan como ideales para la conducción de líquidos y gases bajo presión.

SOCIEDAD INDUSTRIAL
PIZARREÑO S.A.
Fabrica, Maipú, Camino a Melipilla. Fonos: 76 - 41 - 42
Oficinas: Santiago, J. A. Ríos N.º 6. Fonos: 38007 - 8
Exposición: Av. B. O'Higgins N.º 720. Fonos 38007 - 8

Un agente en cada ciudad

ROLLOS EN COLORES

A. REIFSCHNEIDER & Cía. Ltda.

Ofrece:

EKTACHROME 6x9 120 y 620, 8 exposiciones, ahora revelado en Chile en 24 horas.
VALOR \$ 200.— REVELADO \$ 140.—

KODACOLOR, el rollo en colores para cámaras de cajón, revelado en EE.UU. en un plazo de 2 meses, precios incluyendo revelado:

4x6,5	127	\$ 95.—
9 x 9	620 y 120	\$ 110.—
6,5 x 11	616 y 116	\$ 130.—

KADACHROME, el famoso rollo para cámaras miniatura, revelado en EE.UU. en un plazo de 2 meses, precio con revelación incluida:
35 m/m 20 exposiciones \$ 770.—

ANSCO COLOR, la marca conocida por su calidad, revelado en Chile en 24 hs. precios:

35 m/m 20 exposiciones	\$ 600.—
6 x 9 120 y 620 6 exp.	\$ 195.—
revelado	\$ 140.—

HUERFANOS 1144 — CASILLA 4216 — FONOS: 64142-64143 — SANTIAGO

Encuesta sobre la ciudad de Santiago:

ENRIQUE GEBHARD

La edificación es medio y no fin, hay que crear los valores regionales

1.—Se observa que los puntos abordados por la encuesta son parciales y, en consecuencia, sus efectos sobre la edificación no pueden ser considerados en forma aislada y sin relación con un total. Por ejemplo, en un centro urbano como Santiago, existe una compleja gama de valores, de los cuales, los aludidos por la encuesta son sólo una parte, los que deben actuar en forma conjugada y armónica junto a otros factores. En consecuencia, han de ser enfrentados, analizados y resueltos en forma ordenada, surgiendo entonces la necesidad y el concepto de planeamiento. Por ello, Plan Regulador Intercomunal, según la Ley de Urbanización y Construcción, es aquel que de acuerdo con el Plano Regional, organiza la vida colectiva en las comunas del país y en el cual se ordenan armónicamente las viviendas, el trabajo, el esparcimiento, el transporte y la movilización.

2.—El destino de la edificación es un medio y no un fin, y debe estar acorde con la convivencia y las necesidades humanas. Las regiones chilenas que busquen crear una conciencia geográfica, darán en último término, a nuestra arquitectura su relación directa con los valores humanos.

3.—La existencia de un plan es antecedente imprescindible para la solución del problema habitacional, tan grave en nuestro país. Los ensayos aislados, carentes de unidad, fracasan por falta de coordinación y armonía entre sus partes o son insuficientes o inoperantes al no considerar el problema en toda su integridad.

4.—El estudio del Plan de la Vivienda debe hacerse, en consecuencia, considerando en conjunto los Planes Regionales e Intercomunales dentro del Planeamiento Territorial. En este Plan deben participar los recursos, tanto del sector público como privado. Requiere fundamentalmente la racionalización de los conceptos planimétricos, de los métodos y elementos constructivos, que actualmente son primitivos y poco evolucionados. El Plan de la Vivienda exige un ejecutor capaz de resolver y realizar.

5.—Según las investigaciones recientemente realizadas por nosotros, en el país no existe problema en cuanto a capital, mano de obra o materiales necesarios para la construcción de viviendas. Sólo falta equipamiento, entendiéndose por equipamiento la idea de planificar, su materialización, la puesta en marcha de un plano concreto y definido.

6.—El hecho mismo de que el Planeamiento Nacional se realice sobre bases regionales determinará la medida en que el valor de la idiosincrasia local influirá en él. El Planeamiento crea la conciencia geográfica, siendo la auténtica formación de una idiosincrasia, su consecuencia inmediata.

La expresión arquitectónica de nuestras ciudades, ha sido generalmente desvirtuada por la incorporación a su paisaje (suelo-clima-hombre), de elementos trasplantados o heterogéneos que no se han enraizado nunca en forma orgánica a nuestra idiosincrasia, fomentando el desequilibrio existente. Por ello, debiera lógicamente producirse una auténtica expresión plástica integral entre nosotros, que partiendo de los valores regionales y universales, sirviera como uno de los medios efectivos de construcción de nuestra arquitectura.

LARGIO ARREDONDO

Perseguir la unidad entre el paisaje construido y el paisaje natural

1.—La adecuada aplicación de alturas altas, medias y bajas; la conservación de los espacios libres actuales y la creación de nuevas áreas de expansión y de agrado, tanto para servir a núcleos determinados, como para establecer circuitos continuos en toda la capital; el diversificar orgánicamente la cantidad de habitantes por hectárea, entre mínimos y máximos racionales y la desaturación de la circulación, mediante la creación de nuevos centros de convergencia y de relación, tendrán que dar a Santiago una fisonomía propia, humana y expresiva de condiciones de vida superadas.

Estas conquistas sólo podrán ser el resultado del esfuerzo constructivo, encauzado en un delineamiento general, producto del análisis del complejo urbano del Gran Santiago y del área rural subsidiaria. De la concentración pseudo-funcional, generada durante este último siglo, debe pasarse a una descentralización orgánica, con una redistribución de los núcleos administrativos y de producción.

El paisaje de Santiago no es igual, ni parecido, al de Valparaíso, Concepción o La Serena; tampoco lo son las actividades de sus pobladores. Esta diferencia debe ser acusada por la edificación.

2.—En la actualidad, no existe una política de edificación: sólo hay planes de viviendas o de locales escolares. La constatación de las necesidades nacionales debe expresarse en una jerarquización, en una prelación en cuanto a las urgencias relativas: la necesaria revitalización de la producción trae de inmediato la necesidad de radicación del productor y ésta supone habitación, cultura, asistencia social y esparcimiento. Hoy es más necesario un puente que un monumento, un mercado más que un cuartel, una usina más que un museo. Como actividades, todas deben coexistir, pero como generadoras de espacios construidos, debe reconocerse mayor derecho al establecimiento definitivo de las más urgentes, que ya las otras podrán desarrollarse provisoriamente dando doble uso a los anteriores.

3.—Hay condiciones básicas que son comunes a cualquier plan de viviendas, pero que no se cumplen en la práctica por substitución del problema y por influencias de intereses privados. Pensemos solamente en las condiciones de ubicación...

En Santiago, los arquitectos deben resolver

(PASA A LA PAGINA 15)



Arquitecto ENRIQUE GEBHARD, Jefe de la Oficina de Planeamiento del Ministerio de Obras Públicas, autor de obras como la Estación de Biología Marina de Montemar (U. de Ch.) y su proyecto de la Estación de los FF. CC. de Bahía Blanca en Argentina. Ejerció la profesión durante varios años en ese país y trabajó en el Plan de Buenos Aires. Actualmente dirige uno de los planes más ambiciosos en materia de habitación, desde su cargo en el Ministerio destinado a poner fin a las poblaciones callampas y crear un plan habitacional nacional.



Arquitecto LARGIO ARREDONDO URZUA, Profesor de Análisis Arquitectural y Urbanístico y de Organización de la Escuela de Arquitectos de la Universidad de Chile y Secretario de la Facultad. Promueve en el seno de dicha Escuela un movimiento renovador, tendiente a crear nuevas condiciones en el ejercicio de la profesión de arquitecto.



Arquitecto HECTOR VALDES PHILIPS, Consejero del Colegio de Arquitectos de Chile, Profesor de Taller de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Además de su prestigiosa obra individual, trabaja en colaboración con los arquitectos Fernando Castillo y Carlos Huidobro.

HECTOR VALDES PHILIPS

Santiago va tomando la fisonomía de las ciudades que no tienen fisonomía

A la primera pregunta:

Es imposible referirse por separado a cada una de las cuatro interrogantes que se plantean respecto a la edificación en Santiago. Altura de la construcción, espacios libres, movilización, densidad de población y otros aspectos no mencionados, son factores de una misma ecuación, actúan interdependiente y simultáneamente en el fenómeno urbano. Santiago no fué una ciudad "aprobada" cuando todos ellos se resolvían en un equilibrio de acuerdo con las necesidades de sus habitantes; entonces, la ciudad constituía un todo orgánico a escala del hombre.

Contestando ahora la cuestión, diré que creo que los aspectos planteados en a), b), c) y d), y otros de similar importancia, deben influir en la edificación en Santiago, recuperando esa condición esencial de equilibrio que hemos permitido perderse y que es absolutamente necesaria para una evolución favorable de la ciudad.

¿Cuál es el procedimiento para conseguir lo anterior? Esta pregunta sí que es importante y difícil de responder. Pero a mí no me ha sido planteada, ni estoy preparado para contestarla. Encierra toda la ciencia, la técnica y el arte del urbanismo contemporáneo, aplicados al caso de nuestra capital.

Pero, ya que no puedo concretar el método positivo de acción, diré, por lo menos algo negativo: todo lo que se haga "en beneficio" de la ciudad y de sus habitantes, unilateralmente, inorgánicamente, es decir, dirigido sólo a enfocar por separado uno u otro de los problemas enunciados, será siempre inútil, contraproducente y perjudicial.

A la segunda pregunta:

No sólo debe orientarse la labor constructiva en cuanto al destino de los edificios, (la que ya está en práctica entre nosotros) sino también en cuanto a su emplazamiento. Sólo así una política será completa y eficaz.

A la tercera pregunta:

En concordancia con mi manera de pensar, ya expresada en los puntos anteriores, creo que lo más esencial que hace falta para abordar el problema de la habitación en Santiago (y todos sus otros problemas, ya que —insisto— nada se puede mirar por separado), es un PLANO REGULADOR eficiente y el PODER necesario para hacerlo realidad.

Un plano regulador delimitaría el perímetro de la ciudad, evitando su exagerada extensión o reduciendo la actual, estabilizando así la organización de todos los servicios urbanos; fijaría la cuota de industrias de que es capaz la ciudad, deteniendo, en consecuencia, el principal factor de incremento en la demanda de habitaciones; permitiría expropiar los sectores decadentes para hacer posible su rehabilitación; defendería la zona agrícola que rodea la ciudad, necesaria para la mantención de sus habitantes, etc. Todo esto y mucho más, creo que debe estimarse como lo realmente fundamental para plantear la solución racional del problema de la vivienda en Santiago.

A la cuarta pregunta:

Mi respuesta no puede ser sino ampliamente afirmativa, por la razón que se hace evidente al rehacer la pregunta a la inversa: ¿estima usted que los problemas que se originan en sus proyectos se pueden resolver adecuadamente con el estado actual de nuestra industria de la construcción?

Hecha en esta forma, se aprecia que cualquiera desproporción que exista entre las posibilidades de la industria y los problemas que plantean los arquitectos en sus proyectos no es ni podrá ser de responsabilidad de aquélla, sino que hay que cargarla a la cuenta de los últimos.

Porque es obligación elemental del arquitecto, proyectar de acuerdo con los materiales, la mano de obra y la técnica de que se dispone en su medio.

Naturalmente que lo dicho no se opone a que el arquitecto se interese y promueva el perfeccionamiento y la prosperidad de la industria de la construcción.

A la pregunta cinco:

Creo que, desgraciadamente, nuestra ciudad capital, Santiago, está tomando un carácter propio que, sin duda, corresponde a la idiosincrasia nacional; pecamos por exceso de desconfianza en nosotros mismos y en nuestra capacidad creadora. Esta desconfianza, esta falta de fe, se traduce en un terror a lo nuestro y a lo nuevo; sólo lo consagrado (y generalmente cuando ya ha hecho su historia, tiene valor entre nosotros. Aplaudimos, pero cuando ya alguien ha aplaudido con anterioridad y no hay peligro de equivocarse.

En otro aspecto, esta falta de fe se hace evidente en nuestro espíritu legalista, reglamentarista, pequeño. Todo debe encajar en alguna norma, en algún molde predeterminado, tan arbitrario como estricto. En caso contrario, no se acepta —no porque exista alguna razón para ello— sino simplemente por el temor a que se pueda "sentar un precedente".

Estas características —fatales para una nación joven— hacen que Santiago ya esté tomando su fisonomía propia: la fisonomía de los que no tienen fisonomía.

Si esta es nuestra idiosincrasia, caeré en la herejía de afirmar que es muy preferible que Santiago rompa su acuerdo con ella y tome una expresión y un carácter no propios, si se quiere, pero en cambio más positivos, que sirvan como una compensación de esa manera de ser nacional, como una invitación a transformarnos, a perder el temor, la timidez, la mezquindad, y otras virtudes que a cada paso se hacen presentes entre nosotros.

Estimo que antes que pretender que la fisonomía de la ciudad refleje los aspectos (variables, se entiende) de la idiosincrasia nacional —cuestión hasta cierto punto subjetiva, di-

(PASA A LA PAGINA 14)



puntos cardinales de su arquitectura

Junto con dar a continuación el cuestionario que, bajo el título de "Encuesta sobre problemas de la edificación en Santiago", envió la dirección de "Pro Arte" a diversos arquitectos y autoridades en la profesión, debemos explicar que, tal como lo expresan varios de los distinguidos profesionales encuestados, el problema general sobrepasa los límites de la encuesta, por lo cual resulta difícil atenerse estrictamente a sus puntos.

Esta situación obliga a "Pro Arte" —que inicia con este número una sección permanente dedicada a Arquitectura, además de sus secciones habituales de artes plásticas,

música, teatro y literatura—, a proseguir la encuesta en futuras ediciones, ampliando el cuestionario con aquellos asuntos que aquí mismo han hecho presente los arquitectos.

El cuestionario al que a continuación se responde, es el siguiente:

1.—¿COMO CREE UD. QUE DEBE INFLUIR EN LA EDIFICACION EN SANTIAGO?

- a) la solución en altura?
- b) la conservación y reserva de espacios libres?
- c) la densidad?
- d) la movilización?

2.—¿CREE UD. QUE DEBERIA ORIENTARSE LA LABOR CONSTRUCTIVA EN CUANTO AL DESTINO DE LOS EDIFICIOS?

3.—¿PODRIA INDICAR ALGUNAS CONDICIONES ESENCIALES QUE DEBIERAN TENERSE PRESENTES PARA SOLUCIONAR EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA EN SANTIAGO?

4.—¿ESTIMA UD. QUE EL ESTADO ACTUAL DE NUESTRA INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCION PERMITE RESOLVER ADECUADAMENTE LOS PROBLEMAS QUE SE ORIGINAN EN SUS PROYECTOS?

- a) en cuanto a materiales?

- b) en cuanto a mano de obra?
- c) en cuanto a equipo?
- d) en cuanto a capitales?

5.—¿CREE UD. QUE SANTIAGO ESTE TOMANDO UNA FISIONOMIA PROPIA, EN RELACION CON LA IDIOSINCRASIA CHILENA?

- a) la estima necesaria?
- b) si es necesaria, ¿cómo lograrla?
- c) en qué forma complementaría este propósito la integración plástica? (colaboración con nuestros artistas plásticos)?

JUAN MARTINEZ

No se resolverá el problema sin una legislación urbanística; hay medios

1.—Sin la aplicación de una legislación urbanística es imposible pretender, siquiera encarar el problema. Con soluciones parciales de "embellecimiento" de ciertos sectores no se contribuye sino a medidas contraproducentes. Santiago fue planeado en su fundación, según los principios comunes a todas las ciudades americanas, y no habría sido difícil encauzar su lógica, evolución, de haberse atendido oportunamente los consejos de los urbanistas. El año 1934, para referirnos a una ocasión en que se representó a los poderes públicos la urgencia de soluciones integrales, los arquitectos manifestaron la necesidad de establecer los estudios de planeación territorial, urbanismo y vivienda. Sin embargo, hasta hoy, la directiva en el desarrollo caótico de las ciudades es la plusvalía del suelo con todas sus consecuencias. Aún es tiempo de remodelar grandes sectores de la capital, algunos de ellos en las inmediaciones del centro administrativo y comercial, y en mejor forma que lo ha sido este sector, en bien de la comunidad; armónica relación de alturas, áreas de esparcimiento, densidad adecuada, rápida movilización. No falta sino querer hacer lo expuesto; el equipo técnico necesario nacional es de primer orden.

2.—Únicamente en casos de emergencia gravísima, y en que, además, se haga presente la escasez de materiales de construcción y mano de obra, podría ser aconsejable establecer prioridades en el derecho a construir, determinadas por el destino de los edificios.

3.—El año 1934, los arquitectos dijeron a quienes correspondía: "El Primer Congreso de Arquitectura y Urbanismo, propicia la creación de un organismo con facultades y objetivo, único y exclusivo, para establecer, financiar y realizar el Plan de la Vivienda Chilena, de acuerdo con un problema integral definitivo y estable". Sólo hace unos meses se ha creado este organismo: La Corporación de la Vivienda, después de haber insistido nuevamente el Colegio de Arquitectos sobre ello, en estudio enviado al señor Ministro de Obras Públicas, en enero del presente año. La Corporación de la Vivienda tiene mayores medios y atribuciones de los que dispuso la Caja de la Habitación en sus realizaciones dignas de elogio; naturalmente, su acción inmediata supone una etapa de transición previa, realizando conjuntos habitacionales de diversos tipos, desde los llamados a sustituir las "callampas", hasta los de carácter definitivo, tendiendo a la formación de unidades vecinales autónomas o mixtas y en terrenos expropiados en los numerosos sectores dotados ya de servicios públicos en la ciudad. El capital privado debe tomar parte en esta campaña, pero es necesario crear el cliente y garantías del caso: ampliación de créditos, seguros de arrendamiento, bono reajutable, modificación de impuesto a la producción en la industria de la construcción, etc. Es indispensable que la vivienda económica, se realice, en el futuro, a base de nuevos sistemas constructivos más expeditos que los tradicionales y, por consiguiente, auténticamente económicos.

4.—El grado de eficiencia alcanzado por nuestra industria de la construcción nos permite resolver en forma bastante satisfactoria los problemas originados en nuestros proyectos. Sin embargo, es necesario progresar en el sentido de que la deseada perfección no se traduzca en costos inabordable, que entorpecen y malogran muchas realizaciones bien concebidas. Hace falta, además, de poder disponer de un mayor número de obreros y artesanos especializados.

5.—La labor desarrollada por los arquitectos en los últimos treinta años, se caracteriza por una voluntad de reacción contra la arquitectura llamada de estilo y sus realizaciones más imitativas que conceptuales. Preocupa a muchos arquitectos lograr en sus obras una fisonomía propia más acorde con nuestra idiosincrasia. Prevalciendo, ya, en sus concepciones un bien orientado concepto en lo planimétrico, constructivo y plástico, se tiene dado un gran paso para que nuestra arquitectura llegue a diferenciarse, siquiera, en las fuertemente caracterizadas zonas del territorio nacional de acuerdo con el clima, cultura, materiales típicos y ambiente. El tratamiento de esta arquitectura nacional no requiere el recuerdo formal de las obras que prestigian el pasado. La inmensa mayoría de los arquitectos han deseado siempre contar en sus obras con los beneficios de la integración plástica en colaboración con artesanos, pintores y escultores, integración que los acertados conceptos que animan las concepciones actuales, se proyecta más allá de la ejecución de un mural o una escultura.



Arquitecto JUAN MARTINEZ GUTIERREZ, Presidente del Colegio de Arquitectos de Chile, Profesor de Taller en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. Además de su vasta labor constructiva, es autor de grandes construcciones educacionales, como la Escuela de Leyes (terminada hace alrededor de veinte años), la Escuela Militar, la Escuela de Medicina, el Templo Votivo de Maipú, etc. A su actividad incesante se debe el ple de progreso en que se encuentra la institución colegiada de los arquitectos chilenos.



Arquitecto SERGIO LARRAIN G. M., Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile, y profesor de Taller de la misma. Es el autor de buena parte de la arquitectura mayor de la capital, y su acción en la Universidad Católica ha permitido el surgimiento allí, de generaciones de arquitectos animados de un espíritu nuevo, que se caracterizan por la línea de modernidad que imprimen a su obra. Tiene su estudio-taller en colaboración con el arquitecto Emilio Duhart.

SERGIO LARRAIN G. M.

Llegar a un acuerdo sobre la ciudad como unidad viva, libre y orgánica

"Señor Enrique Bello,
Revista Pro Arte,
Casilla 1012,
Santiago.

Querido Enrique:

Excúsame de no poder contestar las preguntas de la encuesta sobre problemas de la edificación de Santiago. La falta de tiempo me impide hacerlo con la extensión y la claridad que requiere un asunto tan serio y complejo. No creo tampoco que se pueda dar una respuesta concisa y única a cada una de las preguntas. Nuestras autoridades ya han cometido reiteradamente el error de procurar resolver cada uno de los problemas edilicios aisladamente, sin considerar las repercusiones que cualesquiera de ellos tiene sobre los demás.

La problemática de una ciudad no puede parcelarse, pues ello equivaldría a considerar los factores en abstracto, separados de la realidad viva y múltiple. Es necesario enfocarla como un conjunto en el que cada uno de sus aspectos es dependiente de los demás, influenciándose a su vez. Como ejemplo, podríamos tomar el tránsito público. La red de vías en Santiago o en cualquiera ciudad, depende de la densidad de habitantes de los diferentes barrios; de la edificación individual o colectiva, baja o en altura existente o a la que se desea llegar; de la extensión o compresión del área urbana; de los subcentros actuales o que pudieran crearse; de la organización misma del tejido urbano, de su división en manzanas, submanzanas, supermanzanas o unidades vecinales; de los accesos a la ciudad; de la ubicación de las vías y estaciones ferroviarias; del zoning industrial; del uso de los terrenos suburbanos; de la creación de centros satélites, etc.

Todos estos factores son solidarios, y ninguna solución parcial es buena en sí misma, sino en relación con los demás elementos con los cuales debe estar armonizada. No creo, por lo tanto, que sea conveniente contestar las preguntas que plantea, si antes no se ha llegado a un acuerdo sobre la ciudad, considerada como una unidad viva, libre, orgánica y total. Para eso, ante todo hay que establecer un organismo de planificación urbana que estudie, pregunte, diseñe, reglamente y coordine. Creo que la más importante y urgente labor edilicia en Santiago, es la de proceder de inmediato a destinar los fondos suficientes para crear una oficina con ese objeto, en la seguridad de que todo lo que se gaste en ella será ampliamente recuperado en pocos años, debido a que muchos errores (que siempre son caros), podrían evitarse y a la economía que una ciudad bien planeada significa para el municipio y los ciudadanos. La mejor gente de nuestro país o del extranjero debe estar a cargo de esos estudios, para que sus resultados sean satisfactorios y tengan la necesaria autoridad.

La urgencia de esta medida es evidente. Santiago, hasta hace 30 años era una ciudad blanda, de adobes, tejas y patios, donde las transformaciones eran siempre posibles; a medida que el tiempo pasa, "el progreso", como una especie de arteriosclerosis, ya endureciendo la parte central y ya hay todo un sector de concreto armado de estructura asísmica, en el que sólo una bomba atómica podrá introducir modificaciones de importancia. Pero el resto de la ciudad puede ser todavía salvado, sus barrios replanificados y acondicionados para que sea deseable y bueno vivir en ellos.

Por otra parte, una planificación inteligente y sensible, permitiría volver a recuperar el goce del admirable paisaje de Santiago. ¿Has visto grabados o fotografías antiguas y has observado lo armoniosa que era la ciudad (aunque pobre), y con qué espontaneidad parecía descansar en la planicie natural? Yo me imagino que Pedro de Valdivia, que con una intuición genial escogió el lugar privilegiado en que fundó Santiago, vería con malos ojos lo que todos nosotros hemos hecho, de esta ciudad, que podría ser tan hermosa.

Plantado así el problema de estudiar, previa e integralmente la ciudad, habría que pensar qué ocurriría con la edificación en Santiago, durante el período en que se estuvieran haciendo los planos.

Todos sabemos que aun abordando de inmediato su estudio y confección, no podremos tenerlos en definitiva hasta dentro de 2 ó 3 años, y que mientras tanto hay muchos edificios que será inevitable seguir construyendo, aún a riesgo de interferir en la solución definitiva. Esto podría decirse, particularmente de la vivienda económica, cuya urgente construcción no puede postergarse, por ninguna razón, ni aun por la de tener una mejor planificación. Para armonizar estas dos exigencias durante el período de estudios del plano, debería desviarse la mayor parte de la construcción de habitaciones de Santiago al campo, pueblos y pequeñas ciudades. Esto, unido a algunas medidas tendientes a dispersar las industrias, serviría de un eficaz drenaje.

(PASA A LA PAGINA 15)



INDUSTRIA SIDERURGICA DE HUACHIPATO

Su producción

de hierro y acero satisface las

necesidades de industria nacional

y asegura el progreso de Chile

CAP

COMPANIA DE ACERO DEL PACIFICO

La arquitectura, factor en el éxito de la Exposición Metalúrgica Chilena

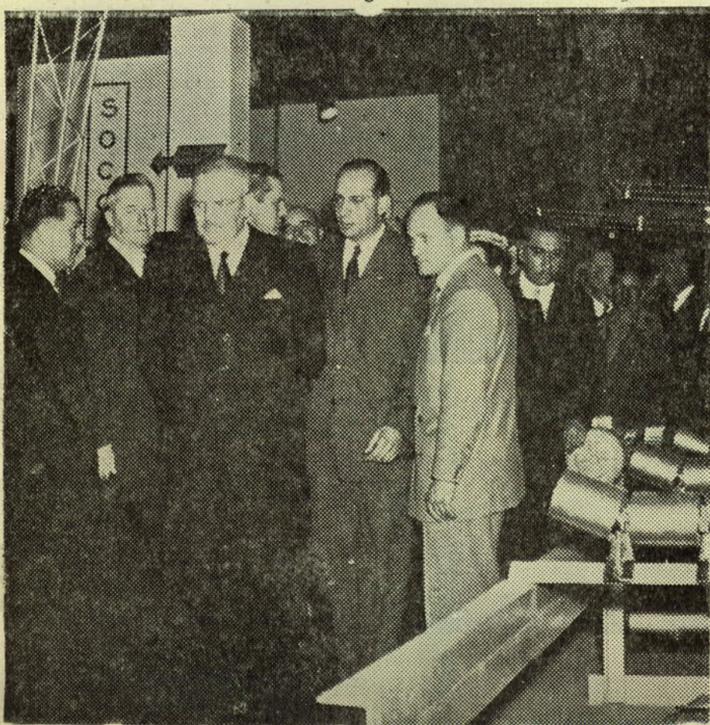
La Exposición Metalúrgica, que se inauguró el mes pasado en el edificio que fuera de la firma Gath y Chaves, y que continuará abierta hasta el próximo diciembre, representa —lo han afirmado enfáticamente los Poderes Públicos, los jefes de misiones extranjeras, los capitalistas, los asalariados, y el público en general— una demostración insospechada del poder industrial alcanzado por nuestro país en los últimos años, y en particular un índice objetivo del progreso de la industria metalúrgica chilena. Ha sido organizada por la Asociación de Industriales Metalúrgicos (ASIMET), que preside el señor Ernesto Ayala, y en sus stands se muestran los últimos adelantos logrados en años de laboriosa actividad, por parte de las empresas particulares y de la organización industrial creada con la ayuda del Estado.

Nos parece asimismo, del mayor interés, sintetizar aquí —puesto que es esta una edición dedicada a arquitectura nacional— los aspectos principales del montaje de este maravilloso rodaje industrial en pequeño que es la Exposición de las Industrias Metalúrgicas, realizado en un tiempo casi increíble. Ha sido justamente el criterio arquitectónico el que

sado en la explotación de recursos plásticos muy expresivos y dinámicos, como quiera que su composición obedece a leyes más evolutivas, puesto que son el resultado de combinaciones orgánicas. Lo meramente decorativo queda sujeto a las leyes incontroladas del capricho y vienen a representar una forma demasiado objetiva, cuya dinámica desconoce leyes generales.

Han intervenido en los trabajos arquitectónicos de la Exposición Metalúrgica, los arquitectos Jorge Costabal, Horacio Acevedo, Alejandro Mendez, Patricio Morel, Gastón Saint Jean, Gastón Etcheverry, Alicia Contreras, Edmundo Katz, Walter Reiss, Rodríguez Morchio, Sergio Alemparte, Héctor Davanzo y Ernesto Barreda. El arquitecto Jefe de la Oficina de Coordinación, Ismael Echeverría, realizó lo que pudiera llamarse un trabajo de urbanismo en recinto cerrado.

Los hasta ahora centenares de miles de visitantes a la Exposición de las Industrias Metalúrgicas Chilenas, difícilmente podrán calcular el tiempo en que esta Exposición, la más importante de las realizadas por industrias



El Presidente de la República, señor Ibáñez del Campo, visita los stands de la Exposición Metalúrgica. Lo acompaña el Presidente de la Asociación de Industriales Metalúrgicos, don Ernesto Ayala.

en gran parte se impuso, para lograr la armonía de elementos tan difíciles de armonizar en una exposición, como es la pesada articulación de la industria metalúrgica, y hacerla —como se hizo— una exhibición interesante a los ojos de cualquier profano.

A cargo de la Oficina de Coordinación y Fiscalización de los trabajos arquitectónicos de la Exposición Metalúrgica estuvo el arquitecto chileno don Ismael Echeverría, a quien le correspondió realizar en 1935 el Pabellón de Chile en la Exposición de Bruselas. La labor de esta oficina consistió en ejecutar por cuenta de los expositores, la distribución de las zonas aprovechables dentro del local —cuatro pisos y un subterráneo, de vastas proporciones—, la circulación y las marquesinas metálicas que se colocaron en las Calles del Acero y del Cobre, dentro del recinto. Esto ha permitido dirigir la dispersión del público a partir de la entrada; de otra parte, ese trabajo dio a la exposición el sello que le corresponde, ya que se usaron los materiales metálicos propios: perfiles y planchas de acero corrugado de Huachipato, planchas de cobre y aluminio facilitados por Maderco y, como elementos de color, láminas Volcanita, pintadas con colores nacionales, etc. El arquitecto Echeverría construyó además un pequeño cine con 110 asientos, que se terminó a los 23 días de iniciarse su construcción.

Esa oficina tuvo asimismo a su cargo la coordinación de los trabajos arquitectónicos presentados por diversos arquitectos y decoradores, tomando en cuenta su naturaleza para aglutinarlos o dispersarlos, su volumen, el peso de los objetos a exponerse y su aspecto plástico. Se hizo especial hincapié en buscar, mediante una ordenación general de la exposición, la no interferencia de vistas, y en lo posible, una cierta relación de los elementos plásticos. Se insistió, asimismo, en la iluminación individualizada de cada stand, dejándose en penumbra las circulaciones generales (calles y cruces), para valorizar los objetos expuestos.

Se procuró mantener la maquinaria industrial más pesada en los dos primeros pisos, dejándose el resto para la industria liviana, la más decorativa, y aquellos productos relacionados con la vida del hogar, los entretenimientos y los objetos de lujo.

Dadas las escasas posibilidades decorativas de algunos objetos, la Oficina de Arquitectura insinuó a los arquitectos particulares acentuar fuertemente la solución arquitectónica del stand, recomendándose el uso intensivo de colores e iluminación. Sobre este punto, cabe decir, tal vez, que los stands mejor resueltos son aquellos que se atuvieron a formas arquitectónicas más puras, en los cuales los elementos estructurales fueron ingeniosamente destacados.

Un observador más o menos agudo, —nos expresó el arquitecto Ismael Echeverría al referirse a este aspecto— podría advertir dos concepciones bien distintas de exponer en relación al medio arquitectónico: el uno francamente decorativo y un tanto inorgánico, y el otro arquitectónico y firmemente estructurado. De este último modo pueden deducirse interesantes y útiles lecciones de arquitectura menor, que podríamos llamar de interior, pues encierra un fuerte dinamismo, ba-

nacionales hasta la fecha, fué montada. En efecto, debido a la escasez de tiempo originada en el atraso para la entrega del edificio, que estaba ocupado por la anterior exposición industrial española, notoriamente más reducida, la obra principal de instalaciones de los stands, decoración del edificio y montaje de la maquinaria, debió hacerse en el tiempo brevísimo de cuarenta días. Es necesario tomar en cuenta que las diferencias constructivas motivadas por los pilares y su decoración recargada de molduras y capiteles —el edificio fue construido hace más de cuarenta años— obligó a superar con ingenio y destreza esas dificultades. Se solucionó este aspecto de la Exposición por el empleo de cielos falsos decorativos, pintándose los cielos de negro, y revistiéndose los pilares; por otra parte se puso en práctica una disposición general según la cual el límite de altura entre los stands fué de 1.20 mt. De esa manera se consiguió la visibilidad y perspectiva necesarias.

Otro de los aspectos más interesantes de la Exposición Metalúrgica es su movilidad, la actividad permanente que se puede observar en numerosos stands, en donde maquinaria en movimiento muestra al espectador los procesos de fabricación o las diversas aplicaciones industriales de la energía eléctrica; el funcionamiento de motores y de aparatos de ingeniería, etc. Entre las firmas industriales que mantienen esta actividad en el recinto de la Exposición, mencionaremos la Fundación Libertad, Indac, American Screw, Indumotor, Indura, Nieto Hnos., Fanaper, Bonnet y Parragué, Fensa, Philips Chilena, RCA, Victor, Electro-Metalúrgica, Sociedad Eléctrica Industrial, etc. Asimismo se mantiene en actividad la sala de cine, con films informativos de las industrias, sus procesos de fabricación o elaboración, y el movimiento en las plantas industriales de nuestro país.

Hay también un índice de verdadera superación en la exhibición de elementos para el hogar, como muebles metálicos, ventanas y profusión de objetos. La rama de la construcción presenta asimismo una avanzada muestra de productos fabricados, que sirven al arquitecto para orientarse objetivamente acerca de los nuevos materiales de que se dispone, y que facilitan la construcción. Es interesante también el tratamiento de los colores para obtener la valorización de los elementos industriales (Fundación Libertad, Socometal y Fensa, por ejemplo), que hacen que desaparezca la monotonía de las máquinas, al mismo tiempo que diferencia las partes de éstas por su parcial función.

Muchos son los factores que hacen de esta Exposición de las Industrias Metalúrgicas de Chile, ese exponente extraordinario de progreso industrial de que ya mucho se ha hablado. Sin embargo —y como término de este breve comentario— digamos aquí que el factor primordial ha sido, sin duda alguna, el espíritu de colaboración que ha animado a los industriales al presentarse unidos, por encima de todas las dificultades que origina una obra de esta envergadura.

La ASIMET ha sido el punto de unión de ese esfuerzo colectivo.

El tabique sólido Volcanita, solución moderna

En la exposición de materiales presentada por la Cámara de la Construcción, en el subterráneo del edificio Gath y Chaves, llamaron vivamente la atención las demostraciones que hace la Compañía Industrial "El Volcán", de su último producto "El Tabique Sólido de 5 cms." Nos acercamos a personeros de la Compañía, quienes nos dieron las informaciones que reproducimos a continuación, llamadas a interesar, tanto a los técnicos como al público:

El Tabique Sólido de 5 cms. Volcanita, es el muro para interiores, que se ha impuesto en Estados Unidos, en la mayoría de las construcciones modernas, desplazando a los clásicos tabiques de bloques y ladrillos, por las siguientes ventajas que presenta:

1.0.—Reparación de espacio. Solamente 5 cms. de tabique reemplazan al clásico tabique de pandereta de más o menos 12 cms. de espesor. En casas-habitaciones, edificios de departamentos, oficinas o construcciones en general, el área recuperada se puede estimar entre un 6% y un 8%, proporcionando mayor espacio aprovechable y mayor rentabilidad.

2.0.—Incombustibilidad. Este tabique ha sido clasificado como resistente para una hora de fuego cuando la mezcla de yeso y arena está en proporción de 3: 2 para la primera capa y 3: 4 para la segunda capa.

3.0.—Rápida construcción. Las Tablas Volcanita de largos especiales se colocan con gran facilidad. La mezcla de yeso colocada en dos capas y el afinado, puede aplicarse en días sucesivos, asegurando una construcción rápida y económica.

4.0.—Firmeza. Es el Laboratorio del Instituto de Ensayos de Materiales de la Universidad de Chile, IDIEM, se han efectuado las pruebas de impacto recomendadas por

la A. S. T. M., de Estados Unidos, y los resultados han sido ampliamente satisfactorios.

5.0.—Liviano. Solamente 90 kilos por metro cuadrado es el peso del Tabique Sólido Volcanita. Es entre 25 y 40% más liviano que cualquier tabique de albañilería.

6.0.—Económico. Se eliminan pies derechos o cualquiera armadura suplementaria. Solamente se requiere una Tabla Volcanita especial. Los marcos de puertas y ventanas son más livianos, necesitando el minimum de material en su construcción.

7.0.—Aspectos. El Tabique Sólido de 5 cms. Volcanita es liviano y de hermosa apariencia. Los antiguos y pesados tabiques de albañilería pueden ser reemplazados con ventaja por estos elementos sólidos y livianos.

Después de los estudios realizados en el país y de las experiencias efectuadas en los Laboratorios de Ensayos de Materiales de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, expresa un representante de la firma sometiendo los tabiques a todas las pruebas necesarias, hicimos la primera colocación en gran escala en el nuevo edificio del Seminario Pontificio, donde los tabiques de los dormitorios y los closets se hicieron con este sistema. Los resultados han sido óptimos, y hemos tenido el agrado de comprobar que el Tabique Sólido de 5 cms. ha sido proyectado en dos grandes edificios que se empezarán a construir en breve.

Hasta aquí las declaraciones de los personeros de la Compañía Industrial "El Volcán". La verdad es que todos experimentamos una especial satisfacción de saber que en el país existan fábricas que están a la altura de las de Norte América en el estudio y producción de nuevos materiales que contribuyen al progreso de la construcción.

En el stand de la Compañía Industrial "El Volcán" en la Exposición Metalúrgica, se exhibe el tabique sólido Volcanita, recientemente lanzado al mercado por sus fabricantes. Como se expresa en esta crónica de nuestro repórter en la Exposición, el tabique sólido Volcanita representa ventajas decisivas para la arquitectura actual, por su economía y firmeza, así como por la economía de tiempo que para el constructor representa su empleo en gran escala. Hay ya varias construcciones que lo han adoptado, y es seguro que su uso se generalizará rápidamente en todo el país.



← sólo → o combinado →

tapicerías modernas

STORANDT

servicio de movilización gratuito

De Lunes a Viernes, a las 10, 11, 12, 15, 16, 17 y 18 horas, desde el Teatro Continental, Plaza Buines 41, cómodos Station Wagon lo llevan a la gran Exposición CIC

AVENIDA BEAUCHEFF 1621

Que el arquitecto deje de colaborar en creación de valores artificiales

"Señor Enrique Bello.

Estimado amigo:

He recibido el interesante cuestionario que "Pro Arte" ha confeccionado sobre Arquitectura para su edición que, sobre la nueva arquitectura de Santiago, publicará a fines del presente mes y mucho le agradezco la distinción que me otorga al incluirme en la lista de los diez profesionales elegidos para consultarles. Aunque no estoy en condiciones de responder al cuestionario aludido, quiero demostrarle cuanto me ha interesado la iniciativa de "Pro Arte", refiriéndome a un aspecto fundamental de la arquitectura de Santiago en la actualidad. La mayoría de los puntos que ustedes plantean tienen relación con el "negocio" de la arquitectura y no podemos pensar en elevar su condición mientras este aspecto se mantenga dominado por lo mercantil, mientras la arquitectura sea considerada y practicada como un lucrativo negocio a la altura de las acciones de la Bolsa de Comercio o de los frutos del país, que es este el signo dominante. Es necesario que el arquitecto deje de ser colaborador del negocio planeado con miras a la explotación de intereses que están más allá de lo razonable, creando valores artificiales y tratando de eludir, por todos los medios posibles, el cumplimiento de las ordenanzas que han sido impuestas, precisamente para garantizar un mínimo respeto para todos. En estos mismos días, se elucubra un proyecto en que al terreno se le asigna un precio que es cinco veces el de su valor comercial, para representar gastos imposibles y aumentar rendi-

mientos. Mientras la arquitectura se haga solidaria de este estado de cosas, demasiado frecuente, por desgracia, ninguno de los cinco puntos especificados por su revista tendrá adecuada solución, porque, primando sobre todos ellos, de un modo imperativo, incondicional, la mayor ganancia pecuniaria, en todo y por sobre todo, no faltará ingeniosa manera de sacarle el cuerpo a lo que, mirado con mayor altura, dificulta la ganancia apetecida. Pensamos que el ejercicio de la arquitectura, como el de todas las carreras liberales, es hoy más que nunca, una forma de la lucha por la vida y está ligada, por consiguiente, a lo utilitario y, en último término, a lo comercial; pero todo esto tiene un límite, dado por la dignidad que la profesión nos merezca y, aunque este fenómeno sea de todas partes, nunca será inoportuno que sea nuestro país el que trate de ennoblecer la arquitectura que, desde sus orígenes, y a través de la historia, ha sido un noble ejercicio. Si la demás gente no tiene principios y actúa con mínima ética en este torbellino tan propio de la época, que los arquitectos no tomen parte en el baile y salven su responsabilidad ante la sociedad y ante sí mismos.

Perdone usted, distinguido amigo, que me haya salido de lo estrictamente propuesto en su comunicación; pero no escapará a su criterio cuán importante es esto como planteamiento previo a otras consideraciones, y es por eso que, dada la trascendencia de la labor de "Pro Arte", me he atrevido a exponerlas.

Lo saluda su afilmo.

M. E. SECCHI

(De la página 10)

HECTOR VALDES...

fácil de interpretar y de expresar en la fisonomía de un núcleo urbano—debiéramos estudiar lo que sucede con nuestra realidad física, objetiva. (Idiosincrasia geográfica, podríamos llamarla). ¿Ha significado algo para Santiago, para su carácter, la presencia de la cordillera, de los cerros San Cristóbal y Santa Lucía, del río Mapocho? Para apreciar hasta qué punto hemos sido ciegos para estimar estos valores—algo más efectivos que los otros— pensemos por ejemplo en el Cerro Santa Lucía, que hoy aparece como "enclavado en el centro de la ciudad", como si alguien lo hubiera colocado en ella nada más que por embromar, aplastando unas cuatro manzanas. El cerro era antes, y Pedro de Valdivia puso la ciudad a sus pies, no con ánimo de que uno y otra se ignoraran. Sin embargo, en la realidad de la ciudad actual significa un obstáculo, un lunar, un error de la naturaleza, al cual ha habido que "sacarle el cuerpo" como se ha podido... El día llegará en que un caballero "que ha viajado por Europa", lance la idea de eliminarlo.

En resumen, LA CIUDAD NO ESTA ORDENADA EN FUNCION DE SUS VALORES NATURALES: descubrirlos, respetarlos, hacerlos presentes, sería fundamental para que adquiriera una fisonomía propia de ciudad chilena y propia de Santiago.

Ahora, respecto a la integración plástica, y en las condiciones básicas generales, bosquejadas anteriormente, creo que muy poco puede influir sobre el carácter de la ciudad, ya que su verdadero y trascendental papel estaba en la última etapa, en el perfeccionamiento de un proceso bien encaminado. Pero, en todo caso, ella es necesaria para la superación de la obra arquitectónica, aisladamente considerada.

"PRO ARTE"

CARLOS BRESCIANI

Santiago tiene sus bienes eternos

1. - 2. - Las ciudades como los hombre tienen un destino.

Las ciudades tienen calidades, condiciones y cualidades para un fin.

Como entidades materiales están ubicadas en el espacio y el tiempo.

Su destino puede afirmarse o negarse, afirmarse en la realidad de su propio espacio, en la vida de sus habitantes; negarse, en el desconocimiento de sus bienes permanentes, en la ceguera de su espacio, en la ignorancia de las realidades vitales de su gente, en el desinterés por su propio fin.

Cruza de todos los caminos de Chile y del mundo a Chile, Santiago tiene su propio espacio, grandioso, inmenso, cósmico. Santiago tiene sus bienes eternos.

la Cordillera,
la Montaña,
la Quebrada,
el Valle,
el Río,
el Agua,
y tenía

las Flores,
los Arboles,
el Bosque.

Alguna vez en el tiempo tuvo los bienes y el espacio engendrado por ellos en plenitud.

Y los ha olvidado y los ha perdido.

La ciudad desorientada, sin sus coordenadas fundamentales se vuelve hacia sí misma, y nace lo ficticio, lo efímero, lo grotesco y entonces se construyen las obras de los otros, de los que están en sus tumbas.

Y es que se han olvidado los bienes eternos, los

valores permanentes, engendradores de la vida.

Se pierde el equilibrio del hombre, desconectado de su medio natural, sin esperanzas de recuperarlo.

En este escenario nace el descontento, el consumo inútil de energías y de tiempo.

Y la lucha y el esfuerzo estéril, el trabajo mal gastado, el gesto amargo, el odio.

Y así se produce el caos, se va gestando el cáncer que corroe la ciudad hasta hacerla un cuerpo inválido, un organismo dislocado, una caparazón inerte.

Debe darse la batalla.

Debe lucharse sin descanso por recuperar los bienes olvidados. El Paraíso Perdido.

Debe lucharse por conocer y cumplir con el destino de la ciudad y sus hombres, en su espacio natural.

Así ellos recuperarían su equilibrio al realizar sus actos cotidianos en el medio natural y espacial que les es propio y para el cual fueron creados.

Y luchando sin descanso para descubrir las grandes directrices generadoras del orden espacial de la ciudad, orden derivado de los actos diarios de los hombres, surgirá la vida real y verdadera y el espacio con la forma propia para hacerla posible.

Surgirá la Arquitectura.

Y así en las realidades cotidianas, donde todos participan en todo, según sus medidas, el Arquitecto anudará la razón y la poesía.

Nacido, descubierto y conocido el orden de la ciudad, cada cosa necesariamente toma su propio lugar, su forma propia.

Y no hay dudas, porque están basadas en un orden vital de creación.

Y surge la edificación vertical, la edificación horizontal, la circulación en el orden permanente.

3.—El Arquitecto, gracias a su misión que desde siempre le impone su destino, a su maestría en el uso del espacio, a su tuición de la materia, descubre y conoce las soluciones de la problemática arquitectónica.

Los problemas vitales son múltiples y complejos, por lo tanto, necesitan del esfuerzo, de la inteligencia, de la voluntad creadora de todos, de todos los hombres inspirados en la verdad.

4.—La hora actual es de creación y si la arquitectura no corresponde a ésta, si no marcha unida a la realidad permanente, no será capaz de pedir a la industria lo que necesita y se debatirá en la impotencia; pero establecido el orden real y generador surgirá la demanda de las cosas útiles y con ella aparecerán los materiales que tenemos, la obra de mano que tenemos, en un grado de perfección sorprendente.

5.—El polvo del tiempo ha ocultado los bienes de Santiago y con ello su fisonomía y la ciudad en su propio girar sobre sí, no se ve a ella misma y entonces vive la farsa de todas sus ficciones.

Si se generase, o mejor dicho fuera generada por su espacio natural en el que se realizaran los actos válidos de la vida entonces en la plenitud de sus bienes permanentes, nacería, brotaría, incontenible su propia faz.

Fisonomía propia afirmada en valores propios.

Valores santiaguinos.

Valores chilenos.

Y todos, los hombres de un mismo espíritu, con un idéntico destino,

artistas

artesanos

obreros

elevantar su propio y común cántico.

Entonces, Santiago podría tener su fisonomía propia.

Y debe tenerla.

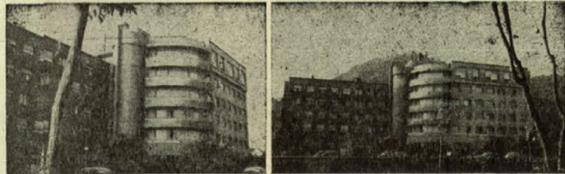


Arquitecto MANUEL EDUARDO SECCHI, autor de dos interesantes libros sobre la ciudad de Santiago, que comprenden la arquitectura colonial hasta el siglo XVIII y al segundo hasta el siglo XIX. Es Arquitecto de la Municipalidad de Santiago. Su versación en las materias de su especialidad es reconocidamente vasta.

Hospitales



Hospital Dr. Luis Calvo Mackenna en la Avenida Antonio Varas (Arquitectos del Departamento Técnico de la Beneficencia).



La Clínica Santa María, en la ribera nororiental del Mapocho, (arquitectos, Costabal y Garafulle).

OLEO
OLEO-MATE
TEMPLE
ESMALTE

Pinturas

M **PINTESA** R

Vendidas por:
GANA Y LARRAIN LTDA.
 Compañía 1068, 4.º Piso
SODIMAC
 Pasaje A. Edwards 1082
 Entrepiso Of. 160

Phel. Publicidad

Señores INGENIEROS, ARQUITECTOS:

YA ESTA A SU DISPOSICION LA ULTIMA PALABRA EN MESAS DE DIBUJO

PRACTICA
REDUCIDA
GIRATORIA
FACILMENTE ABATIBLE

Uds. podrán trabajar en ella con toda comodidad... sentados o de pie

Ocupa muy poco espacio y permite hacer la limpieza de su oficina con toda facilidad.

Es la mesa ideal para sus diseños.
Tablero de 1.00 x 1.50 mts.

EXPOSICION Y VENTA

JOFRE 334

IMPORTADORES
CASILLA 585 FONO 34766

Mensaje de Le Corbusier a los arquitectos de Chile

Ofrecemos a continuación, el Mensaje que Le Corbusier envió a los arquitectos chilenos. Este mensaje fué entregado por Le Corbusier al arquitecto Emilio Duhart, nuestro distinguido compatriota, que colaboró el año pasado con el célebre artista francés en los planos para la India. En una próxima edición publicaremos un reportaje a Emilio Duhart sobre los últimos trabajos que Le Corbusier viene desarrollando.

"A mis jóvenes amigos arquitectos de Chile:

Mis queridos amigos:

Parece que ustedes son todos una banda de tipos formidables, dispuestos a llevar la arquitectura a su justo nivel, cual es el de servir al hombre.

Desde el instante en que nos preocupamos del hombre, de las mujeres y de los niños, en todo lo que pueden tener de atractivo y de admirable (defectos y cualidades), llegamos a ser arquitectos completos. Se dejan definitivamente a un lado las fórmulas académicas; y la menor superficie, la mínima distancia, el más pequeño espacio construido, llega a ser precioso, como el vaso de agua es al explorador en el desierto, o como la reserva de gasolina al aviador a 6.000 metros de altura.

Este sentido de la responsabilidad de las cosas y de nuestra intervención frente a ellas, es el acontecimiento sentimental moderno introducido en la arquitectura después de casi un siglo de eclipse.

Es, pues, una cuestión de sentimiento; no es una cuestión de dinero y de utilidad, pero sí una cuestión de sacrificio. Los que no gusten de ello, los que no encuentren en esto sus propios intereses, pueden retirarse cuando quieran, pero que no vengan a estorbar con sus deseos brutales nuestra magnífica vocación.

He podido terminar la Unidad de Habitación de Marsella gracias a vuestros jóvenes camaradas franceses, aquí en París. No les deseo que sufran todas



LE CORBUSIER, autorretrato.

las dificultades que los cinco años de Marsella acumularon bajo nuestros pasos; pero cuando ustedes se encuentren con dificultades, no les den la espalda: agárrenlas por el cogote. ¡Y buena suerte!

LE CORBUSIER



Vista nocturna del Parque Forestal. (Foto Luis L. de Guevara).

LARGIO ARREDONDO...

(De la página 10)

la difícil ecuación de cantidad-calidad-disponibilidad-urgencia y, en esta resolución, no deben apartarse de las consideraciones anotadas en los puntos 1 y 2. Ahora se vuelve a hablar de importación de casas, ¿podrá cumplir este procedimiento las condiciones ya expresadas?

4.—Aceptadas las proposiciones de urgencia, adecuación a las posibilidades, asimilación del proceso cultural y relación con el medio natural, creo que puede aceptarse la existencia de materiales, mano de obra, equipo y capitales. (Si pensamos traer al Zanjón de la Aguada las unidades realizadas por la Tennessee Valley Authority, nos faltan las cuatro...)

Falta la voluntad para realizar planificada-mente. Las iniciativas no sólo deben esperarse del Gobierno; pueden intervenir eficazmente las comunidades, los gremios, los particulares, pero todos dentro del delineamiento general, para que la acción aparezca unitaria, característica de una ciudad determinada. ¡Cuánto

pueden dar las naciones cuando afrontan un conflicto bélico! Pero en la paz, se retrotraen a lo particular, como un caracol a su concha.

El despertar de la conciencia regional debe ser un objetivo de cualquier plan. Al despertar, los recursos necesarios estarán a la mano.

5.—Las respuestas 1-2-3 y 4 contestan la pregunta 5. Sólo agregaría que la fisonomía propia de Santiago no puede ser un objetivo en sí, sino la resultante del resto de los factores. Cuando tengamos unidad entre el paisaje construido y el paisaje natural, cuando las nuevas edificaciones vayan atestigüando el retorno al proceso histórico-cultural de crecimiento, habremos reemplazado la anarquía por el orden, orden en la aceptación de nuestra particular idiosincrasia.

Particularmente, ¿no sería la mejor fuente de motivos para la integración plástica el despertar de la conciencia regional?

SERGIO LARRAIN...

(De la página 11)

para la población de Santiago, que se vería algo aliviada de la permanente inmigración aldeana y campesina, y vitalizaría la vida regional de Chile, que es un país, por su forma, topografía y producción, destinado, como Italia, a tener muchos pequeños centros. Esta solución tiene, además de la ventaja de proporcionar a los beneficiados un marco de vida mejor que el que podría ofrecerles Santiago, la de ser más económica.

Un movimiento de prestigio y seriedad: "Economie et Humanisme", recomienda en Francia como una de las bases de una sana política de habitación, la de dar la preferencia a la reconstrucción de campos y aldeas, antes de la ciudad, con el objeto de establecer el equilibrio que en gran parte se ha perdido por las mayores comodidades que la ciudad ofrece. (Es de hacer notar que en el último censo, la población urbana de Chile ha subido a más del 50% de la del total del país).

Es muy posible que te parezca contradictorio el que por un lado me niegue a contestar preguntas parciales, mientras no se adopte una actitud total ante los problemas urbanos, y que por el otro, con mucho desparpajo, proponga medidas mucho más trascendentes. Creo, sin embargo, que es una contradicción más aparente que real, ya que ambas materias inciden en problemas de escalas muy diferentes, que sobre descentralización tengo un criterio formado y que el estudio de habitaciones e industrias en pequeñas ciudades o en el campo, es mucho más fácil y rápido de hacer que el que se necesitaría para la región de Santiago.

Antes de terminar, quiero dejar bien en claro que al hablar de planificación, no quiero suponerla basada en ningún estatismo, ni tampoco en un liberalismo anárquico que beneficia a unos pocos. Un plano de ciudad no ha de significar una dictadura técnica, política o económica, sino que debe ser la ordenación espacial que todos desean, aunque signifique para todos, deberes o limitaciones, ampliamente compensados con la posibilidad de una vida más plena que se ha perdido para la mayoría de las ciudades.

Me he extendido mucho más de lo que me imaginaba: ¿qué habría sido si hubiera pretendido contestar fielmente tus preguntas? Excúsame, deseo que tenga el mejor éxito el número de Arquitectura que vas a publicar. Creo que ha sido un excelente iniciativa, pero valdría la pena que no fuera el único, y que se pudiera comenzar a preparar con más tiempo el material para el segundo, para lo que me ofrezco colaborar.

Tu amigo,

SERGIO LARRAIN G. M.

REPORTAJE... (De la página 3)

peñamos hace tanto tiempo, se habría ahorrado años de calles estrechas, dinero y tiempo. Me parece, además, que para la construcción de los edificios de ocho, diez y más pisos que pueblan el centro, no se ha considerado oportunamente la densidad del tránsito, el ancho de las calles. En cambio, sería prudente limitar aún más la altura de las construcciones. Con las excepciones indispensables, en Santiago no deberíamos construir en más de cuatro pisos; la propiedad no subiría en la forma que ahora, no tendríamos que comprar a precio de oro ascensores importados, y lograríamos un conjunto más en armonía con nuestras posibilidades y nuestro carácter de pequeño país apenas poblado. La belleza de París es, a lo menos en parte consecuencia de dos limitaciones: las murallas que la rodeaban y la limitación de la altura de sus edificios, establecida por viejas ordenanzas municipales. Ello ha repercutido, inclusive, en la moderación del valor de la propiedad. Como no hay diferencias sensibles en la arquitectura, tampoco las hay en el valor comercial de las propiedades. Todo lo contrario de Nueva York, cuyas construcciones de altura ilimitada han originado diferencias fabulosas en el precio de la propiedad, de cien o más veces.

—Si —repite el profesor Benavides— la armonía de París es su atractivo principal; armonía que viene de su antigua planificación. Aquí mismo en Santiago podemos observar ya, cómo el solo hecho de edificios que han sido levantados en un mismo nivel, consiguen una línea armónica, no en su detalle, sino que en su conjunto. Como en música, la repetición en tal caso es artística; pues se trata de un mismo tema desarrollado armónicamente, de modo de desposeerlo de conformidad.

—¿Cree usted que es aconsejable continuar urbanizando hacia el Oriente de Santiago?

—El movimiento hacia la Cordillera no se puede evitar. Es lógico que la gente prefiriera lugares en donde la vegetación, el jardín, eran posibles. Sin embargo, resulta un contrasentido que se siga urbanizando hacia el Oriente, con altos precios, cuando la parte Poniente de la ciudad está urbanizada, ¿por qué no renovar con áreas verdes la parte baja de Santiago? Hay manzanas enteras de edificios que piden la picota desde hace años, que pueden transformarse en edificios aireados y cómodos. Es necesario descentralizar, para revitalizar la ciudad.

Así nos ha hablado don Alfredo Benavides, con ese entusiasmo que lo pone a cubierto de toda incompreensión, en función de hombre y de profesional de vasta experiencia, para quien la arquitectura constituye la más completa, a la vez que la más apasionante de las artes.

FOTO ESTUDIO CHASKEL
EL FOTOGRAFO DE LOS NIÑOS

HUERFANOS 757
LOCAL 7-FONO 34291
EDIFICIO MAXIM

Baldosas asfálticas Flexit

Nuevo material para revestimiento de pisos, de extraordinarias cualidades de duración, higiene, belleza y facilidad de conservación. Con un aspecto de mármol natural, pero liviano, elástico y económico, es el piso más recomendable tanto para edificios públicos como para las viviendas, sin distinción de clima.

PIZARREÑO S.A.

Fabrica: Maipú, Camino a Melipilla, Fonos: 76 - 41 - 42
Oficinas: Santiago, J. A. Ríos #106, Fonos: 38007 - 8
Exposición: Av. B. O'Higgins N. 720, Fonos: 38007 - 8

Un agente en cada ciudad

para Construcciones

TUBOS DE CEMENTO

- alcantarillado
- drenajes
- regadío
- elevación de agua
- ventilaciones

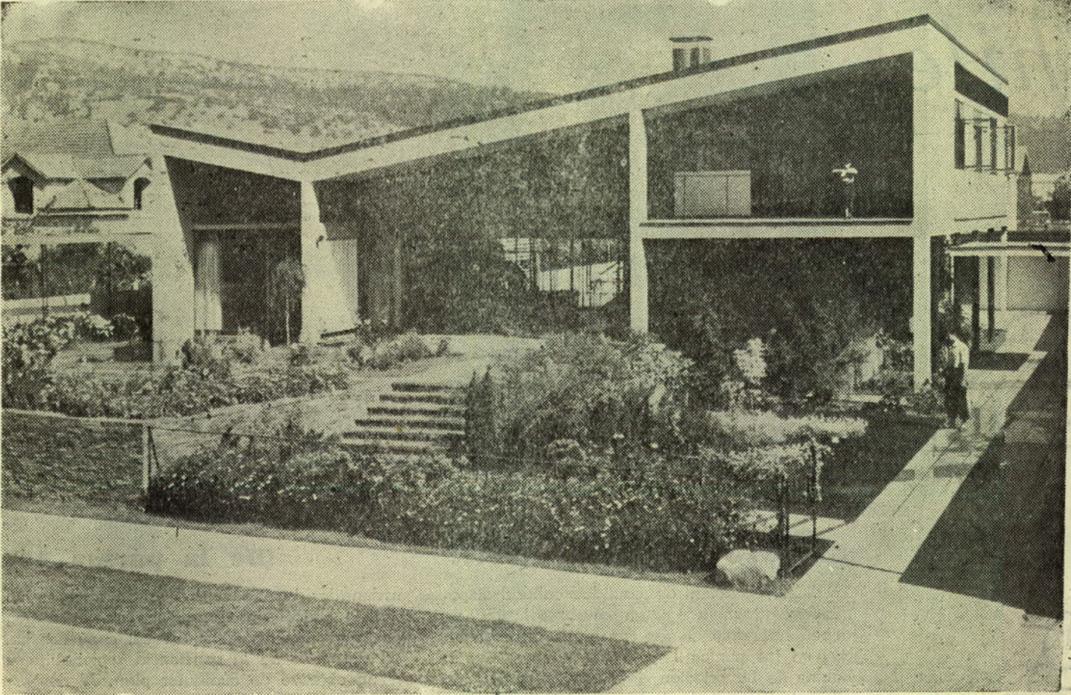
pastelones de concreto

se los suministrara...

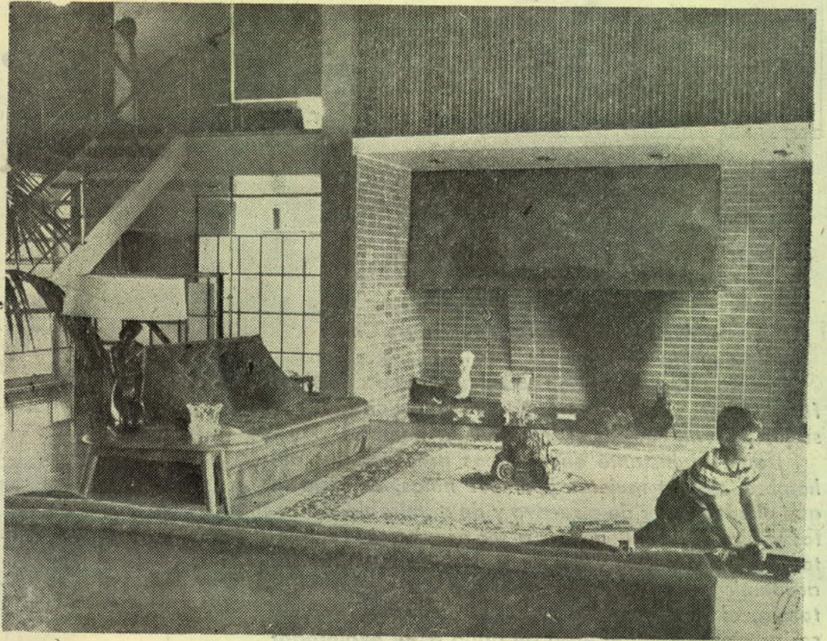
Luis Grau y Hnos

FABRICAS: Av. Seminario 245 - Casilla 1135 - Teléfono 41009
Av. V. Mackenna 3744 - Teléfono 51064 - Santiago

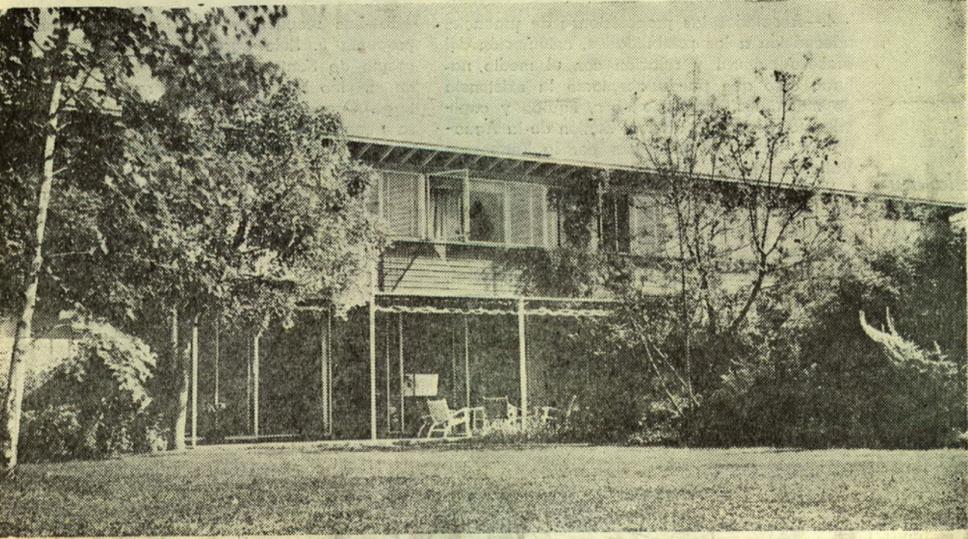
R E S I D E N C I A S



Fotos de:
Luis L. de Guevara
y Marcos Chamudes



Residencia de la señora Clara Rosa Otero, en calle Lo Saldés, barrio Vitacura. Izquierda, fachada exterior; derecha, rincón del living. (Arquitectos Jorge del Campo y Carlos Bresciani).



Residencias pareadas en Avenida Pocuro, Providencia. Izquierda: fachada interior; derecha, fachada exterior al jardín. (Arquitecto Emilio Duhart).

P
PIZARREÑO

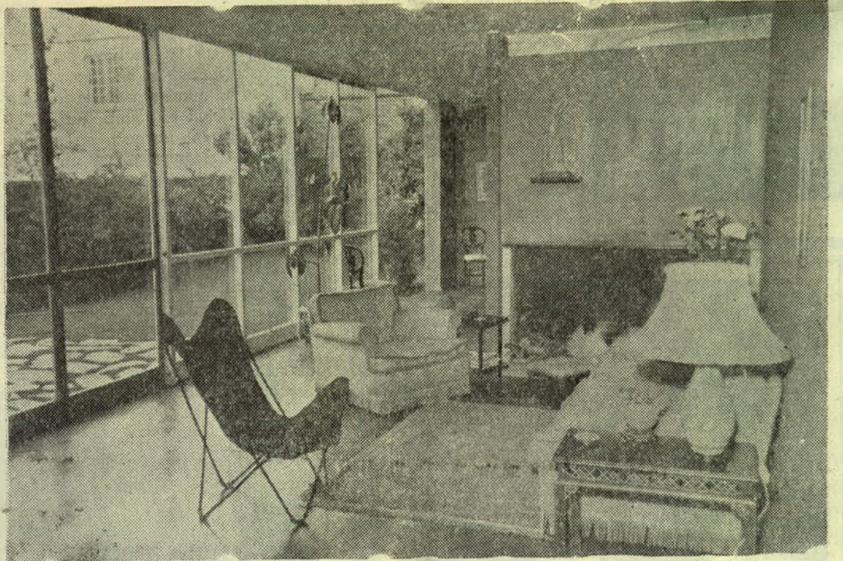
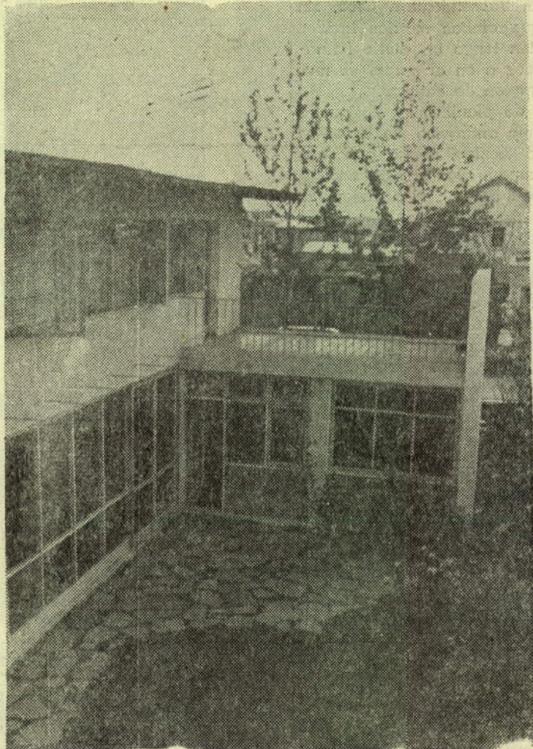
Planchas acanaladas PIZARREÑO

Inoxidables, livianas, impermeables, incombustibles, sencillas de instalar, resistentes y de duración ilimitada. Ningún otro material reúne más propiedades exigidas en la construcción moderna. Su precio reducido y lo económico de su transporte las recomiendan como ideales para toda clase de techumbres en todos los climas.

SOCIEDAD INDUSTRIAL
PIZARREÑO S.A.

Fábrica: Maipú, Camino a Melipilla, Fonos: 76 - 41 - 42
Oficinas: Santiago, J. A. Ríos No 6. Fonos: 38007 - 8
Exposición: Av. B. O'Higgins N. 720, Fonos 38007 - 8

Un agente en cada ciudad



Residencia en calle Hernando de Aguirre, que se caracteriza por la solución galería-living, originada en la galería de la casa chilena tradicional. Izquierda, patio-jardín interior; derecha superior, rincón del living; abajo, estudio en el centro activo de la casa. (Arquitecto Ismael Echeverría).

librería SALVAT
SANTIAGO - CHILE

AGUSTINAS 1043 TELEFONO 84734

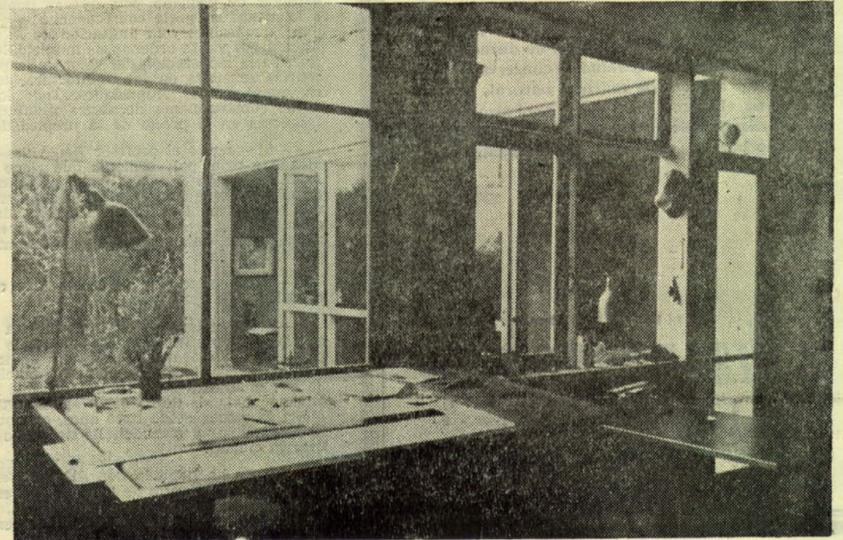
El mejor surtido de libros en la mejor Librería.

"LABAYRU"
M. R.

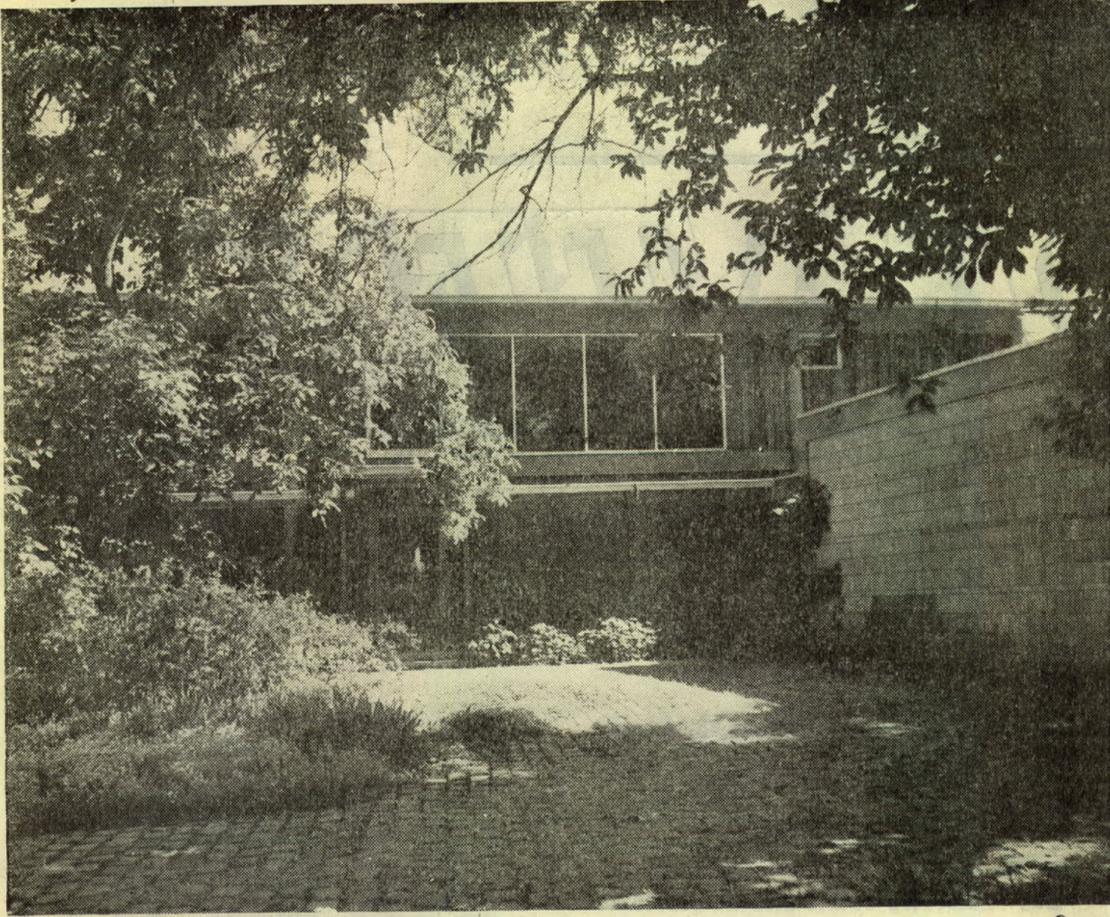
Fábrica de Elaboración de Espejuelos, Carbonatos y Materiales de Estucos y Construcción

A. Marco Labayru y Cía.

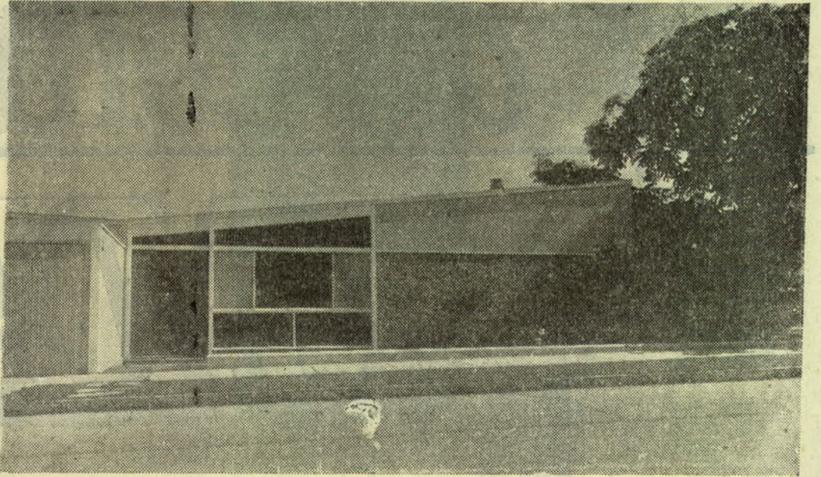
FRANKLIN 350 Esq. ROGELIO UGARTE
TELEFONO 50824 — SANTIAGO



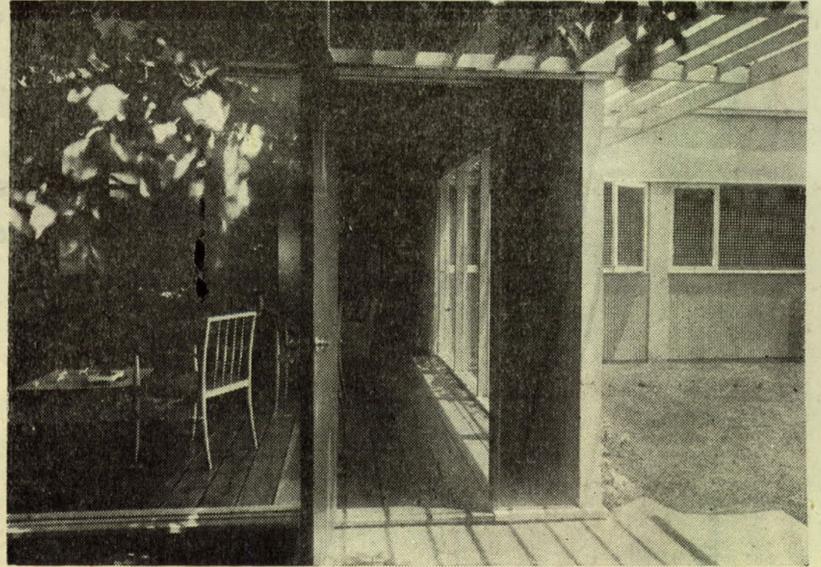
N C I A S



Casa en Avenida Ossa en Ñuñoa, fachada sur (albañilería de ladrillo reforzada, estructura de concreto armado, losas de bloques y viguetas, muros cortinas de cristal, forros de lingüe, cubiertas de fieltro y asfalto, ventanas metálicas). Arquitectos Sergio Larrain y Emilio Duhart. (1948).



Casa en calle Vaticano en Las Condes, fachada a la calle. Arquitecto Emilio Duhart. (1947).

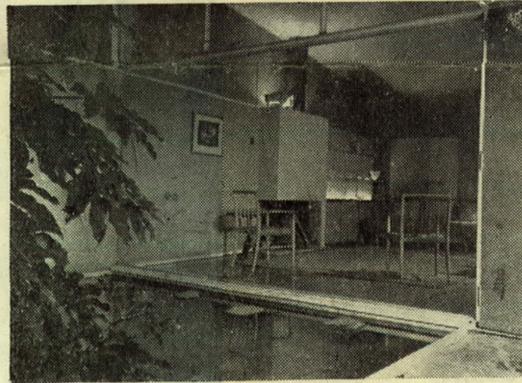


Casa de calle Vaticano en Las Condes, vista desde el jardín. Arquitecto Emilio Duhart H. (1947).

VIDRIOS PLANOS LIRQUEN S. A.

Santiago — Arteaga 291
Casilla 2442 - Fono 50048
Valparaíso — Blanco 941
Casilla 720 — Fono 2876

FOTOS DE
MARCOS
CHAMUDES



Living de la casa de calle Vaticano.
Otra vista interior de la misma casa.



VIDRIO FANTASIA
entrega inmediata en todos
espesores desde sencillo a vi-
treas de 6 mm.

CRISTAVID
CRISTALES y VIDRIOS S.A.

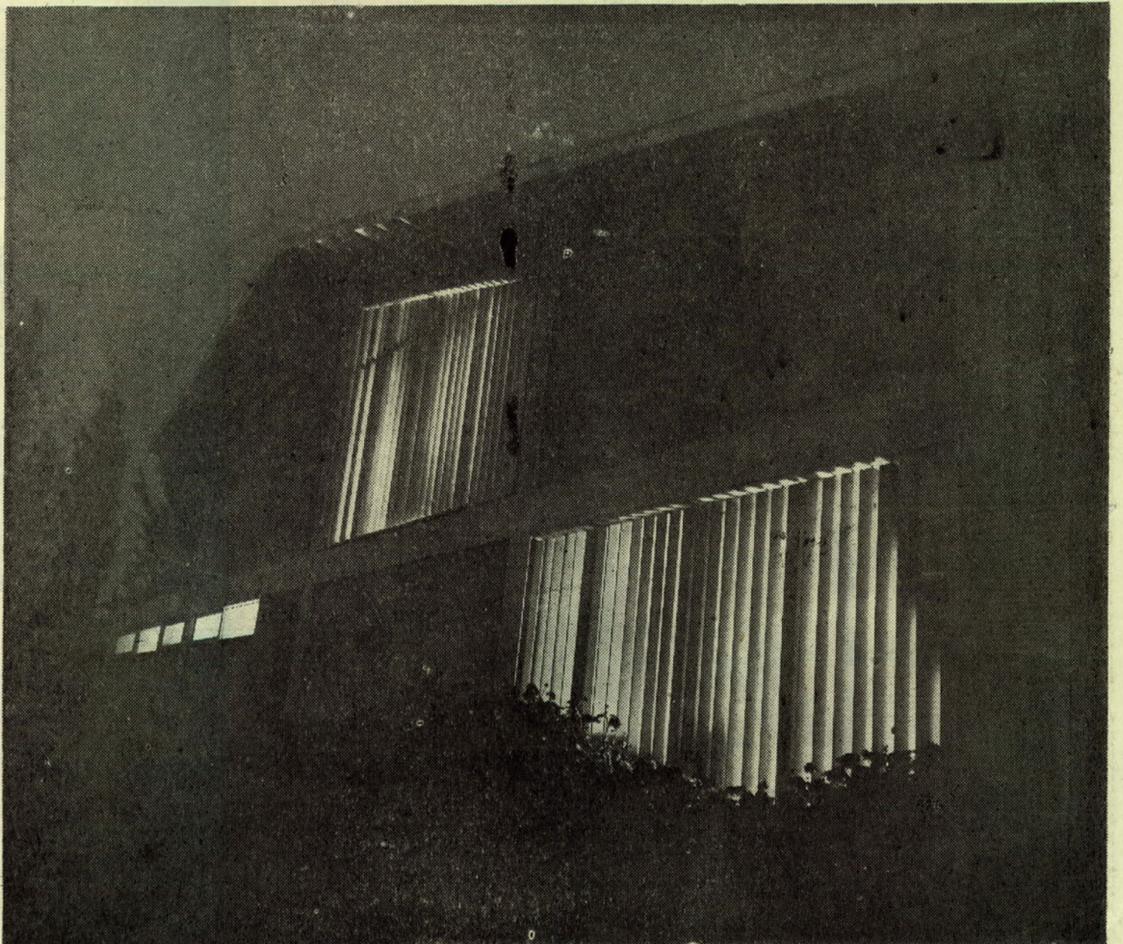
PRESENTA SUS NUEVOS PRODUCTOS

PROTEX
Vidrio templado
de seguridad y
alta resistencia.

SALVID
Vidrio inastilla-
ble de tipo sand-
wich

TEMPERIT
Vidrio difusor
aislante térmico y
acústico

SEDA Y LANA DE VIDRIO
Optimo aislante térmico para
la industria y la arquitectura



Casa de calle Polonia en Las Condes, Vista nocturna de fachada a la calle (Albañilería de ladrillo corriente y estructura de concreto armado; muros cortinas de cristal, quebrasoles móviles de raulí, cubierta fieltro y asfalto). Arquitecto Emilio Duhart.

STEINWAY & SONS

NEW YORK HAMBURG



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA CHILE

CASA

Margarita Friedemann

FONCK



...y de como

IMPLATEX

aporta un nuevo "sentido de vivir" al progreso realizado por la *CARQUITECTURA* en favor del confort e higiene de la familia en todas las actividades de la vida diaria.

Los productos **IMPLATEX** son factor indispensable dondequiera se proyecte mayor comodidad, duración y mejor presentación.

Las excelentes cualidades de las telas plásticas para tapizar muebles, o el nuevo papel Vinylo para los muros o divisiones livianas, son, junto con la maravillosa Espuma **IMPLATEX**, las que dan esa sensación de bienestar que la vida moderna impone en todo lugar diseñado para vivir mejor.



IMPLATEX

INDUSTRIAS MANUFACTURERAS DE
TELAS PLASTICAS Y LATEX

CREADA CON CAPITALES Y ESFUERZO CHILENOS

AVENIDA ZANARTU 1673

FONO 50390

P. H. E. L. PUBLICIDAD
85014

TRASCENDENCIA DE LABOR PLANIFICADA DE LA CORPORACION NACIONAL DE INVERSIONES SEÑALA SU VICEPRESIDENTE, DON OSCAR JIMENEZ P.

El Dr. Oscar Jiménez Pinochet, a quien entrevistamos en seguida, nació en Santiago el 12 de Abril de 1915. Estudió en el Instituto Nacional y en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, recibiendo su título de médico el año 1940. Durante sus estudios universitarios fue profesor en los Liceos Nocturnos Federico Hansen y José Manuel Balmaceda. Posteriormente fue Ayudante de Farmacología en la Escuela de Medicina. El año 1952 recibió el Título de Especialista en Salubridad. Fue Jefe de la Unidad Sanitaria de San Bernardo desde Mayo de 1939 hasta Noviembre de 1952; Subsecretario de Salud Pública, desde Noviembre de 1952 hasta Agosto de 1953, fecha en que fue nombrado Vicepresidente de la Corporación Nacional de Inversiones.



1953 y a la VI Asamblea de la Organización Mundial de la Salud, en Ginebra en Mayo de 1953.

Ha sido, además, delegado de Chile a la XIX Sesión de la Organización Sanitaria Panamericana, efectuada en Washington en Abril de 1953.

El Supremo Gobierno, con el objeto de dar una solución definitiva al angustioso problema de la vivienda —el cual hasta la fecha no había sido abordado en forma integral y con sentido nacional—, se ha preocupado, como medida inicial, de crear las herramientas que harán posible encararlo con la eficiencia que él requiere. Fruto de este nuevo rumbo, ha sido la creación de tres instituciones básicas. La Corporación de la Vivienda, que será el organismo ejecutor de mayor envergadura; la Dirección de Planeamiento del Ministerio de Obras Públicas, cuyo papel consiste en planificar la labor de conjunto, haciendo un planteamiento nacional y territorial del Plan Habitacional en función de los recursos económicos disponibles y de las necesidades nacionales por zonas y la Corporación Nacional de Inversiones de Previsión. Este organismo, de reciente creación, coordinará y orientará las inversiones de las Cajas de Previsión con dos finalidades precisas: una buena rentabilidad para dichos fondos, y un incremento de la producción nacional. La Corporación tiene la facultad de formar sociedades con los grandes capitales de que disponen las Cajas de Previsión, a través de las cuales puede influir decisivamente en la tonificación, tanto de la construcción misma

como de sus industrias derivadas. Con el fin de conocer la labor que desarrollará la Corporación Nacional de Inversiones en el aspecto habitacional, nos acercamos a su Vicepresidente, el Dr. Oscar Jiménez Pinochet, un hombre joven y de condiciones excepcionales de preparación, capacidad de organización y dinamismo, a cuyas manos está entregado el porvenir de esta empresa de trascendental importancia. —¿Cuál es, a su juicio, la labor que ustedes deben cumplir para la realización del Plan Nacional de la Vivienda? —Nuestra tarea es fundamental. La Corporación deberá planificar, en forma racional y ordenada la inversión de los fondos de las Cajas de Previsión, y orientarlos hacia la construcción de viviendas económicas. Ello implica una verdadera revolución, en cuanto a los métodos y reglamentos, que en esta materia se han seguido hasta la fecha. El Plan Nacional de la Vivienda, ha fijado ya para el año 1954, 5 tipos de viviendas. Esto significa que de hoy en adelante, toda la construcción de viviendas se derivará hacia una estandarización de tipos y métodos constructivos, que resulten adecuados a las verdaderas capacidades de los imponentes de las Cajas. Estos tipos de viviendas serán construídos en serie, y su planificación se hará en grandes conjuntos, sin descuidar una concepción más racional, agradable y humana de los conjuntos destinados a la vivienda, pero, en todo caso, considerando como primordial la economía en materiales, costos y tiempo, y tratando de obtener mayores rendimientos de operación y vigilancia. Se calcula que la sola construcción en serie significa una economía del orden del 40%, con respecto a la construcción individual. La existencia de un Plan Nacional de Viviendas introduce, además, varios conceptos nuevos. Muy importante es el de la distribución territorial. Hasta la fecha, los préstamos de edificación se adjudicaban exclusivamente a base de un puntaje, que fijaba el orden de prioridad de los favorecidos. La introducción de la distribución territorial significa una adaptación a las necesidades reales del país, y uno de los más poderosos instrumentos para realizar la tan ansiada descentralización de él. Hemos podido observar, por ejemplo, en este sentido, que un porcentaje de más del 90% de las casas planeadas por las Cajas estaban destinadas a Santiago. El nuevo Plan tiende a modificar esta situación, complementando los planes de las Cajas en provincias, y produciendo así una buena integración de conjunto. La estandarización de los tipos de viviendas y la distribución territorial de las mismas obligará a introducir modificaciones substanciales en el sistema actual de los préstamos hipotecarios. Deberán adaptarse los tipos de préstamos a los costos unitarios establecidos para los diversos tipos de viviendas, que serán fijados por nuestros organismos técnicos, de acuerdo con los Consejos de las Cajas. Esta medida deberá mantenerse, sino en forma definitiva, por lo menos durante el número de años necesarios para aliviar el gran

déficit de casas, y regularizar el mercado de arriendos y enajenaciones de ellas. Será también imprescindible introducir el concepto de la "deuda reajutable" o sea, un sistema en que los reintegros de las deudas se hagan a los valores reales, y no a valores nominales, como se hace actualmente, lo que ha significado, por una parte, la descapitalización de las Cajas, y, por otra, el que la concesión de préstamos a grupos privilegiados, formados por unos pocos imponentes, con perjuicio del resto, constituido por los más necesitados. Es nuestro propósito terminar definitivamente con estas situaciones de privilegio. El ideal "casa para todos", así lo requiere. —¿Usted nos habló de la inversión en la industria de la construcción. —Efectivamente, las técnicas de la construcción en serie están muy atrasadas en Chile, y es indispensable ir a una franca revolución en los métodos y a la introducción de nuevos métodos y materiales. Con el objeto de abordar este aspecto, la Corporación ha formado un selecto equipo técnico, dirigido por el Ingeniero Ernesto Murillo Costa, que está abordando estudios sobre materias, tales como hormigones expandidos, hormigones pretensados, suelo cemento, fibro cemento, madera prensada, hormigones al vacío, etc. Se están elaborando estudios comparativos de costos, a fin de introducir los métodos apropiados para resolver en la forma mejor y más económica posible los distintos tipos de viviendas. Se estudiará también la posibilidad de organizar un gran mercado de material de construcción, ayudando a las industrias particulares bien establecidas. —Esta operación de conjunto en el orden técnico, ¿significará la desaparición de los actuales Departamentos Técnicos de las Cajas? —Por el contrario, considero que toda la acción, tanto planificadora como ejecutiva, debe desarrollarse a través de dichos Departamentos. Solamente será indispensable una normalización en los métodos y una coordinación de la labor de ellos, a fin de dar al Plan, toda su eficacia. Es necesario aprovechar al máximo toda la capacidad creadora, y todas las energías disponibles para el cumplimiento de nuestros fines. —¿Cuál es la labor ya realizada por Uds.? —Solamente tenemos dos meses de existencia real, por lo cual estamos en una etapa preparatoria, de recopilación de datos y antecedentes, para poder emprender luego nuestros planes en forma científica. Sin embargo, nos ha cabido ya una participación directa en la formulación definitiva del Plan, que ha sido elaborado gracias a la acción eficientísima de la Dirección de Planeamiento del Ministerio de Obras Públicas, y, muy en especial del arquitecto de dicha Dirección, don Enrique Gebhard. En esta etapa inicial hemos prestado todo el apoyo que nos ha sido posible al trabajo que esa Dirección elabora. —¿Podría usted darnos a conocer, en líneas generales, el Plan Nacional de Viviendas? —No tengo inconveniente. El está contenido, en sus

líneas generales, en el cuadro que les adjunto. En él podrán ver, ustedes, la forma en que se han distribuido las cuotas de viviendas entre los distintos sectores de población, adaptándose en lo posible a su capacidad económica a sus necesidades y a la posibilidad de financiamiento de las Cajas de Previsión. Esto alcanza un monto cercano al 60% del total del Plan Nacional y un 50% del sector público; de ahí la conveniencia evidente que dicho aporte se realice en forma ordenada y científica. Finalmente, podemos ver que la magnitud del Plan es extraordinaria, si se estima que con él es posible terminar definitivamente el vergonzoso problema de las poblaciones callampas. El resto del Plan se destinará a la construcción de viviendas definitivas, enterando un total de 27.000 viviendas. Este Plan parece demasiado ambicioso a primera vista. Sin embargo, se puede observar que es posible reallanzarlo con los fondos que actualmente se destinan en forma normal a este rubro, y el total de los metros cuadrados alcanza a 1.200.000. Si se considera que en los años anteriores esta cifra alcanzó aproximadamente a 1.000.000 de metros cuadrados, el Plan no resulta exagerado. Esta sola consideración les puede dar una idea de la importancia de la planificación, concepto fundamental que está entrando en vigencia en nuestro país, a través de estas nuevas instituciones. —El problema habitacional —agrega el señor Jiménez Pinochet—, solamente se resolverá si todo el país, si todos sus habitantes, todos sus sectores públicos y privados, contribuyen a darle cooperativamente solución. Chile, es una Nación de muy baja capitalización, motivo por el cual no podemos excedernos de los ocho mil millones de pesos en la industria de la construcción, es decir, 1/6 de la capitalización bruta nacional, estimada para 1954 en 48.000 millones de pesos. Si se excede, se resentirán otras inversiones, en la agrícola, transportes, minería, etc., lo que produciría grandes trastornos en nuestra estructura económica. Solamente hay un camino para forzar este impasse, y es desplegar fondos del consumo hacia la capitalización. Esto se podría obtener entre los imponentes, si se considerara el ahorro como requisito para tener derecho a préstamos hipotecarios. Para defenderse de la desvalorización monetaria, este ahorro se hará en fracciones de bonos, metros cuadrados, de construcción que emitirá el Banco del Estado, es decir, en valores reajustables. Se estima que este mecanismo podría dar cerca de 500 millones de pesos al año. El mejor ejemplo de esta capacidad de ahorro "tras la casa propia", la tenemos en los habitantes de las poblaciones callampas, quienes, dentro de su misérrima condición económica, y pasando muchas veces hambre, han logrado proteger a sus hijos, aunque sea con unas latas y fonolitas, compradas con sus ahorros. Hasta aquí las interesantes declaraciones de don Oscar Jiménez Pinochet, de cuya labor en la Vicepresidencia de la Corporación de Inversiones esperamos realizaciones de enorme beneficio social.

CUADRO RESUMEN POR CATEGORIAS, CANTIDADES, COSTOS Y FINANCIAMIENTO DE LOS TIPOS DE VIVIENDA, PARA 1954 (VALORES GLOBALES)

Table with 11 columns: TIPO VIVIENDA, Superficie promedio, Costo m2, Costo total vivienda, Costo terreno, Total unitario, Cantidad viviendas, Costo en millones, Superficie en m2, Instituciones, Fondos teóricamente destinados. Rows include Sector Público (A, B, C) and Sector Privado (D, E).

- 1) Vivienda de tipo mínimo ampliable, costo estudiado por la Corporación de la Vivienda en \$ 100.000, incluye el terreno y urbanización mínima.
2) Se calcula a razón de 14 m2. por habitante, y el coeficiente urbano es de 4,7 hab./familia en Chile. Así se tiene 65,8 m2. para cada vivienda, a las cuales se agrega el 10% de muros, y se llega a la cifra media de 72,5 m2. para cada vivienda económica.
No se estima el monto de la construcción suntuaria.

Origen y desarrollo de la Corporación de la Vivienda, dentro del actual Plan General

A partir del primer decenio de este siglo, el problema de la vivienda, tanto en sus realizaciones como en su finalidad, dejó de ser preocupación exclusiva de un grupo. Las condiciones socioeconómicas de la clase media y del proletariado que nació y se organizaba, determinaron que el estado se preocupara del problema, habitacional, creando para este objeto organismos fiscales y semifiscales, a la vez que fomentaba la formación de corporaciones autónomas o municipales, cuya labor estaba orientada a la construcción y fomento de la edificación de viviendas económicas. Estos organismos fueron paulatinamente adquiriendo mayores recursos y responsabilidades, paralelamente al mayor desarrollo que el país adquiría, especialmente por la intensificación de los rubros de producción minera e industrial manufacturera. La producción industrial intensificada durante los últimos años, con nuevas plantas productoras de materias primas y con grandes usinas, trajo un desequilibrio demográfico entre las ciudades y el campo, que junto con favorecer condiciones materiales de vida provocó la concentración inorgánica de las ciudades, especialmente de los centros industriales y de intercambio. Las diferentes instituciones que intervenían en el estudio y solución de los problemas de la vivienda, sin la coordinación necesaria, señalaron la necesidad de reestructurarlas y organizarlas en forma que les permitiera

desarrollar una labor planificada. El déficit habitacional que aumentaba en las ciudades progresivamente año a año, por concepto del aumento vegetativo y de la inmigración, obligó a particulares, cajas de previsión y organismos estatales a emprender un gran volumen de construcciones que determinaron la necesidad de crear un Plan Orgánico de la Vivienda, considerando que la falta de éste significaba: 1.0—Crecimiento artificial de las ciudades provocado por intereses del alto comercio y de la gran industria. 2.0—Desorganización paulatina de las funciones de la ciudad (falta de relación entre los lugares de trabajo, vivienda y esparcimiento). 3.0— La pérdida de energía (materiales, considerando que los sistemas constructivos actuales impiden una remodelación de sectores habitados). La falta de coordinación entre los elementos que intervienen en la construcción, tanto en su aspecto técnico como económico —agravado por la duplicidad de labores paralelas— si es inconveniente en organismos o empresas particulares, es inaceptable en servicios estatales. La labor de planeamiento desarrollado por organismos como la ex Corporación de Reconstrucción, se veía limitada en su acción por falta de recursos que le hubiesen permitido analizar una labor integral para todo el país. Estas razones hicieron necesaria la fusión de instituciones, como la Caja de la Habitación y la Corporación de Reconstrucción, organis-

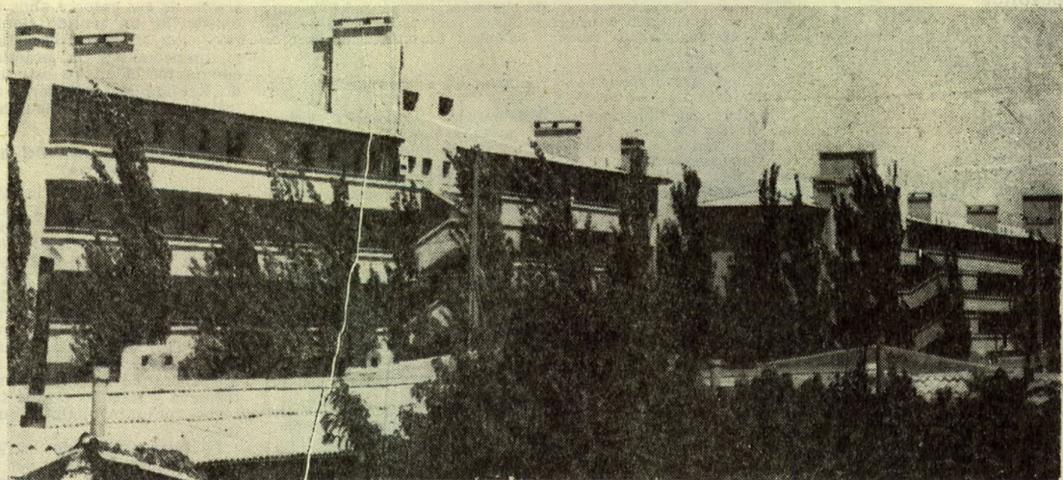
mos que dieron origen a la Corporación de la Vivienda. Señalaremos las labores que desempeñaban cada uno de ellos separadamente. LA CAJA DE LA HABITACION El Gobierno ante el hecho de que la escasez de viviendas tenía caracteres de problema nacional y que su solución sólo podría alcanzarse mediante la acción del Estado y otorgando al organismo encargado de su solución un mayor financiamiento —ya que no faltaban en el país ni técnicos eficientes, ni materiales de construcción— el 8 de octubre de 1943 promulgó la ley N.º 7.600 que transformó la Caja de la Habitación. Esta ley autorizó el uso de diferentes formas de financiamiento, especialmente permitió aumentar el aporte fiscal. Se le asignó, del impuesto extraordinario al cobre, una apreciable cuota. Creó, además, un nuevo tributo sobre el carbón vendido por las empresas carboníferas, de cargo del comprador. Con el objeto de incrementar la inversión del capital privado, la ley exigió que las empresas industriales y mineras entregaran a la Caja el 5 por ciento de sus utilidades anuales, pudiendo invertir directamente esa suma en viviendas u obras sociales y de urbanización para sus empleados y obreros. Este gra-

vamen se reducía al 2% cuando el empresario había proveído de suficientes viviendas a su personal. La ley señalaba entre los fines de la institución, el acordar primas a las personas que edificaban viviendas económicas para el arriendo, garantizando un interés fijo del 10% sobre el dinero invertido. Daba preferencia al otorgamiento de préstamos de edificación a dueños de terrenos para construir su propia vivienda; a las sociedades sin fines de lucro que tuvieran por objeto la construcción de casas baratas para familias numerosas; a los sindicatos que dispusieran de un terreno para edificar viviendas a sus asociados. La ley no perdió de vista que sus beneficios sólo podían acordarse a personas de escasos recursos, definiéndolas taxativamente, como aquellas personas que gozaban de un ingreso mensual de dos y media veces el sueldo vital.

Un capítulo especial de la ley 7.600 estaba dedicado a la higienización de viviendas, armonizando las actividades de la Caja de la Habitación con la Dirección General de Sanidad. Igualmente destinó recursos para obtener la solución del antiguo problema de los dueños de mejoras y compradores de sitios a plazo. A fin de producir un mayor rendimiento a sus entradas, bajando los costos de construcción, la Caja de la Habitación se preocupó de crear una fábrica que le permitiera estandarizar sus materiales, especialmente sus puertas y ventanas, disponer de un taller de prefabricación y de una planta de ácidos. No obstante las bondades de la ley 7.600, la Caja no logró solucionar integralmente el problema de la vivienda, debido principalmente a la irregularidad de su financiamiento y a la enorme va-

riación en los costos de construcción que provocó una disminución por el ritmo normal de la labor constructiva, pese a los esfuerzos realizados por el Departamento Técnico y su Consejo para no disminuir el número de viviendas proyectadas en sus planes anuales. Junto con realizar las labores que le señalaba la ley 7.600, la Caja de la Habitación realizó otra labor indirecta, correspondiente a las disposiciones señaladas en la ley 9.135, mediante la cual los particulares que desearan construir viviendas con fondos propios podían hacer revisar sus planos, especificaciones y presupuestos, que al ser aprobados por la Caja, permitían al propietario liberarse por diez años de pagos de contribuciones, impuestos de herencia, impuesto complementario de la renta, etc., no rigiendo para dichas viviendas las disposiciones de la Ley de Arriendos que fija el 11% del avalúo como renta máxima.

LA CORPORACION DE RECONSTRUCCION El movimiento sísmico que el 24 de enero de 1939, destruyó totalmente la ciudad de Chillán y dejó en estado ruinoso las demás ciudades de la vasta zona que abarca las provincias de Talca, Linares, Maule, Ñuble, Concepción, Bio - Bio y Malleco, fué motivo en los primeros momentos, después de producida la catástrofe, de un comprensible desaliento en los sobrevivientes de ella. desaliento que creció luego de apreciarse la gigantesca tarea que involucraba la reconstrucción de la zona devastada. Además, en seguida, pudo colegirse que las instituciones públicas y privadas no estaban preparadas para dar solución a tan arduo problema que surgió violentamente de la tragedia que asoló en (PASA A LA PAG. 20)



POBLACION POLIGONO, en Santiago.

