(26-)
12 (590-)

Juventud

ORGANO OFICIAL DE LA FEDERACION DE ESTUDIANTES DE CHILE

LA CASA DEL ESTUDIANTE — *Por Hernán Meschi*

JUVENTUD

(II EPOCA)

Director..... Octavio Aguilar

Administrador..... José Saíd

Representante del Ejecutivo de la FECH..... Gonzalo Martner

Jefe de Plástica..... Osvaldo Loyola

Dibujantes..... Gino Zuffi y Hernán Meschi

AUTOR DE LA PORTADA: *JOSE AGUILERA*

AÑO I — OCTUBRE - NOVIEMBRE — N.° 2

Juventud

ORGANO OFICIAL DE LA FEDERACION DE ESTUDIANTES DE CHILE

SIGNIFICADO

Los universitarios traemos el viejo y olvidado pan de la alegría a nuestro pueblo, amasijado con colores, risas e ilusiones. No aliviará los estómagos angustiados, pero será un leve toque de olvido y esperanza.

Nuestros niños descalzos verán pasar, en la alegría bullanguera, enormes zapatos montados sobre los carros farandulescos y los habitantes de hogares sin techo, admirarán desfilar castillos de magia y palacios de ilusión.

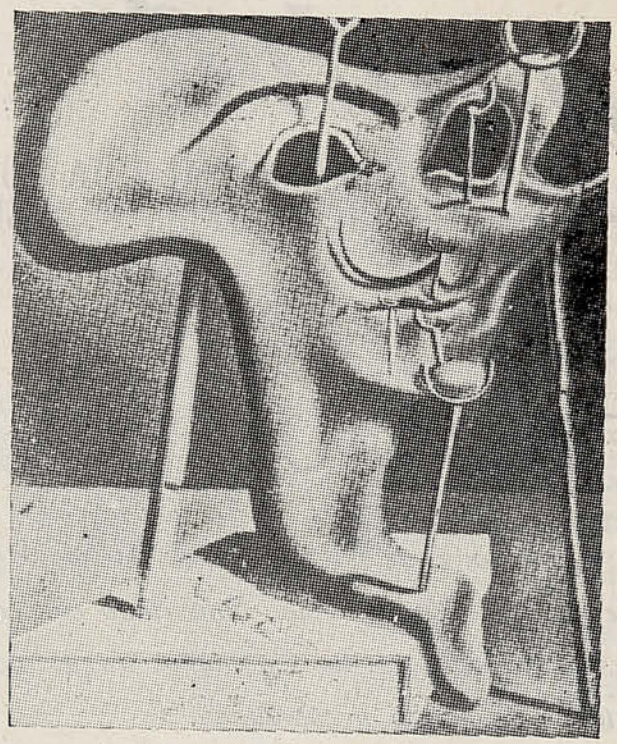
Los universitarios ya llegan con la máscara y el gesto.

¡Pueblo de Santiago, poned la voz y la carcajada!

O. A.

LA DIRECCION NO SE RESPONSABILIZA DE LAS OPINIONES, CONCEPTOS Y EXPRESIONES VERTIDAS POR LOS AUTORES

VISITACION de IMPRENTAS y BIBLIOTECAS
NOV 2 1949
DEPOSITO LEGAL



Autorretrato

D A L I

Por
Fernando
Lamberg

Cuando niño, Dalí jugaba a ser rey. Sólo, sólo con la sola presencia de sus deseos, sus ilusiones, sus sueños; él era un niño-rey. Y lo sigue siendo aún, sin darse cuenta.

El quiere envejecer, anquilosarse; pero no ha de lograrlo. Es siempre una mezcla de niño-rey y adolescente anárquico. Y esta combinación determina lo que de antiguo y de nuevo hay en cada uno de sus cuadros.

Nació en Figueras en 1904. Su padre fué un notario y los testigos de su nacimiento, un curtidor y un músico. Figueras queda muy próxima a Francia y eso, está ya indicando lo que de galo habrá en su espíritu español. Pero, no sólo lo galo influirá en su alma.

Gala, —su esposa—, entrará sorpresivamente en el caos de su yo y modificará con sus manos morenas y su mirada penetrante la historia y la histeria de sus actos.

La vida de Dalí es turbulenta, anecdótica. Cada hora de su vida es una hora diferente a la que marcan los relojes de los demás. ¿Y cómo no habrían de serlo si su reloj es blando?

Vive sin darse reposo. Los corceles de su imaginación han de galopar furiosamente pa-

ra llegar antes que nadie. Todo en Dalí, es patético, atormentado, tragicómico. Una constelación de podridos pianos, zapatos, vasos de leche tibia, langostas y asnos, le rodea. El dirige y concerta los elementos y al conjuro de su pincel surge un universo situado más allá de lo real.

El niño-rey compensa las fantasías del adolescente anárquico imponiendo la nunca desmentida calidad de su técnica. Ya que pinta centauros marsupiales, los pinta bien. Y si sus pianos se pudren, deben podrirse con belleza. El niño-rey se siente heredero de Rafael, del Renacimiento, de la aristocracia y la monarquía. Exige las precisas gotas de aceite y la precisa cantidad de barniz. Logra así, incorporar lo creado por el adolescente anarquista al barril sin fondo de la tradición. Dalí siéntese, por ello, llamado a ser el salvador de la pintura actual.

Aunque el adolescente anárquico sienta, a veces, el deseo de pactar con la irresponsabilidad y cobardía de muchos pintores contemporáneos, el niño-rey repudia los métodos fáciles y estériles. Nada de revolución; sólo evolución. Lo evolutivo es el proceso lógico de la unión con el pasado; lo revolucionario quiere romper con el pretérito y crear un tiempo sin base. Salvador Dalí se opone a lo revolucionario. Ya desde la infancia su nombre taba indicándole la predestinación de su destino. Ya en el vientre materno estaba soñando imágenes tan clásicas y revolucionarias como la de un par de huevos fritos.

Cuando Dalí nació, venía con más energía que todos los demás niños, y, esto, es muy explicable si se toma en cuenta que habíase comido los huevos fritos vistos en su postura fetal. Este desayuno "extra", tomado antes de nacer, determinará que su imaginación sea demasiado rápida y vigorosa. Dalí es tan imaginativo porque empezó a fantasear en la placenta, en tanto nosotros comenzamos a hacerlo mucho después. Supo aprovechar esta ventaja primigenia y, corriendo más rápido que ninguno, llegó primero al lugar en que entroncan lo viejo y lo nuevo. Por otra parte, él cambiaría —como el mentido tío de Aladino— lámparas nuevas por lámparas viejas.

Dalí es original, aunque confiese estar influenciado por su esposa: Gala. Moreno y oliváceo —es una aceituna. Gala es otra aceituna. Y estas dos aceitunas preparan el aceite en que han de untar su pan innúmeros pintores. Son las aceitunas del porvenir, las aceitunas que se comen antes de beber el alcohol de los tiempos nuevos.

En los cuadros de Dalí abundan las muletas, no —como suponen algunos— para afirmar la composición, sino para afirmar el sutil equilibrio entre la sensatez y la locura, lo viejo y lo nuevo, el mal gusto y el buen gusto que debe haber en ellos. Esas muletas se han servido, además, para entrar —apoyado en ellas— en la inmortalidad.

Dalí es un espíritu inquieto. No se ha conformado con pintar, sino que ha entrado en la literatura, el cinematógrafo, ha ideado ballets, objetos surrealistas, hecho propaganda a su industria y a la ajena, arreglado vitrinas, y qué sé yo. Ha escrito, entre otras cosas, una fascinante autobiografía.

Cuando llegó a Nueva York, dióse cuenta inmediatamente que aquél era el queso apropiado para el par de olivas con imaginación que son él y su mujer. "Parecía un inmenso y gótico queso de Rochefort", dice Dalí. Estaba hastiado de Europa y su ingenio y había de encontrar en América la salud y la holgura que su espíritu necesitaba.

La propaganda americana halló en él la imprescindible nota de fantasía y elegancia; halló en él la sal necesaria para sazonar la insipidez de tanta bañista y de tanta sonrisa dentífrica.

Dalí, fué un ser sin objeto hasta encontrar el arte y un ser solitario hasta encontrar a Gala. Todo en él es imprevisto y cada hora de su vida salta hacia el tiempo con la agresividad de un resorte.

Es el que ha descubierto más huevos de Colón. Quien lo dude, mire sus pinturas y sus objetos surrealistas. Nadie había visto el infinito horror de un agujero antes de él ni nadie había pensado transformar el pan en una cosa inútil y decorativa.

No es, sin embargo, su condición de huevos de Colón lo que le destaca. Es el prodigio patético y atormentado de sus telas. Sus obras van marcando las crisis espirituales y las curaciones porque va pasando. La primera obra de madurez de Salvador Dalí es el "Juego Lúgubre". Hay una madurez verde aún, pero ya genial. En esta tela vemos una constelación, bárbara y majestuosa, surgir; una constelación en la que las cosas más triviales toman aspectos de lúgubre conjuro. Lo que de encantamiento y terror habrá en las próximas telas, está ya profetizándolo este cuadro. Es la primera piedra del edificio daliniano.

A través de sus óleos vemos los diversos elementos que le van obssionando. Guillermo

Salvador Dalí

Tell, pianos, leones, lo paranoico, espantajos sexuales y monstruosos, teléfonos, bicicletas, paraguas y esas inolvidables piedras que arrojan largas sombras. Dos telas en que puede notarse muy bien lo tragicómico del arte daliniano, son "Presentimiento de la guerra civil en España" y "Dramática sorpresa en el corredor del Palladio". En ambas flota la inquietante atmósfera que es elemento primordial de lo daliniano. La diferencia entre ambas está en que una es magia a cielo abierto, y la otra, magia bajo techo.

Dalí es un taumaturgo con pinceles, un neurótico enmuletado, un profeta capaz de predecir el futuro mirando el pasado y el fondo de los vasos de leche que tanto ama.

Dalí, quiere irritar la piel de su época y para lograrlo, lanza ejércitos de hormigas agresivas. A veces, mirando un cuadro de Dalí, nos sentimos desasosegados y con deseos de rascarnos, porque varias hormigas han salido de la tela y han comenzado a picarnos.

Ideando métodos para poner más hormigas en sus obras, Dalí ha inventado unos seres llenos de cajones, unas cómodas antropomórficas. Cualquiera supondría que esos cajones están vacíos, pero ¡cuidado con equivocarse! El fondo —que no alcanza a verse— está repleto de hormigas. Y desde allí, cómodamente escondidas, segregan el ácido fórmico suficiente para irritar a la época.

En Dalí algunos elementos son simbólicos, más, la mayoría son construcciones estéticas. Los leones representando el deseo; Guillermo Tell, la potestad paterna; lo marsupial, el retorno al estado de feto; los pianos podridos, su aversión a lo instrumental, y otras pocas figuraciones son lo más lógico en la construcción daliniana. Es que, evidentemente, Dalí no quiere un gobierno representativo para su arte, sino una anarquía monárquica.

Vierte sus desórdenes interiores a la tela. Y la norma de pintar lo que se le ocurriese y donde quisiera que se dió al jugar su primer juego lúgubre, aún la sigue practicando, jerarquizada —eso sí— por los rigores de la composición.

Salvador Dalí es moreno, requemado por el sol de Cadaqués. Sobre su delgada anatomía, la piel se estira olivácea y tersa. A veces, la palidez se insinúa bajo la máscara de su piel. Dalí palidece ante lo emocionante. Su bigote, que tan sensatas proporciones guardara en Europa, ha tomado en América una forma agresiva. Se ha sutilizado en dos largas curvas, en dos brazos de alicate agazapados. El día que Dalí se descuide este bigote le agarrará la nariz.

Sus ojos tienen una penetración imprevista, un taladro avanza a través de sus pupilas. Dalí da mucha importancia a sus ojos. Ha llegado a dibujar un autorretrato que consiste en un ojo y vagos trazos que insinúan el resto de la cara. Es él quien con más intensidad se ha propuesto tener ojo, mucho ojo. Salvador Dalí sufre y agoniza con el martirologio del ojo. La película que filmara en colaboración con Buñuel empieza cuando una afilada navaja corta en dos el ojo de una niñita. Ha comprendido mejor que nadie la gloria y el martirio del ojo. Sus ojos tienen más realidad que los ojos de la mayoría. Son ojos conscientes de sí mismos y de su importancia.

La dentadura de Dalí es irregular y complicada, pero él puede con esos dientes morder en todos los problemas del arte contemporáneo. Su barbilla blanda y sus labios sensuales están hechos para comerse placenteramente a Gala y a las bien provistas mesas.

Ahora bien, ¿cuál es el espíritu que se agita dentro de esa envoltura? Veamos. Salvador Dalí es un histérico, un neurótico, un paranoico. Es un tipo sensible y frágil, un imaginativo con el cerebro lleno de brumas que tratan de disipar la luz de su clasicismo y la linterna de Gala. Dalí es el ser que trata de llegar a las alturas y soportar —con tal de estar allí— las molestias de la puna. Es un ser aristocrático, un ser de excepción, que ironiza a veces sobre su aristocracia y su excepción. Es un perverso polimorfo.

—La única diferencia entre un loco y yo— asegura él— está en que yo no soy loco.

Dalí es un imaginativo influenciado por Gala, el psicoanálisis, Cadaqués y lo francés-español, español-francés. Parece como si la vida se empeñara en copiar en Dalí lo tragicómico y patético de su obra. Da una conferencia y al terminarla, muere un alcalde; hace explotar una ampolleta cierta vez que se sienta; llega a Nueva York con un pan de dos metros y medio de largo sin que ningún periodista le haga una pregunta sobre él. Los sucesos toman en torno a su existencia el mismo aire daliniano de sus telas. Hay una refinada magia, una elegante taumaturgia en la obra de Dalí. Uno de sus ojos mira hacia el pasado y el otro, hacia el porvenir, resultando de esta visión doble el maridazgo clásico-revolucionario de sus telas.

Dalí es una aceituna que da óleo de calidad. El óleo necesario para sacramentar la pintura de los días futuros. Es un ambicioso fanático, adorador de sí mismo y de la gloria. Dice ser apolítico, pero su ideal sería una monarquía en la que él fuese rey, una aristocracia en la cual fuese duque.

En amor, Dalí ha admirado sólo a Gala. Es un monógamo ferviente. Desde su infancia una sola imagen —cambiante y sin embargo, similar— le ha obsesionado. Galuchka, la niña de delgada cintura: Dullita, la niña de delgada cintura; Gala la niña de delgada cintura. La vida de Dalí ha estado siempre regida por su infancia. Habita en la región de sueños que construyera en su niñez, sin abandonarla jamás. Si Gala ha hecho compañía a su soñadora soledad es porque condescendió a entrar a esa zona. Para él, Gala es el puente entre la fantasía y la realidad.

Cuando niño, Dalí tuvo un hermano —llamado asimismo, Salvador—, muerto antes de haber madurado. La confusión entre el Salvador Dalí Doménech, vivo, y el Salvador Dalí Doménech muerto, le preocupa constantemente. En los momentos de incertidumbre pregúntase a sí mismo si está vivo o muerto. El problema de la vida-muerte y de la muerte-vida ha influído no poco en sus composiciones aterradoras, forzándole a crear muchos misteriosos seres de los que no se puede decir con propiedad si están muertos o vivos. Para librarse de la obsedente angustia de ignorar si está o no muerto, Dalí ha hallado dos soluciones: el no haber nacido aún y el renacer.

Veamos la primera. El feto no puede saber que existe, puede presentirlo. Pero esta vida fetal no es una vida independiente, es sólo la vida de la madre prolongada. El nacer a la verdadera vida y enfrentarse con la vida que hay más allá del vientre provoca un trauma que, agazapado en el subconsciente, mora toda la vida. Dalí ve ese miedo y junta el terror de la vida con el terror de la muerte. Si él no hubiera nacido aún habitaría tranquilo en la caliente y pegajosa oscuridad, mas está obligado a vivir en un mundo en el que todas las cosas se han hecho para asustarle. Es por eso que desea retornar a su preinfancia.

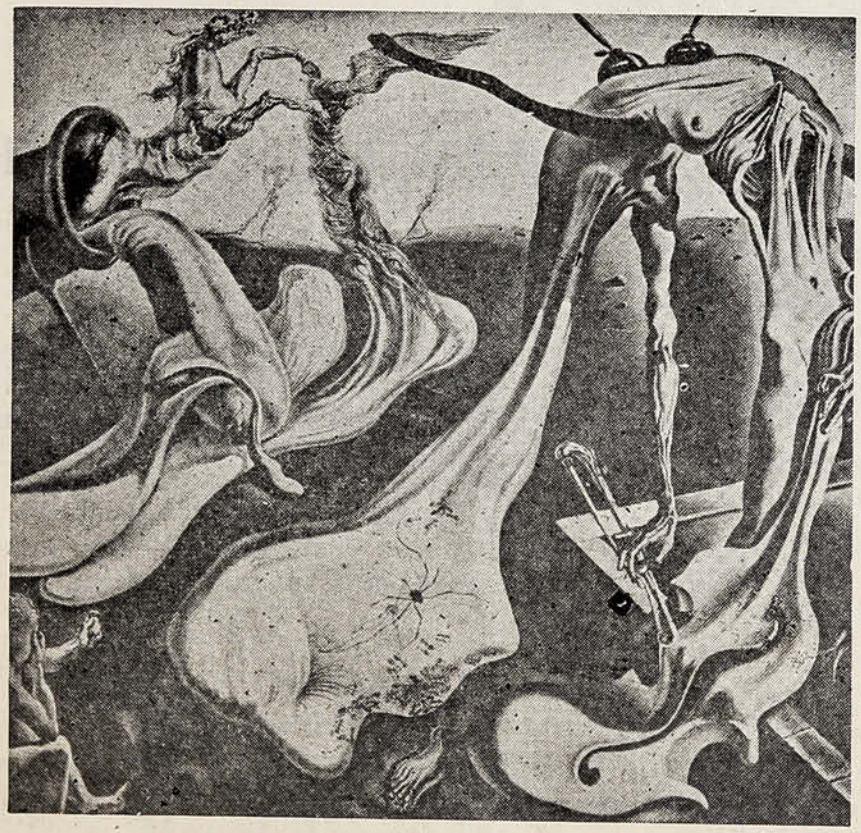
La segunda solución es más valerosa. Si se ha tenido miedo al nacer debe superarse esa angustia volviendo a pasar por la misma prueba, volviendo a nacer, es decir, renaciendo. Dalí predica el renacimiento a quien esté dispuesto a oírlo.

Hay otro problema que preocupa a Dalí: "El Angelus" de Millet. Las dos figuras orando sobre el campo atardecido, han golpeado con insistencia a su imaginación y ha escrito todo un ensayo de interpretación sobre ellas.

En el billar de su obra, Dalí hace de continuo carambolas con lo patético, lo aterrador y lo trágico-cómico. En su universo —que cae a veces en lo affichesco— los engendros de su imaginación toman la clase indecisa de existencia que les asigna. Se conserva siempre joven. Es un Peter Pan con pinceles. Y este Peter Pan es el pintor que más ama la vejez, el que con más ansias desea volverse viejo. Las langostas han atemorizado desde pequeño a Dalí y para combatir ese terror las pinta con renovada furia.

El exorcizar sus terrores por medio de la pintura es el rasgo principal de la estética daliniana. Así como pone langostas, porque le asustan, asimismo, pinta los agujeros de los que siente el máximo horror. El terror a las langostas se debe a que su cabeza es igual a la de cierto pez. Y porque le asquea tanto que una cosa se parezca a otra, ha pintado imágenes dobles, en las que con un solo objeto, hace pensar en dos. Dalí es un mago que trata de asustarse a sí mismo para no volver a asustarse. Es un vacunador con pinceles que se autovacuna.

Cuando Dalí pasa el susto más grande de su vida es cuando pinta un cuadro. No tiene miedo,



Oleo de Salvador Dalí

al miedo, sino que trata de meterle miedo al miedo. A eso su cosmogonía horripilante, que desconcierta a algunos. Fué el temor a quedar sin huesos lo que le hizo pintar su autorretrato blando, el temor a quedar sin ojos el que le hace insistir tanto en los ojos y el temor a quedar sin Gala el que le mueve a pintarla y repintarla.

La pintura de Salvador Dalí es una pintura de miedo. Si él hubiera sido un valentón no habría creado la pesadilla funambulesca y sonámbula de su arte.

—La imaginación de Dalí —dijo Picasso— me recuerda el motor de lancha constantemente en marcha.

La imaginación de Dalí debe correr, correr siempre, adelantarse a todo y a todos. Con la angustia pisándole los talones, su pasado exigiéndole que cumpla todos los sueños y la muerte dispuesta a matarlo, él debe correr. Debe llegar antes que la angustia, el pasado y la muerte.

Salvador Dalí, monárquico, aristócrata, pintor: tú, bien sabes lo que de grandioso y de maldito hay en todo destino excepcional. Todo genio lleva en sí su limitación y su condena. Llevas encima tus pavores y tus terribles sueños. Que la vida te sea leve. Gala te ayuda con su presencia y su mirada a sobrellevar tu existencia. Rodeado de ella y de tus fetiches, tu espíritu se siente más a salvo. Deseas evadirte de la realidad y retornar al claustro materno; parecerte a Rafael; incorporar lo nuevo a lo viejo, antes que lo nuevo envejezca; librarte de tus temores, por medio del arte heredar todo lo que el Renacimiento dejó; en resumen, eres bastante ambicioso. Pero es que has comprendido que sólo la ambición empuja al mundo y que poniendo mayor ambición se llega más lejos. Soñando desde pequeño en lo alto —aparte de todos— intuyendo oscuramente el destino a que estabas llamado, en realidad, has constituído un ser excepcioual. Has conquistado con tu paleta la grandeza. Creador de belleza, sembrador de colores, te has salvado a tí mismo. Salvador Dalí —adolescente anárquico, niño-rey— caiga la inmensa lágrima de tu arte sobre la tierra y la fecunde.

DEL PLAN CULTURAL DE LA FECH PARA 1949 - 1950

Uno de los planes culturales más interesantes con que cuenta la Federación de Estudiantes de Chile, para el presente período, es publicar dos libros de plumas jóvenes e inéditas, el próximo año.

El inspirador de esta idea es el Director de esta Revista, don Octavio Aguilar, quien ya tiene hecho el estudio del financiamiento.

El primer libro a publicarse será una antología de la poesía joven de Chile. Cada uno de los poemas seleccionados irá ilustrado por los mejores dibujantes de la nueva generación.

No será requisito indispensable ser estudiante universitario para optar a ser incluído en esta antología. Bastará calidad y juventud.

Una comisión de intelectuales, que se nombrará oportunamente, será la encargada de seleccionar los trabajos.

Para el segundo tema, se llamará a concurso y el tema será novela o cuento.

Este propósito, una vez cristalizado, será un vigoroso aporte de la Federación de Estudiantes, al movimiento cultural chileno.

George Bernard Shaw

Y EL TEATRO DE ENSAYO

por

Félix Martínez Bonati

José Miguel Varas Morel

Creemos que es un deber cultural contribuir a la vida y progreso de los teatros universitarios. Por tal razón, y supuesto que todas las presentaciones de estos teatros poseen algún mérito cultural, una valoración negativa debe publicarse sólo cuando no afecte al éxito comercial necesario para la vida de estas valiosas instituciones. Porque el público suele malentender las críticas y deduce de una censura crítica que el espectáculo no tiene valor alguno. Para evitar este error habitual, que perjudica tanto a los teatros universitarios como al público, hemos resuelto publ nuestras opiniones después de las primeras funciones de cada obra. Este artículo no está destinado, pues, a informar diarísticamente sobre la fortuna del espectáculo y la conveniencia de asistir, sino a aclarar y ordenar valores y hechos de la presentación, para orientación del público y de los intérpretes en el camino de la cultura teatral y general.

Personalidad ideológica de Shaw.

La presentación en nuestro país de una obra de G. B. Shaw es excelente oportunidad para decir verdades sobre la personalidad de este escritor, personalidad adulterada por sectores "oficiales" de cultura e información para privar de efecto cultural y social a sus posiciones. Esta adulteración intencionada ha sido, infortunadamente, seguida por gentes de buena fe e ingenuas. De este modo, se ha hecho general una imagen de Shaw injusta, ajena a la verdad.

En efecto, las declaraciones políticas de Shaw, que las agencias noticiosas difunden, suelen ser seguidas de juicios como: "pintoresco", "humorístico", "desconcertante" escritor. Se crea de este modo un Bernard Shaw negativo, destructor, decadente, que adopta posiciones revolucionarias con ánimo de inquietar risueñamente, por llamar la atención, sin convicción científica. Un "revoltoso".

Sabemos que Shaw es un escritor de estilo humorístico, pero considerarlo puramente un humorista, un escritor que no cree lo que dice, un irónico, es erróneo. La lectura de las obras de Shaw y el conocimiento de su vida nos dan una visión profunda de su personalidad científica y didáctica: todo lo contrario del negativismo y la destrucción. De modo, pues, que sus rasgos más superficiales han sido convertidos en esencia de su personalidad por la incomprensión tendenciosa—acaso inconsciente—y por el desconocimiento de su obra.

Y es labor principal de toda crítica aclarar el verdadero significado de obras y autores. En toda época y evidentemente en la nuestra, los sectores que podríamos llamar, en el sentido científico del término, "reaccionarios" han ocultado o mixtificado el sign obras y autores revolucionarios.

No sólo por razones de progreso cultural es necesario difundir y difundir de un modo exacto el pensamiento de todos los escritores, sea cual sea su ideología, sino también por

razones de ética cultural, de respeto a la integridad intelectual de todo hombre.

Estamos, pues, defendiendo la honradez y sabiduría de nuestra cultura cuando difundimos la personalidad auténtica de G. B. Shaw: socialista científico y moralista no cristiano.

Quien crea sincera y meramente circunstancial nuestra presente actitud ética, está imputándonos una mala fe que corresponde a él y no a nosotros. Seremos inflexibles en defensa de la integridad intelectual de pensadores de todas las doctrinas. Que se difunda la verdad de todas las personalidades es importante para la ciencia literaria y cultural y para la delimitación de responsabilidades.

Pensamos que es deber de todo intelectual difundir las que estime ideas de progreso; pero es también deber luchar por una difusión honesta de todas las ideologías. Sólo así podrá realizarse Democracia en la Cultura. Hoy hemos debido, con ocasión de una representación, defender la autenticidad de G. B. Shaw, pensador revolucionario que la "Cultura Oficial" mixtifica.

El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, inocentemente, ha sido inconsciente cómplice de esta mixtificación.

Es evidente que el Teatro de Ensayo ha compartido esta idea errada sobre la personalidad de Shaw. Y su contribución a la difusión de su obra ha sido perniciosa afirmando una imagen falsa.

Desde luego, sólo negando crédito a lo científico y sincero de las posiciones de Shaw una entidad católica puede presentar obras de este autor que estima condenable la institución del matrimonio, que ha criticado, por cierto sin ortodoxia católica, el Evangelio y la doctrina cristiana. (Prefacio de "Androcles y el León"), que ha enviado un cable elogioso a Stalin ("único defensor de la paz europea)", que ha sido siempre socialista científico y que, desde hace varios años, es comunista profundo. Etc.

Difundir obras de semejante escritor es un gesto de tolerancia intelectual que los católicos difícilmente pueden permitirse pues, en general, rigen para ellos censuras eclesiásticas. Indice y excomunión; prohibiciones "para defensa de la Fe" que restringen la democrática difusión de obras ajenas.

Si han difundido una obra de Shaw es porque han desestimado la seriedad de sus posiciones, porque han considerado con superficialidad su significado y se han atenido a su imagen mixtificada, a la imagen del escritor "ocurrente", revolucionario sin ciencia ni convicción. Esto es evidente en el artículo sobre Shaw, informativo de la posición del Teatro de Ensayo, aparecido en la revista Pro Arte. Se habla en aquel artículo de "Shaw, el destructor", como esencia de su personalidad.

El Teatro de Ensayo consideró aisladamente —lo que es limitar de modo arbitrario fragmentos de una realidad cultural unitaria— el problema de "Pigmalión", obra menor de Shaw, pobre de elementos ideológicos. Pero aún aquí ha cometido una indelicadeza cultural muy frecuente, otra habitual mixtificación inconscientemente tendenciosa y, en este caso, error ingenuo: se dijo en párrafos periodísticos de propaganda que era una obra de sentido moral cristiano. Siempre que una actitud moral contiene elementos de ternura y bondad se la califica de cristiana. Pero los términos poseen en esta calificación una extensión indebida. Es evidente que existen éticas no cristianas con participación del "amor". Puede decirse que toda moral seria tiene entre sus elementos esenciales la ternura y la bondad. Por lo tanto, estos rasgos no pueden hacerse privativos de una sola moral, la cristiana, como si todo el "amor" fuese patrimonio exclusivo suyo. Negar humanidad a otras éticas, igualmente respetables, es errado e injusto. La prueba: Shaw, moralista de "Pigmalión", no es cristiano, es comunista.

George Bernard Shaw

Además, es curioso anotar que aún en "Pigmalión" hay opiniones morales nada cristianas. A la condenación de Higgins: "Ud. no tiene moralidad alguna", Doolitle responde: "Señor, mis medios no me lo permiten". No es sólo una "agudeza" de Shaw; es la verdad sociológica de la moral relativa, del condicionamiento social de la conducta que el cristianismo no admite al afirmar valores absolutos y exigir una conducta moral absoluta.

En suma, el Teatro de ensayo no ha sido consciente de las implicaciones y resonancias culturales que toda acción intelectual comporta necesariamente.

CONSIDERACIONES DE ETICA Y POLITICA CULTURALES

El Teatro Experimental —a menudo apresurado en sus "estrenos-ensayo general" y poco cuidadoso de detalles; imperfección lamentable dada su actual excelente madurez— ha sido heroico en sus empresas, honestamente orientado hacia lo artístico y didáctico.

El Teatro de Ensayo —cuidadoso de una presentación perfecta en detalles, con estrenos óptimos dentro de sus posibilidades— ha tenido una orientación de popularidad fácil, de concesión a la incultura del público; orientación esencialmente no artística aunque haya exquisitez de detalles, porque se destruye la belleza esencial de las obras; y orientación no didáctica, aunque se estimule la afición teatral, porque se hunde más al público en su desorientación estética y en sus vicios apreciativos: comicidad subartística (chiste, detalles chistosos), superficialidad (simplificación impropia de las obras), sensiblería (sentimientos fáciles y convencionales), etc.

Estos rasgos antiartísticos de la popularidad fácil (propios de empresas comerciales, tan inculturales y nefastas para la sanidad mental de los pueblos como el cine norteamericano, el folletín radial o literario, etc.) deben ser rechazados por toda persona o institución de destino cultural honesto. Porque estos elementos imposibilitan el arte y porque imposibilitan la educación estética del público.

Las causas de esta orientación hacia la vulgaridad, frecuente en las empresas artísticas actuales, son de carácter social: el teatro y la cultura en general, por no ser empresas lucrativas, carecen en esta sociedad de recursos materiales y deben degenerar hacia lo comercial, que es la concesión antididáctica a la actual incultura del público. Y además de esta perspectiva económica está la muy humana de la popularidad amplia, del éxito fácil, perspectiva siempre inferior artísticamente debido a la incultura general del público. Esta incultura del público tiene causa social en la educación actual, no atenta al desarrollo de la sensibilidad, errada en su orientación cultural y, en sus formas superiores, ajena a las multitudes por razones económicas.

Por estas causas, la vulgaridad de pseudoartistas tiene amplia difusión y las realizaciones de artistas talentosos a menudo se desvían de una línea honesta y puramente artística.

(Compréndase que lo que se exige es intención, orientación hacia lo artístico. Es una exigencia moral. Que se fracase por falte de talento es problema de otro orden).

Ante estas realidades desfavorables para la cultura, sólo cabe el heroísmo. Toda acción cultural honesta es actualmente heroica, la cultura no tiene "consumidores", no es "comercial".

Si se cae en lo "popular", entendido peyorativamente: sin intención de educar al pueblo, la empresa de cultura deja de ser tal. Es pseudocultura o subcultura como nuestra radiotelefonía, nuestra cinematografía, nuestro teatro profesional, etc.

Si el teatro y el cine permanecen, en nuestro país, en un plano de evidente inferioridad ante otras formas artísticas, es porque necesitan recursos materiales considerables, y los capitales no suelen ser invertidos en empresas de cultura sino en empresas lucrativas. La protección estatal ha contribuído a la creación de los teatros universitarios, pero es menguada y persisten los caminos del heroísmo artístico o la concesión comercial.

Ahora bien, justo es que para crear público teatral y así poder educarlo, y para asegurar la vida material del teatro, se elijan, **dentro de lo estrictamente artístico**, aquellas obras sin mayores dificultades de comprensión, susceptibles de aceptación popular. Bien está buscar el éxito, pero secundariamente, primero la honestidad artística.

Pero si se busca la aceptación popular mediante obras sin mérito artístico (por ejemplo, "Vive como quieras", presentada por el Teatro Experimental, obra evidentemente no artística por lo cual su elección no es error de apreciación sino pecado consciente) o mediante la vulgarización de la obra (por ejemplo, "El Burlador de Sevilla" y "Pigmalión", presentadas por el Teatro de Ensayo) entonces se ha perdido el sentido pedagógico y artístico de los teatros universitarios y queda sólo una empresa delicada, pero subartística.

Porque acercarse al pueblo para educar es distinto de acercarse al pueblo para lucrar y obtener vanidosa y fácil fama. Divulgar es distinto de vulgarizar. Comprendemos la economía frecuentemente angustiosa de los teatros universitarios, pero exigimos la rectitud artística. De lo contrario tendremos un esfuerzo sin valor artístico ni pedagógico. Los teatros universitarios, de experimentación artística, deben definirse como tales.

CONSIDERACIONES DE ESTETICA Y MORAL INTERPRETATIVAS

El Teatro de Ensayo posee elementos talentosísimos y algunas virtudes ajenas al Teatro Experimental, virtudes que, en razón de su escasez, exigen una realización plena y no desmedrada.

Pero el Teatro de Ensayo ha sufrido, como hemos dicho, graves caídas en su línea artístico-educativa.

"El Burlador de Sevilla", de Tirso, por ejemplo, obra excelente y nada apropiada para éxito popular, fué elegida por razones de oportunidad: celebración de Tirso. En otras condiciones difícilmente se habría presentado una obra de tan escasas posibilidades de popularidad.

Pero si, a fin de cuentas, había que presentarla, debió presentarse con pura y profunda intensión artística, con respecto a su estilo, a su integridad poética. Y, en cuanto a lo moral y educativo, problema extraartístico, debió presentarse con respeto y fidelidad a la persona de Tirso y a la época histórica a que pertenece.

Lejos de ello, se cayó en una "adaptación" o "modernización", que es una vulgarización destructora del arte, irrespetuosa, por inconsciencia artística, de la perfección de la obra de arte; e irrespetuosa, por ética cultural vacilante, de la personalidad integral de Tirso, en cuyo nombre se presentaba una obra que, desde luego, no era la que él había escrito.

Este hecho de las adaptaciones, vicio cultural muy extendido, es verdaderamente escandaloso y sólo se explica en razón de una general inmadurez ética y cultural. Presupone inconsciencia de principios estéticos fundamentales: unidad orgánica de la obra de arte, con la consecuencia del principio de fidelidad interpretativa. En segundo término, presupone inconsciencia ética: falta de respeto a la creación ajena, a menudo genial.

Una obra de arte es ética y estéticamente intocable.

Los directores se indignan justamente si un actor no se atiene a sus indicaciones porque tergiversa y destruye sus concepciones interpretativas, pero no vacilan en cambiar o suprimir palabras, párrafos, escenas enteras, tergiversando y destruyendo así la obra del autor. Es lamentable que no induzcan de su experiencia artística intuitiva las leyes generales del arte: organicidad y eternidad relativa. De lo que desprenderían que el arte es intocable.

Es necesaria, pues, una orientación racional del arte teatral interpretativo. Los teatros universitarios deben ser conscientes de estos conceptos fundamentales de estética y moral.

Para terminar estas consideraciones generales de estética de la interpretación, anotemos que la adaptación significa además superficialidad, facilidad. En vez de una inmersión esforzada, mediante raciocinio e intuición, hasta el núcleo vivencial profundo de la obra para ascender a la realización escénica abarcando unitaria y totalmente todos los aspectos de la obra (lo que es verdadera "interpretación"), se capta y concibe la obra de un modo superficial, tergiversando su sentido y alterando o eliminando cómodamente los elementos de la obra que no quepan en esta concepción superficial.

Es la "adaptación".

Esfuerzo, profundidad y estudio son infaltables en la interpretación. No basta con intuiciones fáciles y superficiales. Principalmente en obras de épocas pretéritas.

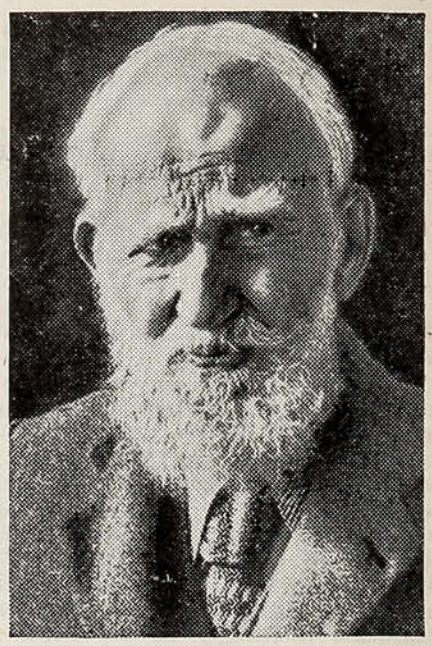
LA PRESENTACION DE "PIGMALION", EJEMPLO DE LAS REALIDADES GENERALES YA EXPUESTAS

¿Es justo presentar "Pigmalión"?

¿Sería lógico elegir esta obra como consecuencia natural de una intención pura y honestamente artística?

No. Una entidad que estuviese orientada rectamente hacia lo artístico no habría elegido "Pigmalión".

Desde luego, "Pigmalión" es evidentemente obra muy menor y no representativa en la producción de Shaw. Si de Shaw se trataba, debió presentarse alguna obra principal y significativa.



George Bernard Shaw

Pero hay un hecho decisivo: "Pigmalión" es, en estrictez artística, intraducible. Son tema principal de esta obra algunos problemas fonéticos muy complejos y habituales en lengua inglesa, que no tienen equivalente aproximado en castellano. No cabe entre hablantes castellanos tal variedad y sutil discriminación fonética, habituales en la sociedad inglesa. Uno de los elementos principales de esta obra, el virtuosismo linguístico, no podía, pues, ser traducido. La traducción sólo pudo adaptar al castellano sin sutileza ni propiedad un problema del inglés. Esta obra es intraducible porque una fonética específica —la inglesa— es tema, elemento principal de la obra. Si cambia el idioma, el tema, en estrictez, desaparece. Queda sólo un castellano evocador del verdadero problema: la complejísima fonética inglesa.

Se nos admitirá como indiscutible que las posibilidades artísticas de tal traducción eran, por lo menos, muy dudosas. La práctica demostró que una traducción fiel, esto es, una traducción que conservase toda la sutileza y sentido del original, era imposible. Hubo que rehacer escenas con problemas fonéticos castellanos, y todo el problema fonético de la obra quedó un tanto ingenuo e inconvincente.

Ahora bien, con intención artística nadie, evidentemente, habría presentado esta obra que no sólo es poco significativa sino además estrictamente intraducible desde un punto de vista artístico serio.

¿Por qué se presentó "Pigmalión"?.

Porque ofrecía posibilidades de éxito popular; y esta perspectiva comercial pudo más que sus inconvenientes artísticos.

¿Es apropiada al éxito popular una versión fiel y honesta de "Pigmalión"?.

No demasiado. Pero el Teatro de Ensayo no intentó una interpretación fiel y artística.

Desvirtuó el sentido de la obra convirtiéndola en una comedia vulgar: introdujo comicidad fácil, simplificó personajes y situación dramática, y substituyó el conflicto humano de dignidad por un conflicto amoroso convencional y sensiblero, fórmula grata a la cinematografía norteamericana.

En verdad, la elección de "Pigmalión" por el Teatro de Ensayo procede del éxito extraordinario de la versión cinematográfica inglesa.

Esta versión, francamente diversa de la obra teatral, caía también en el conflicto convencional, pero se trataba abiertamente de otra obra. "Pigmalión", de Shaw, era sólo el estímulo temático. Las escenas eran otras, adecuadas a los recursos cinematográficos. El ritmo y el clima ambiental eran también diversos.

La versión cinematográfica era pues, una nueva obra. Poseía su propia unidad orgánica y su propio sentido artístico.

La versión del Teatro de Ensayo, en cambio, es sólo una deformación. El texto, casi de Shaw, ha sido erróneamente interpretado. El resultado ha sido un espectáculo acaso interesante, pero absolutamente no artístico.

Desde luego la versión del Teatro de Ensayo no logró calidad humorística. El humor es un clima, una situación sostenida, un estilo. Y el humor artístico es fino, está más allá del chiste ocasional y de la comicidad fácil.

El personaje de la florista fué dirigido, en esta presentación, hacia una comicidad violenta y subartística, de carcajada gruesa.

Justamente de esta interpretación inexacta de un personaje llegamos a un segundo vicio general de la presentación: simplificación de la obra, superficialidad, esquema. En efecto, acaso por hipotética insuficiencia de los actores, la interpretación fué orientada hacia el esquema superficial. Los personajes perdieron toda la complejidad, riqueza y humanidad de una obra realista, para convertirse casi en ideas, en tipos más o menos abstractos: Higgins aparece desde que se abre el telón en actitud estereotipada de rigidez. La florista apareció como tres personajes, tres esquemas: a) bufonesca, b) cursi, c) digna.

El personaje de la florista, por esta razón, careció de humanidad rica y compleja; fué una pirueta técnica, una proeza, un alarde de recursos pero no una creación artística.

El dialecto vulgar ha sido, por la imposibilidad de la traducción, otro esquema: ni chileno, ni español. Un vago dialecto convencional.

La tercera profunda tergiversación de la obra ha sido el sentimentalismo fácil. La obra ha sido presentada como conflicto amoroso convencional vulgar, en circunstancias que el conflicto es de dignidad humana, de intención didáctica.

Esta tergiversación que Shaw desestima de modo expreso en el Epílogo, privó a la obra de agilidad, y ciertas escenas (la inicial del 4.o acto, por ejemplo) tuvieron una lentitud innecesaria, vacía, de sentimentalismo fácil.

El final de la obra es creación del Teatro de Ensayo y no de Shaw. La deformación del sentido de la obra hizo necesaria una deformación del texto.

En suma, Shaw ha quedado como autor vulgar, de comicidad fácil, de conflicto convencional. Esto es irritante e inaceptable. El público puede atribuir a Shaw la parcial vulgaridad del espectáculo, producto de una tergiversación interpretativa.

Por otra parte, este sistema de las "adaptaciones" no permite seguridad alguna sobre la calidad de la obra. El espectador prevenido no sabe si lo que contempla es obra del autor o del Teatro de Ensayo. Convendremos en que esto también es irritante.

El valor de "Pigmalión" finca en la calidad de los personajes, muy complejos, y en el diálogo que estos personajes animan. Realizar plenamente esta obra presupone varios grandes actores. El Teatro de Ensayo posee actores muy recomendables, pero aún sin la gran madurez que la obra exigía. Este problema y el hecho de poseer el público una imagen prejuiciosa de la obra, debida a la versión cinematográfica, eran razones suficientes para desestimar, con intención rectamente artística, la elección de "Pigmalión".

¿Por qué hemos criticado extensamente los principios esenciales de orientación del Teatro de Ensayo

Hemos desechado, como se ve, las consideraciones menudas de actuación individual, problema accidental y superficial ante las realidades profundas y esenciales de la orientación artístico-educativa. Lo que corresponde a la crítica es el planteamiento teórico directriz.

Hemos hablado accidentalmente de virtudes del Teatro de Ensayo. En efecto. Es necesario anotar la perfección extraordinaria, talentosísima, cuidadosa, con que el Teatro de Ensayo realiza sus propósitos escénicos. Pero ocurre que estos propósitos, esta orientación, son errados, y las virtudes se malogran. Son errores realizados con perfección. Por eso, como contribución cordial y respetuosa a su progreso artístico, hemos censurado detenidamente su orientación cultural profunda.

Este artículo, por otra parte, está dedicado a nuestros críticos teatrales.

La crítica oficial es ajena a las más elementales nociones de Estética. Es superficial y no está a la altura de los teatros universitarios. Crítica ajena a los problemas vitales de la cultura actual por timidez, insinceridad e inconsciencia cultural.

Creemos que el planteamiento, por lo menos, de los problemas esenciales de la Política Cultural es para nuestros críticos un ejemplo necesario.

Santiago, 29 de Septiembre de 1949.

El Sur Dormido

Miguel Arteche

— 1 —

En las horas profundas tocadas por la mano
De la primavera, en el trigo bañado
Por infinitas manos, cuando la leche oscura
De la luna recorre los rostros, los puñales,
Partía silencioso buscando lo perdido,
Lo que el hombre en sus silencios
Había conservado para esconder la vida:
Las soterradas voces del deseo en las venas,
Lo que detrás del viento volvía silencioso,
Las pieles perfumadas durmiendo en el otoño,
Los perfumados muslos cumpliendo su destino.

Muchos de ellos partieron en días que pasaron.
Pero cuando la terrible soledad de las noches
Descendía en el río, en el puma, en la tierra,
El sur como una inmensa mano de lluvia y viento,
Como una enredadera de algas, como el ácido
Perfume de la adolescencia,
Vino oscuramente,
Hizo volver sus rostros a la tierra perdida,
Hincó sus manos largas en la tibia, en la frente
Ya desierta de pasiones antiguas.

Noche amarga que en los últimos rincones
Inundas con tus mareas los sueños de los hombres,
Soledad de los fuertes, de los barcos, de la niebla,
Del cruel enamorado que bautiza tu nombre
Con hastío y desprecio, canta a tu centinela,
Canta a tu pequeño que dobla la cabeza
Bajo las alas profundas de tu inmortal melodía.

Pero cuando la semilla, en lo más hondo de la tierra,
Germine por levantar lo más frágil,
Cuando silenciosamente surja el canto del alfarero,
Y el son de la guitarra sepultada en la noche
Haga tristes los ojos del amante en la playa,
Tú, el más abandonado, pero el más dichoso,
Reparte el sonido de tu corazón en el mar,
Llena tu corazón con su profundo trueno,
Porque más arriba del cielo y más abajo, en la tierra,
El mar será tu escudo invisible,
Sus sales tu beleño, su música tu sangre.

(Dime cómo fué tu encuentro,
Dime cómo avanzaste cantando,
Dime cómo en cada piedra, en cada rama, en cada sueño,
Pusiste tu más grande amor,
Dime cómo bañaste tu sangre
Con el triste sonido de la lluvia y el bosque,
Dime cómo el otoño te extendió entre las hojas,
Dime cómo tu boca conoció la amargura
Del venenoso llanto de la novia perdida,
Dime cómo tu cuerpo se inundó de otro cuerpo,
Tu llanto de otro llanto, tu olvido de otro olvido).

— 2 —

Donde otro no ha llegado la soledad existe
Frente a las islas solas.
Pero en cada habitante, en su rosa, en su lodo,
En el pedernal que duerme sobre sus muslos altos,
Vive y muere el sonido de la soledad,
El más alto amar entregado
Como una inmensa luna sobre una gota de agua,
Y por encima de todo aquél reino persiste,
En la raíz encuentra su sustento,
En la planta del hombre labra su cárcel sola.

— 3 —

El laurel se sostiene por la mano de un ángel.
El mañío penetra la carne de los vientos.
El chamico acumula las nubes de su sueño.
El orégano oculta su vientre perfumado.
La soledad y el agua
En el altar se juntan,
Y en todas las provincias de primavera lenta
Cada ser es de agua, es de piedra, es de nimbo,
Y sobre todo viene la flor diseminada
De la lluvia nostálgica que dormita en la tierra.

— 4 —

Entonces, sólo en la profunda mano andina,
O penetrando en el mar un día de mi infancia,
En infinitas partes de las sales,
Cada minuto de mi vida pasaba con las profundas olas del acantilado,
Cada minuto de mi sangre se desnudaba ante la gaviota podrida,
Cada muerte de mi muerte se trocaba en infinitas muertes,
Y a través de las noches del sur americano,
Donde la desolación instala sus poderosos músculos de piedra,
Fuí con los dioses y con los demonios conversando,
Ayudándoles a tocar el arpa con los dedos humanos,
A incendiar sus rostros turbios con la voz escarlata
Del chucao perdido, de la piedra del fuerte,
Del cacharro enterrado, del andaluz ausente.

La vida transcurría en el insecto tenue,
El cazador lanzaba su piedra oscuramente.
En la noche
Los vientos llevaban la semilla,
La habitación tenía los muslos de la lluvia,
Y todas las cenizas
Volaban hacia el cielo.
En la tierra perfumada
Los gnomos jugaban con las hojas.
(Eran un rubio juego las lentas soledades.)
Y nadie conocía la llama de las armas,
Sólo la tierra en su morir eterno
Rodeaba la vida de los pobladores,
Manjeba la existencia de sus manos.

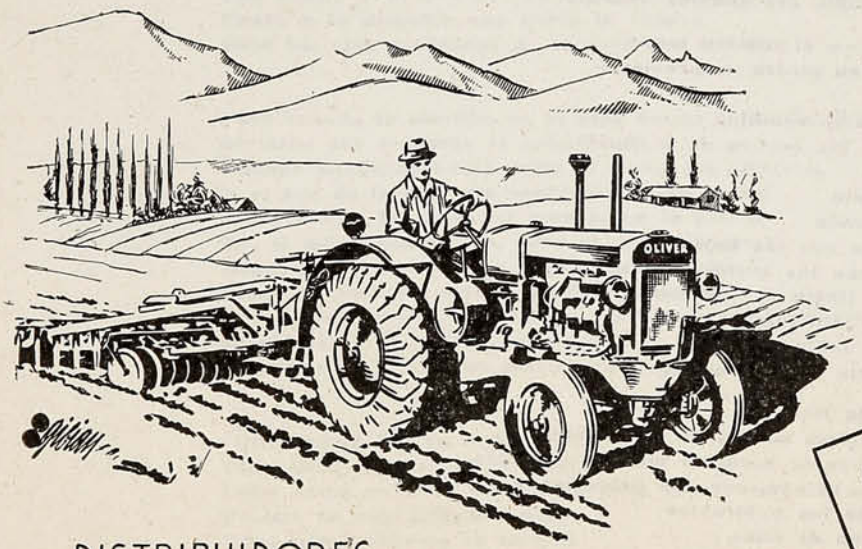
Volvamos ahora a la tierra,
a través de los infinitos sueños de los hombres,
En una hora, en miles de hora, en muchas ciudades,
La marea del sueño bajaba, con sus procesiones de algas,
Sobre las cabezas de los habitantes.
Yo vivía en cada una de ellas,
Y la campana que ellos tocaban
Yo la tocaba,
Y la tierra que ellos herían
Yo la hería,
Y las muertes que ellos llevaban
Yo las llevaba.

Ven conmigo a saludar la fuente.
Ven conmigo a bendecir el pan.
Ven conmigo a conocer el apio.
Ven conmigo a recibir las algas.
Ven conmigo a traspasar la tabla.
Ven conmigo a bendecir los olores
Del aserradero oculto, del incendio de las hojas,
Ven conmigo a conocer el río,
El canelo sagrado, el boldo generoso,
La húmeda corteza apenas desprendida,
La oruga y su pincel, el líquen y su reino,
Los pájaros niños recibiendo invitados,
El ciprés de las Guaitecas, el ventisquero, la luna
Descendiendo muy fría sobre el cordero tenue,
Todo el amor en cada raíz de su terreno,
Todo el sueño en sus ojos,
Ven conmigo, sangre en la tierra.
Ven conmigo, tierra en la sangre,
Ven conmigo, piano en la tarde de invierno,
Fuego en la chimenea con discos,
Ven conmigo, noche angustiada de mi madre,
Ven conmigo, amigo perdido en la lluvia.
No sé nada, no sé de nada, no soy ni una sombra,
Pero quiero tu invisible cuerpo,
Y tú sales del lecho del amor.
Pero como tu tierra, con el más grande amor,
Cada día en mi pieza contigo, con tu soledad,
Ven conmigo, ven conmigo.
Ven conmigo, no sé nada. Ven conmigo.

MIGUEL ARTECHE

TRACTORES Y MAQUINARIA AGRICOLA

OLIVER "Cletrac"



THE OLIVER CORPORATION
Cletrac
Crawler Tractors

Arados de discos y puntas.
Rastras. Sembradoras.
Cosechadoras. Trilladoras.
Segadoras. Enfardadoras.

DISTRIBUIDORES
COMPAÑIA DE PETROLEOS DE CHILE
AGUSTINAS 1356 - SANTIAGO DE CHILE - FONO: 81881

Fiesta de los Estudiantes 1949

El programa de estudios está sabiamente distribuído comienza con las Vacaciones de Verano, luego vienen las de Semana Santa, en seguida aparece Mayo con sus patrióticas fiestas, y Junio lleno de huelgas y santos. Todo Julio en vacaciones y durante Agosto los estudiantes se preparan para el clásico Universitario y para una que otra huelga sobrante, al fin llega Septiembre con sus vacaciones tan añoradas y como broche de oro Octubre con las Fiestas de la Primavera. Ya Noviembre es insufrible porque para llegar a Pascua y Año Nuevo hay que franquear los exámenes, pero estos son detalles y quedémonos en Octubre.

El sol ha perdido su timidez y se para insolentemente a mirar cómo se aligeran de ropas los bichos humanos y los estudiantes se olvidan de todo, cosa muy natural en ellos, para concentrarse en las fiestas de la Primavera, que tienen un carácter propio y definido. Son una especie de válvula de escape para los conflictos acumulados los problemas aconchados y vinagres cada uno huye de lo que es y se refugia jubiloso en lo que su subconsciente ha querido ser, afloran los "otros yo" y durante una semana la felicidad está al alcance de todos envuelta en trapos vistosos, papeles, caretas y nubes de chaya.

Los niños chicos que sueñan con conejitos, enanitos y payasos son durante esos días conejos hechizados, enanos de barbas de algodón y payasos qeu se llevan cayendo y gritando.

Los niños grandes, esos de la última fila de la matinée, que han soñado con que son apuestos, aprovechan la ocasión y se disfrazan de polícromos militares de opereta, de diplomáticos hindúes con una toalla en la cabeza, se pintan bigotes con corcho quemado y ensayan sonrisas ante el espejo.

Las niñas que hace 20 años dejaron de ser tales y ya tienen el gato y han consultado precios de loros, destellan los últimos relampagazos y pintadas como una Estación de provincia salen a vivir un ensueño forrado en reminiscencias.

Se desencadena una epidemia de piratas, cantinflas y beduhinos en tenaz rivalidad por alcanzar el sumum de vulgaridad. Varios miles se disfrazan de rotos y surge el problema de distinguir los auténticos de los metamorfoseados. Conozco una chiquilla que se fugó de un colegio de religiosas con un disfrazado de estos y actualmente lo tiene de jardinero.

Y ahora vienen los originales y salta a la vista el hecho que mientras más singular es un traje de fantasía más incómodo resulta para su dueño, recordemos los autómatas, las momias, los guerreros indios, los gorilas, etc. el día que a uno se le ocurra disfrazarse de lombriz y lo consiga se lleva el premio.

Pero los más divertidos de todos son los que no se disfrazan, los que no ríen ni cantan, los que se dedican a mirar con caras de despecho a la multitud vibrante y esconden su débil, digamos agónica, personalidad, tras esa actitud de muda y a veces susurrada indiferencia. En realidad, son ellos los que pasan toda la existencia con careta.

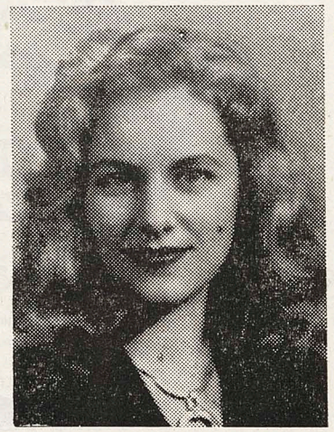
Ya provistos de su nueva investidura salen los festejantes a las calles, a los Teatros, a los bailes, suben en camiones, inventan nuevos piropos y sin darse cuenta se van impregnando de lo que representan y actúan involuntariamente como tales. Así sucede que el patrón que anduvo vestido de general llega a la oficina taconeando y diciendo: ¡Buenos días, escuadrón! Quedar a discreción no más... El lechero que anduvo de piel roja en vez de silbar en las puertas se pone a dar gritos tapándose la boca con la mano. Las solteronas siguen creyéndose mozas y permanecen en esa convicción hasta el próximo año en que reciben nuevas dosis de esperanzas.

El tiempo va dejando exprimir sus días, se rebalsan los meses y al alejarse aquellos instantes de farándula se distancia también ese atadito de dicha, esa corta vida perfecta, esos momentos ficticios y se esfuman en un rincón de la imaginación, al igual que el disfraz que va a parar al baúl del desván.

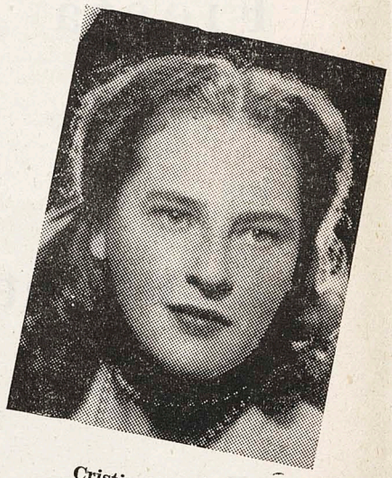
NACHO

CANDIDATAS A REINA DE LA FIESTA DE LOS ESTUDIANTES 1949

Inés Martínez



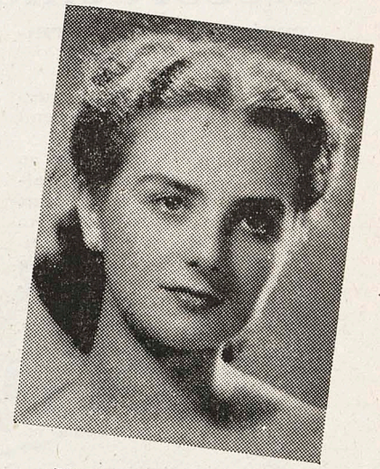
Andrea Fath



Cristina Geisse

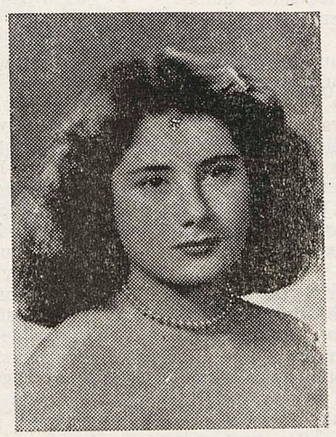
Sara Schwartz

Jasna Mímica



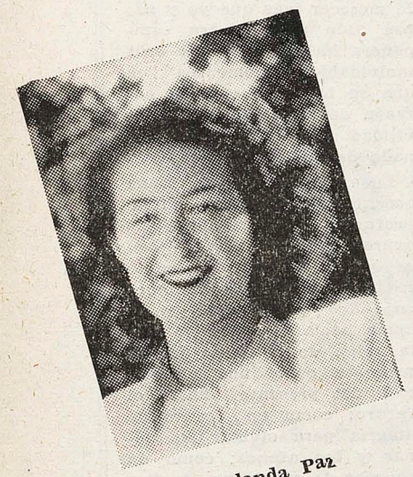
María del Carmen Eyzaguirre

Irene Buckhart



María Figueroa

Silvia Oyarzún



Yolanda Paz

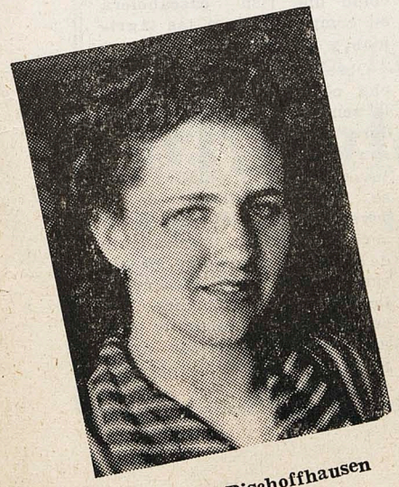
Yolanda Concha

Carmen Narbone

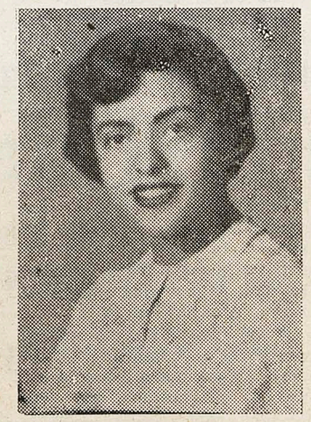
Noemí Valenzuela

Helga Müller

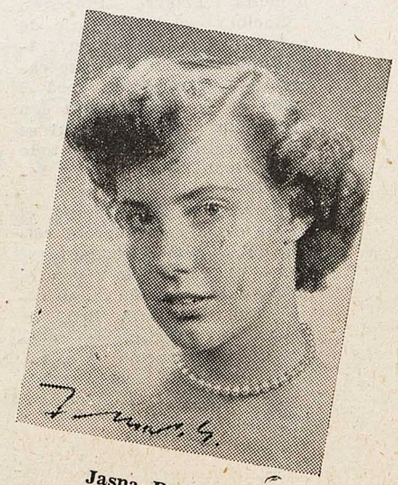
Malva Núñez



Ida von Bischoffhausen



Gilda Pino



Jasna Restovic

Recordemos las Fiestas de Antaño

RECUERDOS DE LA PRIMERA REINA

Pedro J. Malbrán, conserva la picardía y el juvenil entusiasmo de otrora.

Aunque el tiempo, con su fina navaja, ha rasurado algunos años de su cabeza, siempre le conserva el gesto alegre y la "talla" pronta. Nos recibe en su oficina de Jefe del Personal de Investigacions. Hay fotografías y recuerdos por doquier. Tan sólo su categoría de jefe le permite tener en su lugar de trabajo, estos trozos del ayer con sus chispazos, sus luces y nostálgico recuerdo.

Con su cordialidad característica recuerda las Fiestas primaverales del pasado, de las cuales él fuera uno de los principales impulsadores. "Habían pasado tres o cuatro años de la primera fiesta de la Primavera —nos dice— y los dirigentes pensaban en algo novedoso y original. A alguien, se le ocurrió, elegir una Reina de la Fiesta de la Primavera, pensando quizá en algún rostro juvenil y hermoso, que contemplara en el paseo de la Plaza de Armas, que en esos días era como el carrousel de las bellas de Santiago. Mientras elegía el Directorio de la Federación, la futura reina, se llamó a concurso para el Canto de la Reina y para el prólogo de la Velada Bufa.

La designación recayó, después de arduas discusiones, en la persona de Carmencita Pizarro Pinochet.

Recibió el homenaje de todo Santiago, paseó su frágil figura en un hermoso carro de la farándula, tocó el telón de la Velada Bufa con su varita mágica, el cual se alzó para dar paso a todo un período de ensueño y felicidad".

"Pasado algún tiempo, el padre de la esplendorosa reina quiso demostrar su gratitud al Directorio por la designación recaída en su hija. Fué un baile lleno de galas y fantasías, de entusiasmo y excitación. A la salida, un grupo se dirigió Alameda abajo, cantando y chistoseando. Los más variados disfraces se podían ver en el grupo, no obstante que las fiestas de la primavera habían finalizado hacía algún tiempo. Junto a las colombinas y pierrots de grandes botones negros, entre payasos y mosqueteros, resaltaba un diablo, un demonio perfecto, de arqueada cola, cejas oblicuas y dos antenas que parecían querer tocar los faroles, que ya despedían la noche con sus últimos resplandores.

El diablo en cuestión era Ricardo Millán, Presidente del Centro de Agronomía. Frente a la Iglesia de Santo Domingo quiso interpretar fielmente su papel de Mefistófeles y en un santiamén se introdujo en el claustro, donde junto a un pilar rezaba cumplidamente una de esas viejas empleadas de antaño, llenas de fervor y temerosas por su segunda vida en el más allá.

El diablo en sigilosa forma se acercó hasta la devota sirvienta y junto con una mefistofélica carcajada, llena de pavor de infierno, rozó su inclinado hombro con sus largas uñas.

Ante tal visión, la feligresa se creyó en el infierno del Dante, pues lanzó un hórrido grito de desesperación, y angustia.

Mientras acudían en su ayuda, secardotes y monaguillos, la murga tranquilamente tomaba caldo de cabezas en el mercado".

Don Pedro J. mira sus fotografías amadas y su diapasón humana vibra ante el recuerdo.

O. A.

AMALIA DEJA EL TRONO (Entrevista de Patricio Valle)

Podríamos prolongar indefinidamente nuestras impresiones para describir la gracia, la belleza, la inteligencia, la sencillez y la amabilidad de nuestra primera reina, Amalia Acuña.

Pero llevamos una misión precisa que cumplir y debemos limitarnos a hacerle algunas preguntas, tal vez prosaicas pero indispensables para romper el encantamiento con que nuestra reina nos inunda.

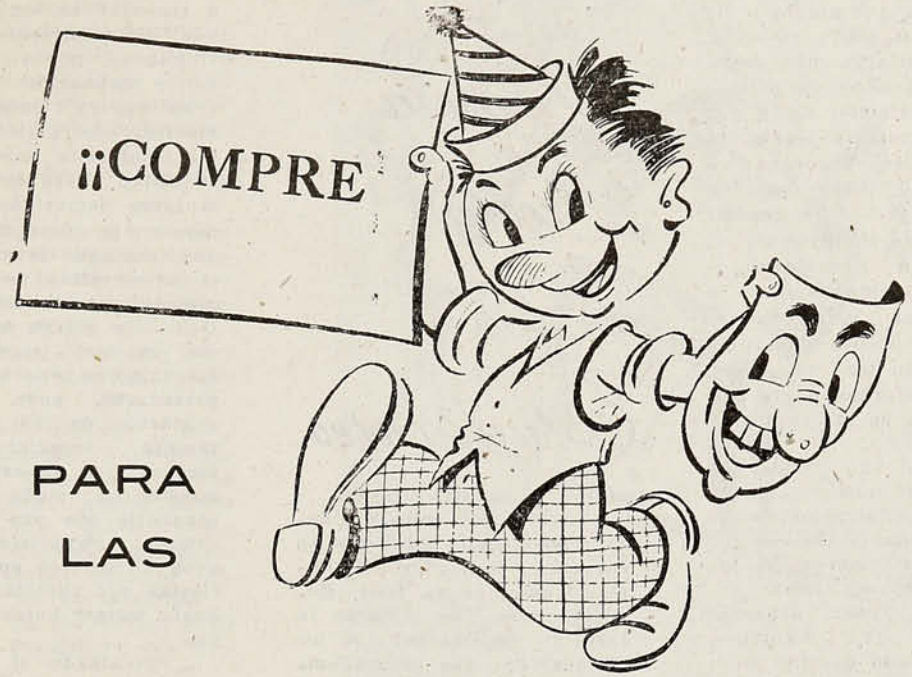
Vamos a los problemas palpitantes de nuestra hora juvenil. Ella nos responde ágilmente y con sinceridad nos da sus opiniones.

—"He notado ya, cómo va creciendo la animación de mis compañeros por el nuevo Carnaval", "ese mismo Carnaval que me llevó al trono hace justamente un año".

Insinuamos una pregunta tal vez indiscreta, en el sentido de si entrega su corona con pena. Nos responde con viveza: "estoy feliz de hacerlo porque tengo la seguridad que mi sucesora lo ha de merecer más que yo y sobre todo porque otra compañera habrá de vivir esos inolvidables momentos en que se le entrega a un corazón de mujer la responsabilidad suprema de un reinado de belleza y simpatía".

Luego Amalia se torna pensativa y dándole un tono profundo a sus palabras me expresa que su mayor deseo es que a su sucesora se le rinda como a ella un homenaje de comprensión y de amor hacia el símbolo que la reina de la juventud representa como una proyección del presente hacia el futuro; como un canto de alegría para olvidar las penas y los afanes; como un renacer de capullos y de flores tras un invierno sombrío; como una risa cascabelera en compensación a las lágrimas y al dolor.

Observamos a esta muchacha con admiración sincera, la sentimos una reina verdadera y admiramos cómo nacen de su boca expresiva y juvenil, ora la palabra dulce, liviana y alegre de su juventud; ora la expresión serena, maciza, trascendente de una reina sabia. Majestuoso matiz de su persona se irradia en el ambiente. Nos sentimos más súbditos, más adictos, más sumisos a su poderío pletórico de belleza y simpatía.



Fiestas de los Estudiantes!!

SERPENTINAS ANTIFACES
MASCARAS

Chaya - Pitos - Globos

Gorros de papel, etc.

A los precios más bajos en

Musalem Hnos. S. A.

ESTADO 1087 — AHUMADA 210
PUENTE 790 — SAN ANTONIO 430

Precios especiales por cantidad

La Primera Fiesta de los Estudiantes

Con el propósito de entrevistar al gran compañero que lo fuera en sus años de estudiante y que siguió y sigue siéndolo desde su cátedra universitaria, nos acercamos una tarde de primavera —la estación de la juventud—, hasta la residencia de D. Agustín Vigorena.

En verdad, más que una entrevista, fué una cordial charla la que sostuvimos con Don Agustín. A lo largo de una conversación fácil y de una sencillez matizada por un cálido acento familiar fué evocando las imágenes, llenas de colorido, de la primera Fiesta de los estudiantes.

"Corría el año trece de nuestro siglo, nos dice el señor Vigorena, situándonos en la época, cuando se efectuó en Lima, un Congreso de juventudes universitarias".

"Entre otros acuerdos —continúa D. Agustín— aquél congreso decidió señalar a la primavera como la estación oficial de la juventud y de los estudiantes.

"Un grave problema —como nos los cuenta D. Agustín— era en aquél tiempo (todavía lo es) un hogar universitario. Con el objeto de reunir fondos para construir ese hogar, la FECH., de la cual yo era presidente, organizó una gira a las ciudades del Sur del país.

"Terminada nuestra jira, regresábamos, cansados; pero, al mismo tiempo satisfechos. Habíamos tomado el nocturno y al clarear el nuevo día entramos a la estación de Rancagua que se animó a nuestra llegada... me pareció, sin embargo, notar cierta agitación que no parecía corresponder a la simple llegada de un tren. Especialmente me llamó la atención un empleado de los ferrocarriles que estaba embanderando la marquesina con banderitas nacionales. ¡Y fué entonces cuando caí en la cuenta de que estábamos a 17 de Septiembre!

"Ante aquél hecho inesperado —prosigue D. Agustín— me vino repentinamente a la memoria ese acuerdo del congreso de Lima, del cual ya les he hablado. Me sería difícil precisar cuál fué la causa que me llevó a relacionar aquellos dos hechos; pero, en todo caso, fué de aquella espontánea asociación de ideas, de donde nació el primer gérmen de las futuras fiestas primaverales.

—"En medio del mayor entusiasmo —continúa el señor Vigorena— nos pusimos a trabajar en los preparativos. Especialmente se distinguieron por su laboriosidad y animación las muchachas que ya empezaban a mostrar esa belicosidad que las conduciría hasta el voto femenino. Pero esto es adelantarse demasiado. Estábamos en la época en que todas esas actividades por parte de señoritas, no eran bien miradas y sobre todo su participación activa en las fiestas era cosa que prácticamente no se concebía. Se nos presentaba, pues, el grave obstáculo de los padres de familia... especialmente las madres, que no estaban dispuestas en modo alguno, a consentir que sus hijas corrieran "gravísimos" peligros al meterse en cosas de fiestas que durarían, además, hasta "altas" horas de la noche.

—"Planteado el problema, no vimos otra solución que la de ir convenciendo una por una a las mamás y a los papás. Formamos algunas comisiones con los elementos mejor dotados de capacidad persuasiva de que disponíamos y nos aprestamos para librar nuestra primera batalla. Unos bastiones resistieron más que otros; pero, en general la victoria fué nuestra y logramos convencer a la mayoría de aquellas señoras que la integridad física o moral de las niñitas no corría ningún riesgo en nuestra fiesta. Como comprenderán, los organizadores nos sentimos muy aliviados

50 FIESTA DE LOS ESTUDIANTES 1949 50

VOTOS

Candidata, señorita.....

.....

.....

FEDERACION DE ESTUDIANTES DE CHILE

y ufanos de nuestro **éxito**... figúrense lo que habría sido una fiesta de esa naturaleza con puros caballeros.

—A propósito de organizadores, D. Agustín. ¿Podría Ud. decirnos quiénes fueron esos "pioneers" de nuestras primeras fiestas primaverales?

Piensa un rato y luego nos dice:

—En general, la responsabilidad de la organización y realización de las fiestas recayó sobre el comité ejecutivo de la FECH.

—¿Nombres?, añade respondiendo a una insinuación nuestra.

"Recuerdo algunos... Santiago Labarca, vicepresidente de la Federación, y una personalidad sobradamente conocida por todos Uds.; Federico Carvallo; Fernando Gualda, actual Director General de los Ferrocarriles... bueno, y no me olviden a mí que era Presidente del Ejecutivo".

—"Llegó el día fijado para la Fiesta. Al término de varias semanas de intensa labor, en que todos nos multiplicamos, se acercaba el momento en que íbamos a ver materializada nuestra idea. El plan no era muy completo: pero, a ninguno de nosotros nos faltaba en absoluto la confianza de que todo iba a salir bien... Sin embargo, un grave problema de última hora, estuvo a punto de echarnos a perder por completo el carnaval matutino".

—"Faltaban pocas horas para iniciarse el desfile de máscaras —continúa el señor Vigorena— cuando fuí llamado con urgencia a la Universidad. En aquél tiempo el local de la FECH., se encontraba en la parte posterior de la Casa Central, por lo que estuve allí, pocos minutos después de haber sido citado. Me esperaban D. Domingo Amunátegui Solar, Rector de la Universidad de Chile, y D. Pablo Urzúa, Intendente de Santiago.

—Hemos tenido noticias, señor Vigorena, me dice D. Pablo Urzúa, de que Uds. tienen intenciones de organizar un desfile de disfrazados por el sector céntrico de la capital.

—"Al responderle yo, que efectivamente así era, me expusieron estos dos señores que se encontraba vigente un... ¡Senado Consulto de por allá el año veinte o veintitrés del siglo pasado!, el que prohibía se efectuasen tales paseos de gentes portando máscaras por las calles céntricas de Santiago.

—Dándome cuenta, de que aquello significaba simplemente nuestra ruina, saqué fuerzas de flaqueza, y haciendo uso de mis mejores recursos leguleyos traté de demostrarles a aquéllos distinguidísimos y fieles observantes de nuestras leyes que aquél Senado Consulto estaba tácitamente derrogado".

—"En verdad, que no los convencí del todo, pero al menos, me permitieron que el desfile se llevara a efecto, corriendo cualquier clase de incidentes por mi entera responsabilidad, bajo la doble amenaza de ser expulsado de la Universidad y ser tomado preso.

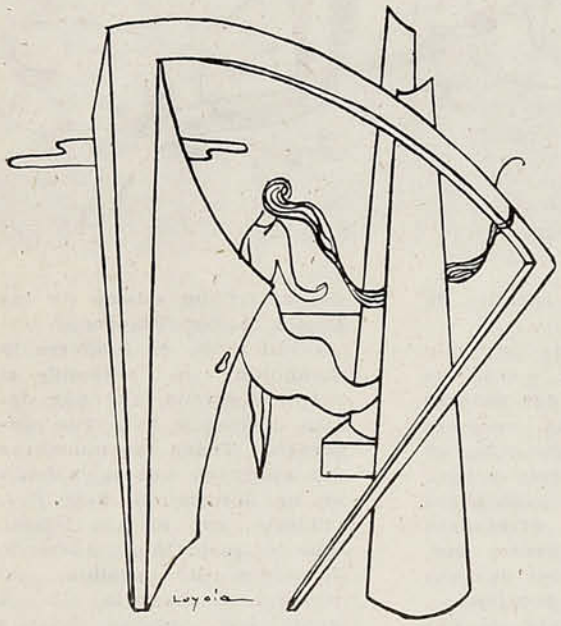
—¿Qué nos puede decir Ud. del desarrollo mismo de las fiestas, señor Vigorena?

—"El modo de iniciarse la farándula, nos responde el señor Vigoreña, fué por demás curioso y a la vez pintoresco. Todos los miembros del ejecutivo nos instalamos en un descomunal auto descubierto, con el que iniciamos el recorrido, haciendo el mayor ruido posible. Al principio, la mayoría de la gente, nos miraba pasar y sonreía o aplaudía. Pero, los que integramos la farándula éramos unos pocos. Sin embargo, a medida que transcurría el tiempo y más ruido hacia nuestro cacharro, los espectadores cobraron entusiasmo y poco a poco fueron incorporándose al desfile, hasta que al final parecía que todo el pueblo de Santiago, se había arrojado a las calles en un derroche multicolor de alegría y buen humor... así fué como terminaron las primeras fiestas de los estudiantes que hubo en Chile, concluye el señor Vigorena, y en su voz se transparenta un triste acento de melancolía...

Francisco Grisolia Corbatón

TEATRO

Nacimiento de un espectáculo



por Pedro Orthous

La escenificación de una obra dramática es un acto o una serie de actos de espiritismo. Al escribir su obra, el autor ha creado una serie de espíritus que se hallan en el papel y a tinta como dentro de un catafalco. A los directores, actores; decoradores, figurinistas, iluminadores, compositores, costureras, maquilladores y demás intérpretes, les corresponde abrir esta caja de Pandora que es un texto dramático y echar a volar sus espíritus, dándoles carne, voz y materia. Luego entran en complicidad con otra serie de personajes, llamados maquinistas, utileros, boleteros, propagandistas acomodadores, impresores de programas, etc., con el fin de que toda esta magia escénica cumpla con su fin esencial: **hacer llegar la obra a un público.**

Esta relación autor-espectador es la única fórmula valedera en el teatro. Lo demás no es sino un conjunto de procedimientos particulares variables para cada obra, que apenas se sostienen dentro de un marco muy amplio, que es el que trataremos de detallar en estas líneas. Quizá se me dirá que el intérprete es, también, dentro de su campo, un creador, aduciendo como razón el hecho de que, gracias a él, lo que se halla en el texto en estado potencial pasa al plano de lo efectivo sobre el escenario. También existe la tesis contraria, que dice que TODO está, si no ordenado, por lo menos, sugerido por el texto, desde el color de un guante hasta el ritmo de cada frase, y que el intérprete no hace más que explicitar lo que se encuentra implícito en la obra... No es éste el momento de abanderizarse en esta antigua e insoluble querella. Bástenos con aceptar que para nosotros existe un punto de partida (la obra escrita) y un punto de lle-

gada (la receptabilidad del público frente a esa obra). En el Teatro, como en la Biblia, **"en un principio era el verbo". El texto es el** disparo que nos dan para emprender esa carrera en cuya meta encontraremos (a veces) los aplausos y los gritos de un público.

En todos los teatros normalmente organizados en el mundo, el montaje de una obra comporta tres períodos bien diferentes: Primero, una etapa preparatoria. Segundo, un período de ensayos. Y tercero, el estreno y las sucesivas presentaciones ante el público. Las dos primeras fases tienen una duración que varía según las dificultades que ofrece la obra, las cualidades de los intérpretes o la seriedad de la organización. El último, tiene una duración determinada sólo por la voluntad del público. (Esta última aseveración no es válida para Santiago, donde la cantidad de representaciones de una obra depende de las posibilidades del Teatro Municipal o de otras salas... cuando las haya).

Ya se sabe que en nuestro Teatro Experimental el repertorio anual es fijado por el Consejo Directivo según una lista de títulos que le propone la Comisión de Lectura presidida por el Asesor Literario. Junto con establecer el repertorio, el Consejo determina quién dirigirá cada una de las obras, determinación que se hace efectiva sólo después de recibir la aprobación de la Asamblea (autoridad máxima dentro del Teatro, constituída por la reunión de todos los miembros activos). Este procedimiento, en apariencia tan engorroso, pero en el fondo muy simple y necesario y existente, por lo tanto, en todas las organizaciones de este tipo, pone la obra en manos de un director artístico.

El director, verdadero medium del espiritismo escénico, se halla encargado de captar el sentido total del texto, imprimirle ese sentido a la realización para que sea nítidamente captable por el público. El viene a ser, pues, el común denominador, el enlace entre los tres elementos que integran el oficio teatral: obra, interpretación y público. El director está con el autor, puesto que debe penetrar en su obra para completarla; es un intérprete que coordina y orienta el trabajo de los demás intérpretes; es un espectador que ve anticipadamente la representación y que, sentado en la platea durante los ensayos, pide lo que el púbico verá más tarde. Esta triple acción ha hecho a muchos directores contemporáneos sentirse la Santísima Trinidad del Teatro y, superponiendo sus concepciones a las del autor, sus maneras a las de los actores y sus gustos a los de los espectadores, olvidan que no son sino un simple mensajero entre un autor y un público.

Pero volvamos a nuestro medio, donde la hipertrofia y las falsificaciones del director

Pedro Orthous

por causa de orgullo, no son aún conocidas, afortunadamente.

Texto en mano, el director comienza su análisis desde el punto de vista interpretativo, dando especial importancia a los elementos constitutivos de la obra, a fin de dar a cada cual la importancia que se merece. Es en este momento cuando el director lee y relee la pieza, hasta que las imágenes que ella le sugiere adquieren tal vivacidad y cohesión en su mente, que puede decirse que es allí donde la obra tiene su primera representación y que, al realizarla, el director no hará otra cosa que copiar esa representación imaginaria. Las palabras sugieren un ritmo y una entonación; éstos condicionan una combinación de colores alegres o depresivos; los colores hacen brotar una arquitectura y la arquitectura, una iluminación. Y así nace eso que es la verdadera alma de nuestro arte: la UNIDAD TEATRAL sin la cual los diversos elementos constitutivos del espectáculo, en lugar de apoyarse unos a otros, se destruyen mutuamente atrayendo en diferente forma y grado la atención del espectador y provocando, a causa de ello, su desconcierto... o su aburrimiento.

Una vez que tiene un concepto unitario y unificador acerca del sentido y de la construcción de la pieza, el director comienza su período preparatorio, durante el cual deberá atravesar, a su vez, por cinco etapas diferentes: 1.o **Determinación del tipo de montaje** que le dará a la obra, es decir, concretar en términos estético-técnicos las ideas que ha obtenido del análisis del texto, decidiendo si ha de darle una forma realista o no-realista, si ha de dar mayor importancia a lo formal que al contenido o vice-versa, etc. 2.o **Elaboración de un presupuesto:** ningún teatro puede tra-

bajar sin planear sus gastos y debe hacerlo considerando lo que rendirá posteriormente la taquilla, sin que esto implique necesariamente un punto de vista comercial. 3.o **Determinación del reparto,** punto delicadísimo, puesto que una mala distribución de papeles es causa casi segura de un fracaso. 4.o **Acuerdos con el decorador sobre bocetos y planta del decorado y sobre el vestuario con el figurinista,** período fatigoso porque los diseñadores (con toda la razón del mundo) miran el problema desde el punto de vista puramente plástico, mientras el director (con no menos razón), lo mira desde el punto de vista práctico general de acuerdo con "su" concepto unitario de la obra. Y 5.o establecida la geografía del escenario, el director entra en la elaboración de un **plano de los movimientos,** es decir, a crear una verdadera coreografía que nace del texto mismo y se rige por ciertas normas de composición y estilo.

Esta distribución del período preparatorio representa más que cinco etapas, cinco órdenes de problemas que se hallan relacionados entre sí. Por ejemplo, **"Ifigenia"** admitía dos tipos de escenificación: situándola directamente en el ambiente griego, como se hizo, o bien presentándola a la manera de cómo habría sido hecha en los años de su creación en el siglo XVIII, es decir, en la doble perspectiva de columnas y con trajes dieciochescos ornamentados con elementos griegos. Este último procedimiento, que en Europa están empleando con gran frecuencia Jouvet, Barrault y Laurence Olivier como un medio de "sumergir" la obra en su ambiente original para revitalizarla, hacía subir el presupuesto por el mayor costo de los trajes y decorados de ese tipo, marcaba el acento sobre el aspecto formal que a nosotros (por nuestra falta de tradición) nos es extraño, imponiéndonos un "recitado" y un movimiento virtuosista que nos habrían aminorado los valores humanos y de contenido, que era lo que nos importaba destacar en la obra de Goethe. Como se ve, el juego conjunto de todos los problemas que supone la etapa preparatoria, se impone como un todo. El aspecto que se desea subrayar en la obra afecta a la elocución del texto y a los movimientos, determinando además la forma y estilo de los decorados; éstos condicionan el presupuesto... y a veces la exigüidad forzada de un presupuesto obliga a cambiar todas las concepciones de un director sobre el montaje de una pieza.

Y comienzan los ensayos, mientras la parte técnica comienza la realización de los bocetos. Reunido con los actores, el director les explica lo que él ha captado en el análisis del texto y lo que desea obtener. Luego pasamos a los ensayos "a papel leído" y pronto los actores botan esta muleta que es el libreto y comienzan a caminar por sus propios pies. Las escenas se repiten, se repiten, se repiten, hasta que un buen día nos damos cuenta de que la palabra, la parte material del texto, surge automáticamente del actor, dejando al espíritu de éste en libertad para hacer operar la vida interna que—¡oh paradoja!—vitalizará el texto mecanizado en el aparato respiratorio. Por fin, lo que no era sino una sucesión de monólogos, se transforma en un diálogo. Los actores se transforman en personajes.

Y pasamos a los ensayos generales. Para nosotros esto es una tragedia. Obligados a ensayar en una parte y a representar en otra obligamos a nuestros personajes a un cambio de clima, de atmósfera que no siempre aceptan ellos de buen grado. Toda la vida que se había logrado en un período más o menos prolongado, se deshace en pocos minutos. Las palabras parecen falsas, los movimientos, desorientados. En lugar de una puerta, el actor se encuentra con una chimenea y en lugar del cómodo vestón tiene una armadura que pesa. En Europa, las buenas compañías ensayan durante quince días en su propio teatro, con sus decorados y vestuario; los personajes tienen tiempo de aclimatarse. Aquí, nos vemos reducidos a veces a un solo ensayo general y luego pasamos al estreno, sin haber tenido tiempo para mecanizar nuestros movimientos de tal modo que en un momento dado no intentemos salir por lo que de reojo hemos creído era una puerta y ha resultado ser una ventana. Sin haber tenido tiempo para crear los automatismos que nuevamente le dejarán el espíritu libre para nutrir la vida interna del diálogo, el actor llega al estreno, donde lo esperan los críticos no siempre muy indulgentes.

Día de estreno. Nervios. Pequeños accidentes: debido a que en el Teatro Municipal ha estado actuando a compañía tal o cual, ha habido que ensayar desde medianoche hasta las 5 de la madrugada. Los actores están con la voz opaca y, en lugar de preocuparse de las inflexiones más expresivas, tendrán que preocuparse de que se les oiga. Limón, Dr. Marambio. Instilaciones. Primera llamada. Segunda. Tercera. Se descorre la cortina... Y aquí viene la etapa esencial del Teatro: hacer contacto con el público, producir el enlace autor-espectador. A veces la presencia del público cambia radicalmente la interpretación: lo que en el ensayo parecía opaco, cobra relieve; lo que era fundamentalmente cuidado, pasa sin pena ni gloria. Nunca se estudiará lo suficiente la "colaboración" del público en la creación de un espectáculo, ha dicho Salacrou. Los franceses llaman al estreno "répétition générale" (ensayo general). Y tienen razón: una obra no está completa mientras no se enfrenta con el público. En Chile no podemos darnos el lujo de ofrecer un estreno con una sala de invitados, exclusivamente.

Y por eso, la obra comienza a recobrar su equilibrio sólo en la segunda función, cuando los críticos ya han dicho lo suyo.

El tema de la redención por el amor en la obra wagneriana

por Alberto Pérez M.

Ricardo Wagner no sólo fué un compositor más, sino un artista en toda la acepción de la palabra. Poeta exaltado, vital, apasionado hasta la saciedad, sintió junto a su destino artístico el llamado de la humanidad que siempre llevó consigo en su alma poderosa. Sus teorías sobre el teatro, el decorado, el poema, el actor y el cantante, lo convierten en un reformador cuya recia personalidad influyó en su época como hasta entonces ningún otro músico había logrado hacerlo. Su influencia no termina allí, pues generaciones posteriores de músicos, no sólo alemanes, sino franceses, rusos, ingleses e italianos, conscientes o inconscientemente han disfrutado de su herencia monumental.

En su estudio del teatro griego, Wagner nos habla de aquella síntesis estética ideal, fruto del genio heleno que logró hacer del teatro un espectáculo en que todas las artes se revelan al espectador en un conjunto de ritmo, poesía y armonía perfecto. Junto a este hecho surgía el problema, vivo en esa época, de la separación de las artes, de la "especialización", que hacía difícil el logro de estos principios.

Wagner siente este fenómeno del mundo moderno y se lo explica como fruto de una especie de egoísmo que hay que vencer antes de lanzarse a la reconstrucción de este espectáculo de síntesis estética que persigue, y que hará posible la construcción de una obra de dramaturgia lírica, en base a ciertos problemas fundamentales, de contenido filosófico. Para ello utilizará la leyenda, el mito, como símbolo de una concepción filosófica que se traducirá en una moral, nueva y, como bien dice Camille Mauclaire, en un intento "de restaurar en la sociedad moderna, un teatro templo un espectáculo sagrado de forma estética y sentido místico". Ante la monumentalidad de la obra wagneriana vemos pues que resultaría absurdo ensayar un estudio de conjunto. Cabe apenas pues, asomarse tímidamente en una de las parcelas de su creación genial. El tema que hemos elegido tiene el interés de ser la preocupación quizá más importante de la vida del gigante teutón y el acorde dominante de su creación artística.

*
* *

La primera época del compositor no tiene, desde el punto de vista en que nos ubicamos, mayor interés. Las óperas de este período: "Las Hadas", "La Novia" y "La Prohibición de Amar" son los primeros e inseguros pasos del músico que se debate en medio del sofocante ambiente creado por el imperio del italianismo decadente por un lado y de Meyerbeer con su "Roberto el Diablo", por otro "Rienzi" en cambio es ya la alborada del género wagneriano, pues, a pesar de que carece de simbolismo y se ajusta más bien a la realidad histórica, muestra cierto vigor indiscutible en la realización que anuncia lo que vendrá más tarde.

Ya en "Rienzi", se deja ver el germen de lo que más adelante será la idea obsesionante en la obra del músico: el sacrificio libre del individuo, la abdicación final de todo egoísmo, es decir, nuestro tema: la redención por el amor.

Y así vemos cómo más tarde, el poeta músico, impelido por las fuerzas de una sociedad burguesa y capitalista que no lo ayuda,

desamparado de todos, emprende una vida errante de rechazado, de incomprendido y es en medio de ese abandono físico y moral que lanza el grito del Holandés Errante, maldito por los siglos a vagar por los mares:

"Mi tierra natal no puedo hallar.
Mis tesoros todos daré
a cambio de un hogar..."

¡Un hogar! Con él, tal vez una mujer, un amor redentor! Así Senta, en "El Holandés Errante" se transforma en la encarnación misma de la redención:

"Yo soy aquella que con su amor
te salvará!
Oh! Que el ángel te guíe
hacia mí y en mí
sea tu felicidad perfecta!"

Su sacrificio supremo, la renuncia de su vida a cambio de la felicidad mayor de morir salvando al ser amado, corona el simbolismo de este fantasmagórico idilio.

En "Lohengrin", la fuerza del símbolo y la grandeza de la concepción, anuncian ya la plenitud wagneriana que más tarde dará su fruto perfecto en la "Tetralogía" y en "Parsifal". Pero no nos adelantemos. "Lohengrin", caballero del Santo Gral, baja a la tierra para tomar las armas en defensa de la desamparada Elsa de Brabante, víctima de las tenebrosas maquinaciones de Telramund y Ortrud. Victorioso, toma a Elsa por mujer con la condición de que ella nunca le pregunte nada con respecto a su origen ni a su pasado. Pero, ¿Qué ocurre? Elsa, instigada por Ortrud, vencida por la tentación, lo interroga, quebrando así la promesa y destruyendo el hechizo. Será "Lohengrin" quien renunciará a su felicidad terrena desinteresadamente respondiendo al llamado supremo de Gral. Elsa prefiere morir antes de resignarse a la posesión incompleta del ser amado.

El recuerdo de Senta y de Elsa, trae a la memoria a aquella otra sublime enamorada, Elisabeth, cuya generosidad sobrepasa los límites del amor humano y cuya entrega salva a "Tannhauser" de la condenación eterna. Por grandes que sean las fuerzas del mal, no hay poder que resista un sacrificio semejante.

Eso será siempre de incontrastable evidencia en el drama wagneriano. Los poderes en lucha pueden ser desiguales, como en el caso del Holandés sobre el cual pesa una maldición sobrenatural, o como en el caso de "Siegfried" en que éste debe enfrentar el peso divino de la lanza de Wotan. Los héroes, no cuentan más que con su pureza de corazón y, sin embargo, como en el caso de "Parsifal" o "Siegfried", triunfarán gracias a esa sublime condición. El sacrificio del héroe o de la heroína, es la sublimación de esta rectitud de corazón y la exaltación de un amor, o de un valor humano, hasta los dominios de lo divino.

*
* *

Entre los años 1849 y 1859 se desarrollan algunos hechos de suma importancia en la vida de Ricardo Wagner. No podemos dejar de detenernos un instante ante estos detalles de carácter biográfico, pues ellos influirán y determinarán un período en la vida del músico filósofo.

En este período de que nos ocupamos, Wagner da término a la obra más completa y arriesgada de su vida artística: "La Leyenda del Joven Siegfried y del Tesoro de los Nibelungos". Formidable construcción de fuerza dramática y musical que se desarrolla en un Prólogo y una "Trilogía": "El Oro del Rhin", "La Walkyria", "Siegfried" y "El Crepúsculo De Los Dioses", conjunto de dramas al que comúnmente se le asigna el nombre de "Tetralogía", también "Ciclo" o "Anillo de los Nibelungos".

También en esta época, comprendida entre los años más arriba nombrados, Wagner traba conocimiento con Matilde Wasendonk, de quien se enamora, y se inicia al mismo tiempo en las doctrinas de Schopenhauer.

El amor por Matilde Wasendonk será correspondido ampliamente, pero mantenido siempre en idílicos términos, morirás pronto ante la noción casi heroica de la responsabilidad que tienen ambos amantes. El término voluntario de este idilio platónico como es de esperar, es una ofrenda viva al renunciamiento, al altruísmo, una abdicación vivida. Wagner concibe el "Tristán". Lo engendra en ese amor y lo alimenta con el fruto de esa renuncia, de ese dolor que será el dolor de Isolda ante la imposibilidad de la entrega, el sacrificio de Tristán frente al destino inmutable y el refugio de ambos en la muerte, unidos para siempre purificados por el vencimiento de la pasión.

Junto a este drama de su propia vida, Wagner asimila el concepto schopenhaueriano que en esos momentos lo domina. Ya no es la voluntad de vivir, sino la de morir. Es el regocijo morboso ante la muerte que nace de una total abnegación del egoísmo. Son estas doctrinas las que dominan también el espíritu de la "Tetralogía". El pesimismo sin esperanza que surge ante la visión del mundo corrompido por los vicios que arrancan del robo del oro, patrimonio del Rhin, es decir de la tierra y no del hombre. La lucha del amor y la verdad en contra de la ambición y la mentira, la claudicación del universo y de los dioses mismos envilecidos con el contacto del oro robado.

Wotan, dios de los dioses, impotente ante el mal que él mismo ha contribuído a desatar, espera la llegada del héroe sin mancha que es el único capaz de volver las cosas a su primitivo estado. Se diría que la humanidad entera espera y confía.

Pero el mal ya está hecho, si bien "Siegfried" se inmola al fin en aras de estos propósitos, logrando que el oro vuelva a sus primitivas dueñas, las Ondinas del Rhin (que encarnan el espíritu de la tierra) no logra limpiar con ello la infamante huella que éste

deja en las manos de los dioses. Será sólo el fuego, eterno purificador, que alimenta su propia pira funeraria, el que destruye al fin el reino de los dioses, haciendo así efectiva la maldición que recae sobre los poseedores de metal prohibido.

Brunhilde: "...Ha llegado el instante
del ocaso de los dioses.
Así, con el fuego
de mi antorcha, enciendo
las torres del Walhalla...!"

* * *

"Los Maestros Cantores de Türenberg", considerada generalmente como una simpática comedia exenta de simbolismo, presenta este problema de que nos ocupamos tratado con intensidad igualmente dramática. Posiblemente el desarrollo general de la obra hace menos notorio este aspecto que parece nacer de un incidente de importancia secundaria. La renuncia de Hans Sachs a la posesión de Eva, involucra la heroicidad de una Senta o de una Brunhilde. Sachs cede ante la pujanza y el genio de Walter, joven e idealista participante en el torneo de Nürenberg. Pero cede de propia voluntad, con una generosidad que sólo conocen las almas superiores, pues al ayudar a Walter a ganar la justa prueba y al apoyarlo con su prestigio y experiencia está voluntariamente también, cediéndole el lugar en el corazón de Eva. Su premio es el que pudiera tener un santo, es decir, el comprender que ha contribuído a la felicidad de otros mediante su propio sacrificio. Nuevamente el amor supera al egoísmo.

El dogma cristiano ha penetrado el alma de Wagner, y "Parsifal" es en síntesis el alma en lucha eterna con el mal, con el mundo del pecado, con las tentaciones de la carne, que alejan al hombre de su destino divino.

El pecado, generador del dolor y de la muerte ha hecho presa del alma y del cuerpo de Amfortas, rey del castillo donde se guarda y custodia el Santo Gral, cáliz sagrado que contiene sangre de Cristo. Las fuerzas del mal representadas en la obra por el mago Klingsor y Kundry, la mujer hechizada que arrastra a los hombres a la perdición, luchan por la dominación del castillo de Monsalvat y por la destrucción del bien. Sólo uno, aquel que no conozca el pecado y sea lo suficientemente fuerte como para rechazar la tentación, podrá redimir a Amfortas y salvar el Gral de manos de Klingsor...

Parsifal, es aquel hombre. Como Siegfried, va con la frente alta hacia el peligro porque no conoce el miedo y lucha contra el enemigo, con su alma templada por la bondad, por el amor, por la generosidad. Estas condiciones como ya dijimos anteriormente, son las invencibles armas del héroe. Con ellas luchará Parsifal y mediante ellas redimirá y perdonará al género humano en el nombre de Dios e invocando el signo de la cruz.

Es así cómo Wagner cierra este ciclo magistral, que es su obra y su vida, con un canto supremo de esperanza, siempre contenido en la idea sublime de la redención por el amor agigantada en esta última manifestación de su potencia creadora, por la palabra consoladora de Cristo.

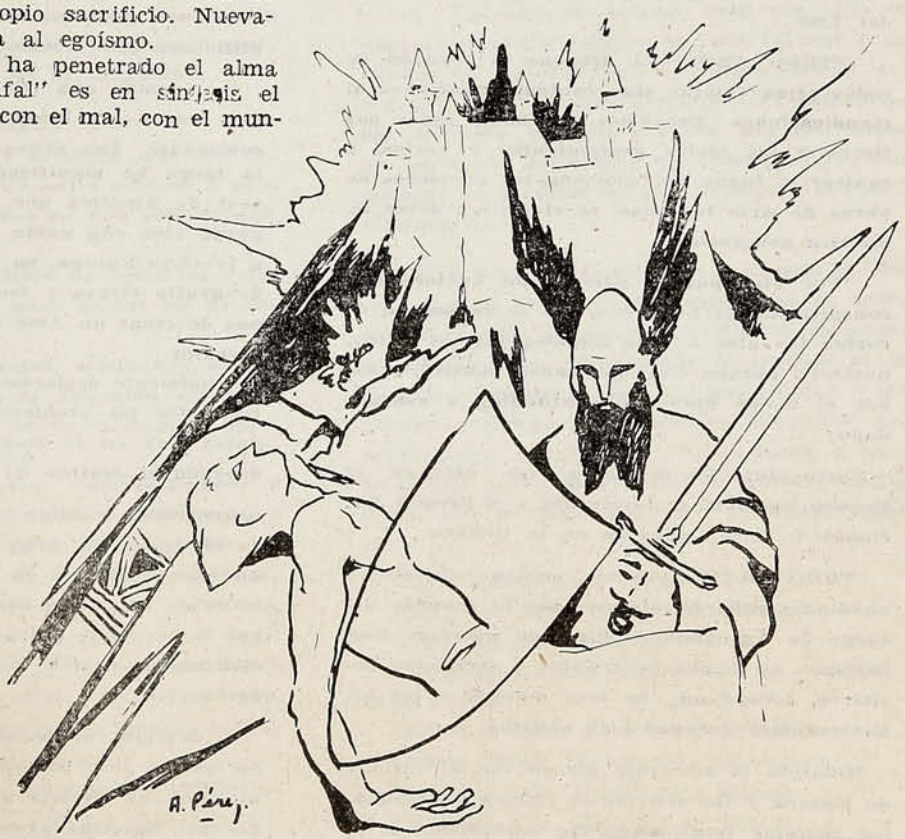


Ilustración del Autor

Principios del Movimiento "Todo Arte"

De la consideración del estado actual del Arte y el artista en nuestro país, y de la fe viril que tenemos en el destino de nuestra generación goteada de dramas, ha nacido este movimiento que aspira a enrolar en sus filas militantes a toda la juventud pensante de la República.

Porque si miramos el panorama del Arte en Chile veremos que mientras por un lado las capillas de consagrados se reúnen esterilmente, envejecidos sobre sus lauros magníficos, nuestra generación no se ha pronunciado aún sobre ellos, pues muchos falsos profetas vejetan en su gloria de oropel y barro y muchos auténticos creadores viven en los extramuros del Arte.

"TODO ARTE" se propone la revisión de todos estos valores sin contemporizaciones ni claudicaciones. Pensamos que hacer rodar por tierra a los ídolos gesticulantes y vacíos, y exaltar al lugar que merecen los creadores de obras de Arte logradas, es el primer deber de nuestra generación.

Por otra parte parece que hubiera una conspiración de la crítica que se encargase de cortar las alas a todo impulso juvenil e iconoclasta, porque ellos pretenden pontificar sobre el medio ambiente confundido y acobardado.

Entre tanto los cónclaves que otorgan el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de Arte, trabajan en la sombra.

"TODO ARTE" luchará contra todo crítico anodino y cobarde, abogará por la creación del cargo de Agregado Cultural en nuestras Embajadas, en manos de artistas o escritores positivos, secundando de esta manera a las organizaciones gremiales de artistas.

Mientras el ambiente piensa con el cerebro de Europa y los artistas se reúnen en cenáculos secretos irracionalmente europeizantes, se produce el divorcio definitivo entre el creador y el medio que, tomando opuestas direcciones, recluyen al primero al resentimiento, dejando el saldo triste de un Arte de segunda categoría porque no es posible crear desde el resentimiento.

Es así como un gran sector se marchita prematuramente, y una huelga del intelecto sigue en legión suicida la huella de lo fácil, lo rutinario, lo imitativo...

Porque nosotros no creemos en artistas en estado silvestre, ni en genios providenciales; y proclamamos como el único camino para hacer una Obra de Arte el estudio.

Muchos son los factores que conspiran contra la cultura:

Falta de amplias bibliotecas circulantes, el ningún control de venta, y la nula actividad estatal en pro de la importación de publicaciones; resultando Chile el país donde los libros son más caros.

A todo esto se suma el hecho de que las editoriales nacionales qué, aparte de no dar ninguna facilidad para la edición de obras chilenas, lejos de desarrollar la cultura haciendo conocer obras de valor, prefieren envilecer el subconsciente colectivo editando folletines y novelones, porque esto les produce pingües utilidades comerciales.

Es además una triste realidad el que cada país americano ignore los otros valores del continente. Tan grave es éste problema que a la larga ha significado la inmadurez espiritual de América que, lejos de crear su lenguaje vive aún unida por un cordón umbilical a la vieja Europa, en circunstancias en que la geografía virgen y fecunda de América es capaz de crear un Arte Americano de proyección mundial.

Finalmente declaramos que son sangre nuestra todos los problemas humanos que se debaten hoy en el mundo, y de cuya solución depende el destino de nuestra civilización.

Queremos estudiar la Causa del Hombre que es la Causa de Arte, y ante el panorama de un mundo que ya ha intentado suicidarse dos veces en menos de una generación, lucharemos por la paz como único medio de preservar a la civilización contra la Bomba Atómica y la barbarie.

Si desviado el humano saber ha engendrado las armas para la destrucción del hombre, poniéndose al servicio de los traficantes de la guerra; nosotros proclamamos el reino de la

cultura y los supremos derechos de la dignidad humana.

Creemos en el destino eterno del hombre y en la potencialidad de su pensamiento para desarrollarse y, para concretada la conquista material de la Tierra, dignificar la Vida contra todas las doctrinas cavernarias de desaparición y fuga. La ignorancia y la incultura son campos propicios para las dictaduras fascistas.

Proclamamos que el puesto del Arte está junto al lugar del Hombre.

Con estos principios se constituye "Todo Arte" y pasa a ocupar una posición de vanguardia organizando sus cuadros y lanzando un vibrante llamado a todos los que teniendo inquietudes artísticas, o ya siendo creadores, quieran enrolarse en esta cruzada de Estudio, Trabajo y Renovación.

PROGRAMA

Art. 1.o.—Con fecha 30 de Marzo de 1949, queda fundado el Movimiento "Todo Arte", en la ciudad de Santiago de Chile. El movimiento estará constituído por cinco ramas, a saber: Literatura, Teatro, Artes Plásticas, Música y Danza; porque creemos que en el fondo las raíces de las Artes son comunes. Su cultivo bajo los principios expuestos "ut-supra" constituye la razón de ser de la Institución.

Art. 2.o.—Sus finalidades son:

a) Crear un ambiente artístico nacional derribando la falsa muralla entre creador y pueblo y agrupando a ambos en una sola organización de vanguardia.

b) Proceder a la revisión de todos los valores artísticos del país, para sentar las premisas de la renovación.

c) Propiciar conferencias, seminarios de estudio y foros públicos de discusión sobre los problemas del Arte y de la Cultura, y sobre las valoraciones estéticas.

d) Organizar concursos, presentaciones y toda clase de manifestaciones públicas cuyo fin tienda a fomentar la cultura artística del medio y la proyección de los valores jóvenes.

e) Editar una gran Revista de Arte que, además de dar a conocer a los artistas actividades del movimiento, publique traducciones y obras de valor indiscutible supliendo de esta manera lo que por ignorancia o razones comerciales no hacen las editoriales.

f) Luchar junto con las demás organizaciones gremisles de Arte por las reivindicaciones sociales del Artista.

g) Iniciar un movimiento americanista para la proyección del Arte y la vinculación entre los artistas del Continente.

Art. 3.o.—Podrá ingresar al Movimiento toda persona que se interese y esté de acuerdo con los principios de la Institución, ya sa creador o no.

Art. 4.o.—Si bien cada sección gozará de autonomía, todas sus realizaciones estarán supeditadas al conjunto. El movimiento editará constantemente libros de los miembros de la rama de Literatura, organizará representaciones del grupo de Teatro, exposiciones del grupo plástico, conciertos del grupo musical, recitales del grupo de Danza, etc.

Art. 5.o.—Todas estas manifestaciones se harán sistemáticamente, con apoyo de todo el movimiento y en el orden que determine la Asamblea, previo informe del directorio artístico y de la Tesorería.

Art. 6.o.—Cada director de Sección elaborará de acuerdo con su grupo, un programa mínimo de acción que comprenda:

a) Estudio y divulgación.

b) Seminarios de Investigación por grupos.

c) Foros públicos de discusión.

Art. 7.o.—El Movimiento está con todo lo nuevo que posea valor y en toda iniciativa de unidad de los trabajadores intelectuales del mundo. Con este fin propiciará el intercambio de ideas, revistas y libros con instituciones similares del país y del extranjero, y, con miras a la creación de una Biblioteca del Movimiento.

Art. 8.o.—De acuerdo con el inciso f) del art. 2.o, el Movimiento abogará por la creación del cargo de Agregado Cultural en nuestras Embajadas, construcción de la Casa de la Cultura, creación de una ley que obligue a los diarios a publicar suplementos literarios dominicales y, a todas las publicaciones, a solicitar una cuota de trabajos de autores nacionales con la remuneración correspondiente, etc.

Efraín Szmulewiez, Presidente.
Marta Espinosa, Secretaria General.
Jaime Reitich, Tesorero.
Estela Díaz Varín, Directora de prensa y propaganda.
Francisco Otta, Director de Plástica.
Ludwig Zeller, Director de Literatura.
Manuel Rueda, Director de Música.
Fernando Tag, Director de Teatro.
Carlos Valenzuela, Director de la Revista "Todo Arte".

CRITICA LITERARIA

Reflexiones sobre un libro excelente

Jorge Onfray Barros

Se asevera que la crítica literaria debe ser racional, aguda y minuciosa. Frente a tales requisitos, confesamos nuestra ineptitud. Grande y magnífico defecto: no saber sino elogiar o condenar. Para lo último, es cierto, que no vale la pena esforzarse en coger la pluma e incomodar a los lectores; para aquello, suele ser una grata necesidad y un deber imperioso. En cambio ¡Qué penosa es la tarea de los críticos asalariados, qué triste es ponerse a sabiendas a leer lo mediocre y qué infamante verse obligado semana a semana a puntualizar lo malo!

"Alta Noche", un volumen de cuentos recientemente aparecido bajo la firma nueva e ignorada de Jorge Ibáñez, constituye un éxito notable en el campo de las letras chilenas. Las futuras reseñas de nuestra literatura caracterizarán a este año de 1949 por la aparición, en el acápite de la novela de "Frontera", obra señera de Luis Durand, y por el surgimiento, algo menos bullado, pero tan importante en el género del cuento, de esa "Alta Noche" a que nos referimos.

Desconfiemos cuando se nos asegure que éste o aquél libro es bueno. Un libro bueno a secas, sin otro galardón, no merece ser leído ni menos comentado. Prefiramos el libro decididamente pésimo: de seguro nos distraerá. La obra de Ibáñez, primigenia y acabada es excelente. Un libro entre los pocos que podríamos calificar de tal sin caer en la flaqueza de ponderar. El entusiasmo que su lectura provocó en nosotros ahorranos acá todo ánimo desmenuzador, nos evita el desagradable afán de análisis.

Quien no posee la técnica y no disfruta de ella a sus anchas, un estilo propio como un espléndido instrumento, un señalado modo de expresión, pese a tales carencias podrá ser un artista. Pero es sólo un artista a medias, lo que subentiende la más grave tragedia espiritual y el más agobiador de los adjetivos. La visión que se hiela en el pincel, la melodía que no puede ser derramada en el pentagrama, nunca hicieron pintor ni músico a quienes las tuvieron. De igual manera, si Ibáñez cuajado como tenía su espíritu de sensaciones y paisajes recordados de anécdotas y experiencias vividas, no hubiera podido descargarlos en el papel, no sería el grande escritor que es.

Jorge Ibáñez

A nadie interesa que el autor sea adolescente —como en el caso que nos ocupa— o varón doblegado de años. No es tampoco dato intrínsicamente valioso que haya nacido en Linares o en otro sitio y en la vida civil de desempeño de tal o cual guisa o sufra mayores o menores achaques de dinero. Ello pertenece a los bastidores de la literatura y nosotros no somos más que un público, presto al aplauso, pronto a la silbatina, sentado en platea para ver y escuchar. El resultado aquello que nos ofrecen, es lo primero y fundamental. Y aquí el resultado ha sido brillante, consagratorio; más aún: Temible para quien de él se beneficia ahora, puesto que una segunda obra o una tercera puede echar por tierra aquél triunfo y desbaratarlo completamente. No sería la única vez que eso suceda.

Jorge Ibáñez es un cantor del optimismo. Hecho relevante en medio de una generación de jóvenes ácidos y llorones que han instaurado, cuál fruto de sus almas, un patrimonio improvisado de tristezas y cólera. La alegría como una realidad primaria, a ratos exornada de pequeños tropiezos, de inquietudes y sobresaltos, de penas íntimas pronto disipadas; alegría de lo diario, gozo de comprobar la vida en torno y dentro de nosotros. "Aventura' 'Enjaulados' 'Vengativos', 'La Espera' y, sobre todo "Por el Sur cantan los Esteros" son cuentos de una rematada gracia que nos

adentra sin forcejeos ni artificios, en el hormigueante mundo de los sentidos, en una nostalgia de provincia horadada por el vuelo de los pájaros, en los aleteos de una alma mínima sedienta de libertad o en las exactas y divertidas reacciones psicológicas de los campesinos.

A veces Ibáñez contradice las viejas reglas y prudentes usos de la gramática, adapta en gesto gratuito palabras extranjeras, deliberadamente inventa para mayor energía cromática verbos y sustantivos. El tiene ya derecho. Así se crean y fortalecen los idiomas, así son hechas las más bellas páginas literarias.

Todo escritor deberá envidiar a Luis Durand la suerte de haber descubierto a Jorge Ibáñez, el privilegio de haberlo guiado e incitado. No le queda sino contemplar la "Alta Noche" y deleitarse.

Largo Apartamiento

Alberto Pérez Editorial Universitaria S. A.

El verso del autor de las "Elegías del Duino", que sirve de epígrafe al libro de Alberto Pérez, nos orienta en esta poesía de fría pero novedosa construcción.

Los reiterados intentos que encontramos en sus poemas, de regresión en el tiempo, de inmersión en el ser, afinan más la relación y la concordancia del pórtico rilkeano con el título y el contenido mismo del libro, tanto que algún crítico podría encontrar aquí la presencia de Proust.

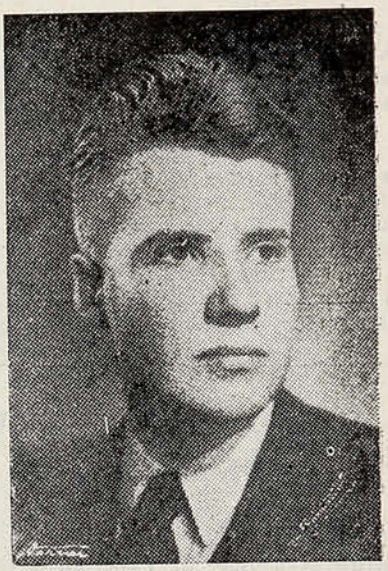
El "Largo Apartamiento" de Pérez,, está más dentro de la poesía conceptuosa, muy propia de un temperamento introvertido. Calmada fuerza, fuerza de serenidad, sin el arrebato ni el ditirambo juvenil y efectizante, es la que se junta a un ánimo poético que nos parece intuitivo y debidamente romántico.

Su "Canción Antigua", tiene un lento y asordinado compás de lluvia que nos recuerda, únicamente por su vibración, aquella "Tarde en el Hospital" de Pezoa Véliz. Allá, la melancolía reflexiva; en este poeta, el regusto físico, sensorial.

La posición de Pérez nos parece la de un serio estudioso, que limita su propia intensidad temiendo darse por caminos ajenos. Lucha por encontrar la precisión de la imagen; pero miniminiza la sugerencia y su propio mensaje.

Su contención le perjudica, por ahora.

I.



Alberto Pérez

Lo que no se ha dicho

Teresa Wilms Montt — Edi torial Nascimento, 1921.

"TU SOBRE TODOS LOS CHILENOS Y CHILENAS"

(Juan Ramón Jiménez)

Sí, Juan Ramón Jiménez; pero nuestras literaturas criollas no la nombran y nuestros críticos apenas si la recuerdan. Hay para ella un interesado olvido, que no mellará su trascendencia, sin embargo. Las páginas de su libro están ahí, intensas, calladas, conmoviéndonos siempre.

Su vida fué imposible donde no se la comprendía, donde había incapacidad para entender y justificar una sensibilidad quintaesenciada como la suya, hecha para vivir libre y despojada de todo convencionalismo: "Soy yo desconcertantemente desnuda, rebelde contra todo lo establecido".

Trozos fragmentarios componen este libro editado con posterioridad a su muerte. Poesía nueva, apretada de sentimientos, empujada por un angustiado velamen en su cauce propio y personalísimo. En "Páginas de mi Diario" igual que en "Anuari", hay una queja permanentemente, resignada y humana, como si todo su sentir se elevara desde planos cruzados de angustias interiores. A veees decae por su misma exaltación amorosa, recorriendo todas las gradaciones: desde la raíz erótica hasta el simple toque que sublimiza su más primario sentimiento. Se amplía luego en sugerencias que van dejando un eco permanente y lejano en la retentiva de nuestra sensibilidad, hecha pura vibración ante su fuerza emotiva.

¡Cuánto sufrió Teresa Wilms! Quizás por eso mismo hay, hasta en sus páginas despojadas del tono de angustia, una subterránea imantación hacia el dolor, que junto al amor y a la muerte resumen en trinidad su corta existencia. Tal vez

como representación de caos, de fin, la noche entra persistentemente en sus presentimientos, hasta que por fin enluta la transparencia delicada de sus ojos azules.

Así, sin ánimo espigador, encontramos en las páginas de su diario: alusiones directas a la noche:

Cada vez más espesa la pintura de la noche embadurna los cuadros de la ventana.

Llueve afuera y por la chimenea caen gruesas gotas negras de tizne. ¿Es que se deshace la noche?

...Los artistas adoramos la noche, porque en ella olvidamos los brazos negros que nos señalan la gruta del mundo y nos dicen vives.

En los Tres Cantos y en el Diario de Sylvia, hay también otras semejantes:

¡Noche hermana! Pupila inconsolable que de tanto llorar has quedado ciega.

En tus sombras sigo yo, paso a paso, el destino de mi espíritu errante.

La noche cae sobre mi ventana pesadamente, como una bacante ebria.

Indudablemente la noche fué para ella como un símbolo, como una necesaria identificación, como un estado presentido y anhelado. Pero también ha aparecido en ella, como en los místicos, aquella oposición tan repetida en la literatura hispánica y que ha llegado hasta nosotros a través de Santa Teresa y San Juan de la Cruz:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero.

En las páginas de su Diario, encontramos la evidencia de esta dualidad vida-muerte.

¿Me muero estando ya muerta, o será mi vida muerte eterna?

En España vive en el recuerdo junto a Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna; junto, también, a compañeros suyos en el tránsito romántico por la Madre Patria, que la han recordado en más de algunos de los inigualables artículos que hacen de ella una de las mejores poetisas de América.

Aplaudimos, ahora, el bello reconocimiento y la acertada idea de Pro-Arte, que iniciará sus actividades editoras con la publicación de este libro de Teresa Wilms Montt, una de las más valiosas obras poéticas de la producción nacional.

NUEVO COMITE EJECUTIVO DE LA F. E. CH.

Con ocasión de las últimas elecciones universitarias, el Comité Ejecutivo de la Federación de Estudiantes ha quedado compuesto en la siguiente forma:

Presidente (reelegido): José Barzelatto.

Vicepresidente (actualmente en ejercicio, por ausencia del titular): Juan Hamilton.

Secretario General: Aldo Ruiz.

Directores: José Tohá, Jorín Pilowski y David Borizon.

CONTENIDO SOCIAL DE LAS FIESTAS DE 1949

La F.E.CH. ha acordado destinar un tanto por ciento del líquido de las utilidades que arroje estas Fiestas de Estudiantes, para objetivos de bien común.

La F.E.CH. al adoptar este acuerdo, ratifica el hondo contenido social de su organización.

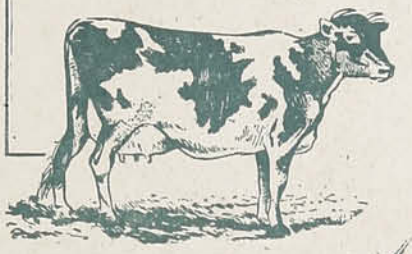
LOS SERVICIOS DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD Y "JUVENTUD"

En nuestro deseo de llegar a una mayor intimidad y colaboración con los Servicios de Difusión Cultural de la Universidad de Chile, hemos ofrecido ampliamente las páginas de "JUVENTUD", al Director de dichos servicios don Aníbal Bascuñán, a fin de que se exponga a los universitarios el interesante plan que realiza y el programa a desarrollar.

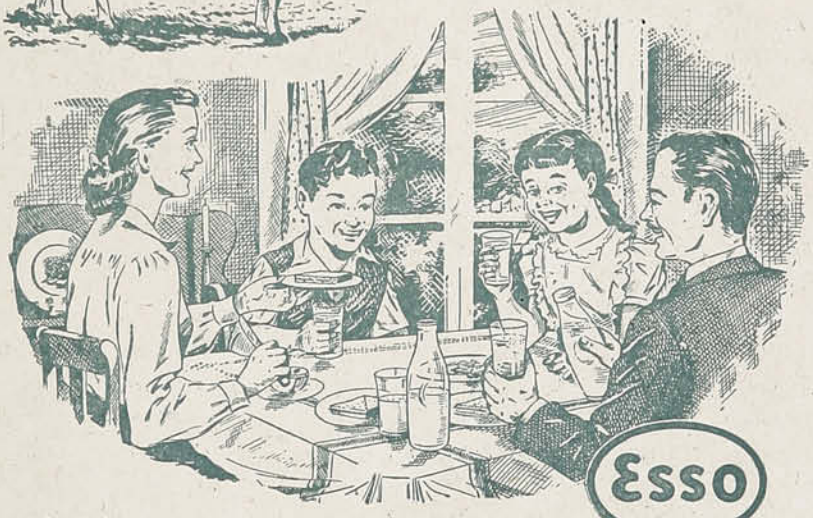
Esperamos que estas informaciones sean de positivo beneficio para los estudiantes universitarios.

BIBLIOTECA NACIONAL
00819472

LA LECHE

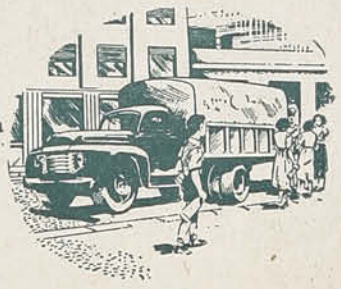


EL PETROLEO CONTRIBUYE A UNA VIDA MEJOR



M. R.

La leche, indispensable en todas las etapas de la vida del hombre, es un alimento completo que contribuye poderosamente al mantenimiento de las buenas condiciones de la salud.
Pero el acarreo de la leche precisa de flotillas de camiones para llevarla desde sus fuentes de producción a las plantas pasterizadoras: en este vital proceso resultan tan indispensables como valiosos los combustibles y lubricantes de la Esso Standard Oil Company, Chile, los primeros en la línea de productos derivados del petróleo que contribuyen a la conquista de una vida mejor.



ESSO STANDARD OIL CO. (CHILE)
SOCIEDAD ANONIMA COMERCIAL

Alegría:

Breve pausa de frescor, suave tránsito de infinito, vienes derramándote de nuestras ánforas, pródiga y estimulante.

Caes con temblor de cascabel y te deslizas con rumor de alas sobre las sienes de ricos y pobres,

Llegas en nuestros himnos vibrantes y en nuestro ingenio siempre renovado.

Abundas, Alegría, en nuestro cargamento de optimismo y en nuestro mensaje de fe y esperanza.

O. A.

SAID S.A.
HILADOS DE RAYON
QUILLOTA - CHILE

Editorial Universitaria, S. A. — Ricardo Santa Cruz 747

PRECIO: $ 10.—