Camilo Mori, Premio Nacional de Arte

PRO ARTE

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

FUNDADO EL 15 DE JULIO DE 1948

Redacción y Administración: Huérfanos 1011 — 8.o piso — Of. 826 — Dirección Postal: Casilla 1012 — Dirección Telegráfica: "PROARTE"

SUBSCRIPCIONES

Chile, América y España: $ 250.— anuales. Semestral: $ 125.— Otros países, US$ 4.—

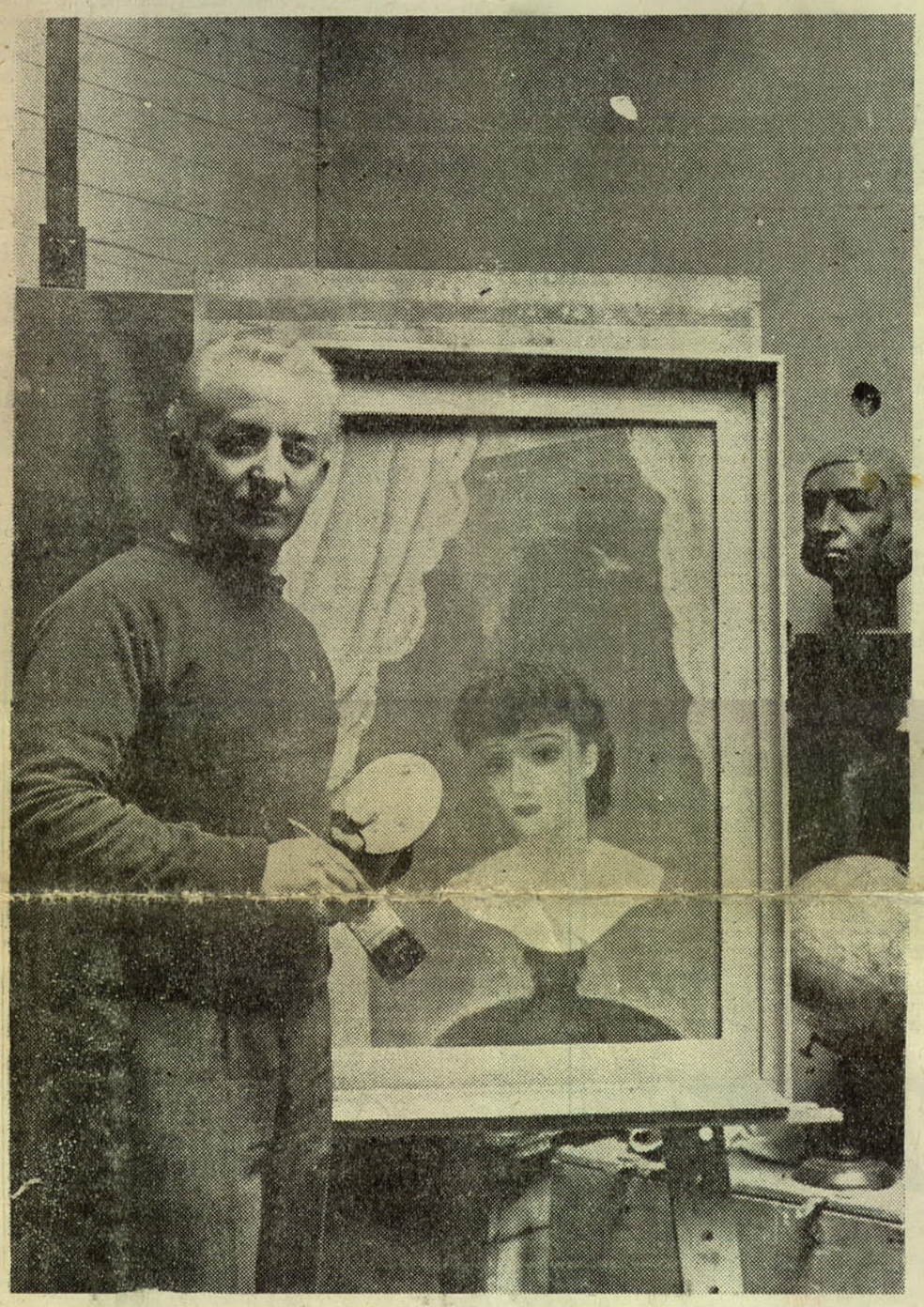
Director
ENRIQUE BELLO

Consejo de Redacción: Daniel Quiroga, Santiago del Campo, Hernán del Solar, Víctor Carvacho, César Cecchi, Camilo Mori, Sergio Montecino, Juan Orrego-Salas, Pedro Orthous, Etienne Frois, Angel Cruchaga Santa María, Margarita Aguirre, Ester Matte, Günter Böhm. Redactores en el extranjero: Guillermo de Torre (Buenos Aires), Humberto Díaz-Casanueva (Lima), Gerardo Larraín (Madrid), Fedor Kabalin (Nueva York), Luis Oyarzún (Londres), Alma Hübner y Enrique Gómez-Correa (París), Antonio Aparicio (Roma), Guglielmo M. Giarda (Venecia), Franca Giarda (Corresponsal viajera).— Corresponsales exclusivos en todos los países de Europa y América.

Gerente: Galvarino Rodríguez

SANTIAGO DE CHILE, JUEVES 6 DE JULIO DE 1950

EDICION 98 — AÑO II — PRECIO $ 6.—



CAMILO MORI, según una fotografía que le fué tomada en su taller.

"14 DE JULIO"

El 14 de julio, con motivo del Día de Francia, se efectuará en París, por las ondas cortas de la Radiodifusión Francesa, una trasmisión especial destinada a significar la resonancia del aniversario de la Revolución Francesa en nuestros países americanos.

Los locutores de Radio de Francia entrevistarán a destacados personeros latinoamericanos acerca de esta cuestión. El más popular de los chilenos en París, Angel Custodio Oyarzún, que vive en la capital francesa desde hace más de veinte años (trátase del ya célebre Cuto

(PASA A LA PAG. 8)

BAJO EL SIGNO DE WILDE, JOYCE, SHAW

COPIHUES EN DUBLIN

Crónicas desde Irlanda, por LUIS OYARZUN

En menos de dos horas el avión de la Aer Lingus — la línea aérea irlandesa — nos conduce sobre las nubes desde la fría primavera londinense hacia la nebulosa atmósfera de Dublín. ¿Cómo será esta romántica ciudad en una de cuyas catedrales Jonathan Swift fué Deán durante muchos años y en la cual nacieron Oscar Wilde, George Bernard Shaw y James Joyce?

Comienza a obscurecer — son más de las diez y media de la noche — cuando nuestro autobús penetra en las avenidas arboladas que dan acceso a la ciudad. ¿No es ya una primera decepción descubrir el gótico victoriano de las grandes y pesadas casas de ladrillos detrás de los árboles? Pero si lo es — y lo es sin duda, después de la larga fatiga de las ciudades inglesas modernas, — no sería prudente dejarse llevar por ella en este momento inaugural, propicio a todos los deslumbramientos. Por lo demás, aquí está ya la célebre O'Connel Street, la principal calle de Dublín, ancha y llena de vehículos y avisos luminosos, para disipar aquella pasajera flaqueza del ánimo. Aquí se concentra la vida de este pueblo desconocido que pasea por la ciudad hasta avanzada la noche: primera novedad favorable para quien se ha cansado de saborear la austeridad de las costumbres de Inglaterra. Más allá está el río, el Liffey, por el cual entran los barcos hasta el costado de la histórica Aduana, cuyo enorme edificio del siglo XVIII fuera incendiado hace treinta años por los revolucionarios irlandeses. Queremos instalarnos en uno de los hoteles de sus orillas. Es bueno establecerse en una ciudad extranjera en el más bello sitio, para gozar en cada mañana, al despertar, con el espectáculo de las calles que se alejan, del río surcado de embarcaciones, de las torres cuyas cúpulas brillan bajo el sol. Hallamos el hotel, situado junto a uno de los muelles, pero, naturalmente, nuestras habitaciones quedan en el interior y no tienen vista alguna. Después de cenar — ¡qué sorprendente es ver otra vez enormes trozos de carne y los anchos platos de la abundancia!, — salimos a recorrer la ciudad nocturna. He aquí las famosas callejuelas de Dublín, por las que huían los románticos terroristas de otros tiempos. No pocos borrachos vociferantes que avanzan penosamente en la obscuridad traen a nuestra memoria imágenes ya medio olvidadas. Se oye una especie de lejana resaca de cantos, gritos y voces que discuten, que se desvanece más tarde, cuando llegamos al centro histórico de la capital, en el cual se enfrentan los nobles edificios del Trinity College de la Universidad y el viejo Parlamento, que es ahora el Banco de Irlanda. Parece ser ésta una ciudad llena de rincones, como las urbes latinas; una ciudad que conserva vivos sus vericuetos románticos, las desigualdades que forman lo pintoresco, que está ya en trance de desaparecer en los países industriales.

La mañana es agridulce. Cuando aparece el sol, las aguas aceitosas del Liffey adquieren una coloración verduzca. Hay gaviotas adormiladas en los pretiles del río. No se ve todavía mucha gente en las calles cuando subimos hacia Christ Church Cathedral, una de las dos catedrales protestantes de la ciudad. Pero las personas que encontramos — hombres con aire de vagabundos que toman el sol, viejas envueltas en mantos negros, infinitos niños harapientos y sucios — producen una impresión de pobreza, la misma que provocan, a pesar del encanto de muchas de ellas, casi todas las cosas de Irlanda. La luz es pobre en esta isla. Una luz que parece venir de un sol muy lejano, semejante a la de Punta Arenas. Tal como allí, hay aquí algo que dice que éste es un extremo del mundo, uno de los bordes últimos de la tierra, un lugar en el que la vida es difícil y desprovista de esplendores. Entre las casas de ennegrecidos ladrillos crecen algunas hierbas y se amontonan pequeños trozos de carbón, papeles y trapos viejos. Hay algo profundamente triste en la existencia de los hombres en estas remotas comarcas que no conocen la generosidad del sol ni el deslumbramiento de la luz mediterránea. ¿No habrá influído esa tristeza del paisaje en la formación de los extraordinarios poetas que Irlanda ha dado al mundo?

El [illegible] tiene algo guerrero. Se alza como una fortaleza en lo alto de una colina, a la cual se asciende por una callejuela que pasa bajo un gran arco de piedra, que es uno de los pocos vestigios del Dublín medieval. No han sido escasas las guerras que han asolado la ciudad desde muy viejos tiempos. Vikingos, irlandeses, normandos, ingleses, revolucionarios del propio país: todos han dejado alguna huella de destrucción, y Christ Church, considerablemente restaurada, es uno de los testigos de aquellos incesantes conflictos. Su interior conserva, sin embargo, intacta, la severa nobleza del gótico inglés primitivo, acentuada por la coloración de marfil que han adquirido las piedras suavizadas por los siglos.

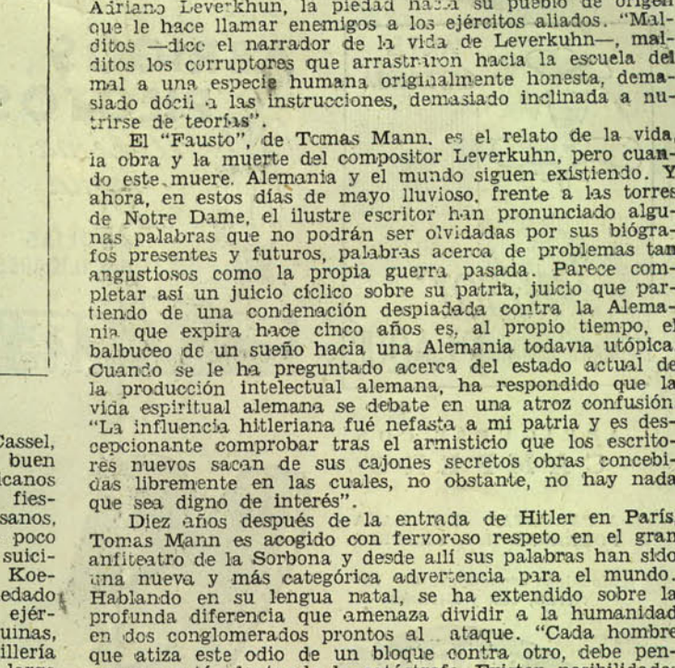
Una mañana vamos Salvador Reyes y yo a conocer y fotografiar la casa en que nació Oscar Wilde, en Merrion Square, muy cerca del Palacio de Gobierno y de la Galería Nacional de Bellas Artes. No hay



Salvador Reyes con el pintor irlandés Cusack.

placa ni medallón que nos permita identificarla, hasta que un policía nos la indica, no sin agregar: "Pero en esta misma plaza hay un edificio aún más importante: la casa en que nació el Duque de Wellington". Nosotros nos conformamos humildemente con ver desde fuera la mansión, bastante común por otra parte, en que nació hace más de un siglo el genial escritor. Sobre un primer piso amarillo, decorado con los severos elementos de la Regencia, tras una de las infaltables rejas que defienden la fachada de tantas residencias inglesas, un balcón corrido de hierro forjado, una pequeña galería y tres pisos de sórdido ladrillo. Vive allí ahora un dentista. En la plaza de enfrente, florecen las **aubépines** y los citisos. Sus frondas de nieve y de oro son lo único que puede evocar la sombra de Wilde en medio de este paisaje

(PASA A LA PAG. 8)



La casa en que nació Oscar Wilde en Dublín.

Edición 2.o aniversario de "Pro Arte" aparecerá el 15

Llamado a nuestros lectores y colaboradores

Con motivo de cumplirse el 15 de este mes, el segundo aniversario de "Pro Arte", editaremos para esa fecha una edición especial aumentada. Solicitamos para esa oportunidad, por intermedio de estas líneas, toda clase de colaboración de nuestros lectores y amigos. A los escritores y artistas, individualmente, y a las instituciones que los agrupan, pedimos artículos e informaciones especiales, en los que principalmente se traten asuntos literarios o artísticos nacionales.

A los avisadores habituales y temporales del periódico, y a las firmas comerciales e industriales en general, que conocen la trascendencia periodística y publicitaria de "Pro Arte", les rogamos hagan presente su colaboración especial para esta edición, que representa dos años de muy serios esfuerzos en favor del conocimiento artístico y cultural nuestro y foráneo.

A quienes constantemente nos alientan con su estímulo, les solicitamos también su cooperación, en forma de avisos que puedan obtener a través de sus relaciones. No necesitamos repetir que "Pro Arte" no tiene respaldo de grandes capitales, ni recibe subvenciones, por lo cual su existencia se debe al favor espontáneo del público y de nuestros amigos que lo leen y lo difunden con cariño.

Estos artículos y avisos, deben llegar a la redacción de "Pro Arte" a más tardar el sábado de la presente semana.

Coincidiendo con el 2.o aniversario de "Pro Arte", se celebrará el 14 de Julio, Fiesta Nacional de Francia. Nuestro semanario, que desde su aparición ha puesto de relieve los altos valores del arte y la literatura franceses, dedicará una parte de su edición de aniversario a conmemorar esta efemérides francesa y universal.

HISTORIA GRAFICA DE LA VIDA DEL PINTOR

(VER PAGINAS CENTRALES)

Dos altas manifestaciones de la cultura alemana se han dado cita a orillas del Sena, mientras las lluvias y los tempranos tulipanes de los jardines de las Tullerías libran los últimos combates entre un invierno pertinaz y una primavera indecisa. La primera de esas manifestaciones es la exposición de un centenar de cuadros y retablos traídos desde diversos museos, conventos y monasterios alemanes y que encierran en sí dos siglos de pintura henchidos a la vez de fecundidad y de misticismo: desde los maestros primitivos de Colonia que trabajan en los albores del siglo XIV hasta un cuadro de Durero firmado en 1493. La otra manifestación es la presencia del novelista Tomas Mann coincidiendo con la aparición de la versión francesa del último libro del extraordinario escritor, su "Fausto". Los cuadros y retablos revelan con ruda sinceridad la historia de una Alemania primitiva que ignoraba todavía los riesgos y abismos que el destino habría de poner en sus días venideros; Tomás Mann, sobreviviente por su parte de esos abismos y esos riesgos, parece dejarse tentar por la seducción de ser el historiador de la última etapa de la vida alemana. No otra cosa son las páginas de este "Fausto", titánica empresa que su autor lleva a cabo con la serena fuerza de un gigante no desprovisto de juicio. "Fausto" es la historia de un músico, Adriano Leverkuhn, contada por un amigo; Leverkuhn es un compositor poseído por una demoniaca sed de genio, al que, una tardía y quebrantadora experiencia amorosa, seguida de un lúgubre cortejo de desequilibrio y enfermedad, no hace sino aguzar en él aquella sed devorante. Este desasosiego encontrará un día un interlocutor condescendiente, misterioso personaje que pone ante los ojos del artista la máxima tentación: durante un largo período, cerca de un cuarto de siglo, toda su ambición será cumplida, su orgullo podrá galopar en la medida de sus propias fuerzas, sus teorías musicales serán escuchadas y revolucionarán al mundo, pero a condición de aceptar en seguida la muerte. Y tras ella, la expiación de su orgullo: la condenación, el infierno.

Es una historia digna de su autor y digna del título del libro, pero que, sin embargo no es sino el movimiento de un primer danzante, tras el cual se mueve, gesticulando entre las llamas de la guerra, del desconcierto y de la zozobra, un coro de millones de seres que es la Alemania actual y tras ella la humanidad que conocemos. Detrás de "Fausto", Tomas Mann ha colocado, como tela de fondo, el siglo XX alemán. Y el interés que despierta ese fondo multitudinario, especie de fauna enloquecida como la que puebla la "Desidia", de Brueghel el Viejo, excede seguramente el otro, obsesionante y lleno de pasión de las peripecias de Leverkuhn y su batalla a favor de su música. En definitiva, no hay mejor historiador que el escritor, que el artista. Ningún tratado, ni siquiera un

"Fausto" y los días presentes.—

"PAZ Y ALEGRIA" firmado: Thomas Mann

Desde París, por Antonio APARICIO

extenso tratado germánico, puede ofrecer una imagen más fiel y profunda, de más imparcial veredicto, sobre la vida alemana de la Edad Media que esos maestros primitivos anónimos y esos Konrad de Soest, Lukas Moser, Konrad Witz, que tan detalladamente nos describen la manera de vivir y de sentir de los alemanes de aquellos días. Una parecida objetividad se encarga de hacer de Tomas Mann, el más fiel historiador de la Alemania de nuestro siglo. Lo que otros libros suyos habían significado en este sentido, ese proceso del escritor genial que toma el mundo de la realidad histórica para perennizarlo en sus novelas, es llevado hasta su última consecuencia cronológica en este "Fausto", que es la dramática aceptación, por parte de un alemán, de toda la responsabilidad contraída por los últimos treinta o cuarenta años de Alemania. Hé aquí el historiador contemplando el correr atropellado de la historia: "Después de fines de Marzo —estamos a 25 de Abril de este fatídico año de 1945— nuestra defensa en el Oeste está en plena derrota. Los periódicos, liberados a medias de sus cadenas, empiezan a reflejar la verdad. El rumor, alimentado por los comunicados radiodifundidos del enemigo y los relatos de los fugitivos, escapa a la censura y lleva de un punto a otro los incidentes aislados de la catástrofe que se extiende rápidamente hasta las regiones del Reich aún no sumergidas, no franqueadas todavía y hasta mi retiro. No hay forma de sostenerse. Nuestras ciudades destruídas y podridas caen como ciruelas maduras, Darmstadt, Wurzberg, Francfort, Manheinn y Cassel, Munster, Leipzig están ya en manos extranjeras. Un buen día los ingleses han aparecido en Bremen, los americanos en la Alta Franconia. Nuremberg, la ciudad de las fiestas oficiales que excitaban el entusiasmo de los insanos, ha capitulado. Entre los grandes del régimen, hace poco revolcados en el poder la riqueza y la iniquidad, el suicidio justiciero causa estragos. Después de la caída de Koenigsberg y de Viena, los cuerpos rusos que han quedado disponibles han forzado el Oder y avanzan con un ejército de un millón contra la capital del Reich en ruinas, ya vacía de todas las oficinas del Gobierno. Su artillería pesada ha puesto fin a la obra cumplida desde largo tiempo desde el aire. Los rusos llegan en este momento al centro de la capital. Hace un año el hombre siniestro escapaba a los disparos de los patriotas desesperados, preocupados de salvar la última migaja, el porvenir...".

Es posible que cualquier buen reporter de campaña se crea capaz de páginas parecidas, pero las palabras de Tomas Mann no deberán su perpetuidad a las virtudes de un relato sencillo y dramático, sino al juicio que los hechos relatados van despertando paralelamente en la conciencia del escritor, una conciencia que le obliga imperiosamente a escribir estas palabras de fuego: "Yo hablo de nuestra vergüenza". La piedad, sin embargo, no está ausente de estas páginas donde el delirio alemán corre al mismo tiempo y con igual desenfreno que los delirios de Adriano Leverkhun, la piedad hacia su pueblo de origen que le hace llamar enemigos a los ejércitos aliados. "Malditos —dice el narrador de la vida de Leverkuhn—, malditos los corruptores que arrastraron hacia la escuela del mal a una especie humana originalmente honesta, demasiado dócil a las instrucciones, demasiado inclinada a nutrirse de teorías".

El "Fausto", de Tomas Mann, es el relato de la vida, la obra y la muerte del compositor Leverkuhn, pero cuando este muere, Alemania y el mundo siguen existiendo. Y ahora, en estos días de mayo lluvioso, frente a las torres de Notre Dame, el ilustre escritor han pronunciado algunas palabras que no podrán ser olvidadas por sus biógrafos presentes y futuros, palabras acerca de problemas tan angustiosos como la propia guerra pasada. Parece completar así un juicio cíclico sobre su patria, juicio que partiendo de una condenación despiadada contra la Alemania que expira hace cinco años es, al propio tiempo, el balbuceo de un sueño hacia una Alemania todavía utópica. Cuando se le ha preguntado acerca del estado actual de la producción intelectual alemana, ha respondido que la vida espiritual alemana se debate en una atroz confusión. "La influencia hitleriana fué nefasta a mi patria y es descepcionante comprobar tras el armisticio que los escritores nuevos sacan de sus cajones secretos obras concebidas libremente en las cuales, no obstante, no hay nada que sea digno de interés".

Diez años después de la entrada de Hitler en París, Tomas Mann es acogido con fervoroso respeto en el gran anfiteatro de la Sorbona y desde allí sus palabras han sido una nueva y más categórica advertencia para el mundo. Hablando en su lengua natal, se ha extendido sobre la profunda diferencia que amenaza dividir a la humanidad en dos conglomerados prontos al ataque. "Cada hombre que atiza este odio de un bloque contra otro, debe pensar que está alentando la catástrofe. Existen posibilidades de acuerdo..., el tiempo trabaja para nosotros cuando le dejamos actuar..., el tiempo es un regalo precioso". Y sus postreras palabras han pedido "Paz y alegría". En el último momento, cuando terminado su discurso se multiplicaban las felicitaciones, los ramos de flores, las peticiones de autógrafos, una muchacha francesa se ha acercado al escritor para pedirle su adhesión al llamamiento de Estocolmo, que reclama la prohición universal de la bomba atómica. El escritor ha tomado la pluma sin vacilar, con la misma serena resolución, con igual juiciosa energía que hay en cada una de sus páginas y ha escrito con letra clara: Tomas Mann.

A. A.
París, 1950.

PRINCIPALES REVISTAS DE ARTE DE EE. UU. ELOGIAN A NEMECIO ANTUNEZ

(De la revista "Art News", Junio 1950)

Nemecio Antúnez (Salón Bodley), más conocido como grabador, es un chileno que actualmente reside en los Estados Unidos; los trabajos presentados en su primera exposición en este país revelan una agradable utilización de una especie de paisaje antropomórfico, ubicado en algún lugar del Infierno. Las nuevas pinturas son sorprendentes por su madurez. Es difícil distinguir de entre ellas, pues de las diez, seis son "Habitantes de la Ciudad", y cuatro "Ventanas de la Ciudad". Pero el infierno verde de la nieve en "Habitantes de la Ciudad" N.o 2, y los alargados fantasmas del N.o 5 son especialmente notables por la habilidad con que Antúnez trata diversos problemas. En el N.o 2, el empleo de una técnica casi impresionista para lograr efectos no impresionistas, es altamente interesante, R T.

———oooOooo———

("Pictures ou exhibit", Junio 1950)

Nemecio Antúnez, talentoso joven chileno que actualmente trabaja en Nueva York, improvisa poéticamente con temas visuales tan simples como las formas de una ventana o bien las calles vistas desde lo alto. De estas improvisaciones brotan frescas y originales ideas pictóricas, cada una de ellas tratada con una sensitiva preocupación del ambiente anímico y del sentido evocativo. Llámese a Antúnez abstraccionista, si es que no hay otro adjetivo mejor para clasificarlo; pero esta palabra difícilmente engloba los delicados matices poéticos que trascienden de su obra. Las figuras en aguafuerte, de contornos sencillos, son también impresionantes por lo sensitivas.

———oooOooo———

De la revista "The Art Digest"
(Mayo 15 de 1950)

"Las pinturas de Nemecio Antúnez son la obra de un artista chileno que desde hace poco tiempo reside en esta ciudad. Parece hallarse abrumado por el tamaño de nuestra población urbana y denomina a la mayoría de sus telas "Habitantes de la Ciudad". Unos pocos trabajos, titulados "Ventanas de la Ciudad" tienen en realidad el mismo tema, ya que captan el espectáculo de las gentes que están del otro lado de la ventana. Esas hormigueantes muchedumbres no están descriptas en forma realista, sino vistas como hojas agitándose en el viento. Una de estas pinturas muestran esas plumas y astillas que una ráfaga barre en medio de una tormenta de nieve, a través de la cual pugna por asomarse un pálido sol.

Antúnez es un sólido pintor que plasma sus concepciones imaginativas con grandes pinceladas en tonos bajos delicadamente ajustados, en amplios diseños decorativos. Crea la impresión de que esas frágiles formas no se mueven por propia volición sino más bien son arrastradas por el torbellino del ritmo urbano. Estos cuadros tan poco comunes son interpretaciones altamente individuales de la vida febril de nuestra ciudad. Un grupo de dibujos y grabados revela que la obra se basa en un sólido conocimiento del oficio". M. B.

(Traducción de Teba Bronstein).

El músico Juan Casanova, pintor

El lunes abrió una exposición de pintura en la Sala Banco de Chile, el destacado músico —director de orquesta y compositor— Juan Casanova Vicuña.

Es esta la primera muestra de las inquietudes plásticas del "Maestro Juan Casanova", quien ha ganado ese título como director de bandas del Ejército y como director de orquesta.

Esta exposición tendrá, pues, un incentivo especial para el público. El único caso anterior de un músico-pintor en Chile, es el de Carlos Isamitt.

Plástica

Ruskin, contradictorio pero definitivo

Hace cincuenta años, murió John Ruskin. Nos es difícil comprender hoy la veneración que se tuvo por Ruskin en Inglaterra durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIX. Es cierto que algunos de la vieja generación, recuerdan todavía la reverencia con que se pronunciaba su nombre y cómo las frases dichas por él en la conversación corriente, gozaban de la autoridad de definiciones formuladas ex cathedra.

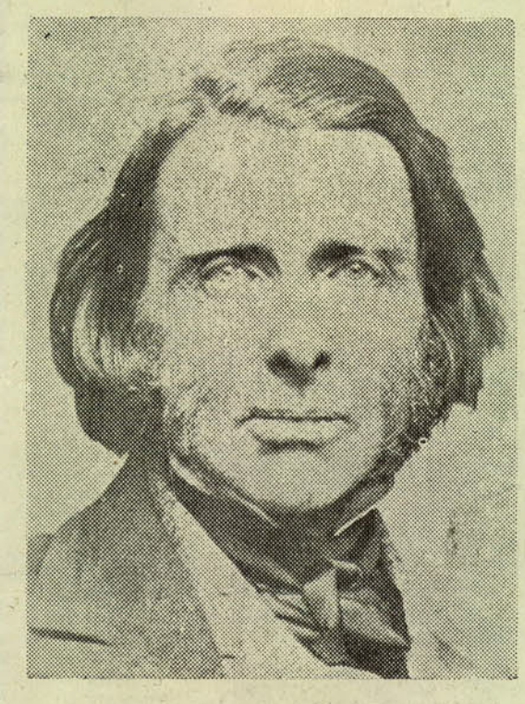
En mayo de 1843, un "licenciado de la Universidad de Oxford", publicó anónimamente el primer volumen de una obra que, más tarde, habría de hacer famoso su nombre por toda Europa. El autor era un joven de 24 años, llamado John Ruskin. El libro llevaba el título de **Pintores Modernos.** La principal finalidad de ese primer volumen, era la defensa, o más bien, la rehabilitación, del pintor Turner. Este era ya académico desde hacía más de cuarenta años; no se trataba, por lo tanto, de un "descubrimiento" de Ruskin, en el sentido en que luego habrían de serlo algunos italianos. Pero las recientes obras de Turner habían privado a este pintor del apoyo de sus antiguos admiradores. El servicio prestado por Ruskin —y no aceptado demasiado cortésmente por el quisquilloso y anciano artista—, fué conquistar la admiración del público para las brillantes composiciones del llamado "tercer período", de Turner. En 1851, Ruskin escribió: "De sus cuadros, los que más me agradan son los últimos, hasta el año 1845, y creo que a quienes sólo les satisfacen los primeros es, porque, en realidad, no les gusta este pintor. No les agrada lo que es esencialmente **suyo**... La plenitud de sus facultades se encuentra representada en cuadros pintados exactamente en el momento en que el público y la prensa atacaban con más intensidad al artista". Esa reivindicación de Turner fué el primer servicio prestado por Ruskin al arte; si tal servicio fué consumado mediante imprudentes diatribas contra grandes pintores, como Claude, debemos invocar como atenuante la juventud del autor y el fervor de sus creencias.

El primer volumen de **Modern Painters** fué escrito, según su autor, "con gran prisa e indignación". El tomo siguiente, aparecido en 1846, se diferenció en el tono y en el tema. Entre los artistas estudiados figuraban Fra Angélico, Giotto y Tintoretto. La defensa hecha por Ruskin de los primitivos italianos fué de inmensa importancia.

El arte de Venecia, y el de Tintoretto en particular, no habían sufrido nunca el eclipse total de las obras de los primitivos de Florencia y Siena. Pero aunque artistas tales como sir Thomas Lawrence, Turner y Etty, admiraban fervientemente a Tintoretto, el público quedaba muy atrás en tal entusiasmo; fué Ruskin quien puso en evidencia la falsedad de las doctrinas mantenidas por críticos como Kugler (**Handbook of Painting**).

Hoy, el historiador de arte se sienta en su biblioteca, rodeado de fotografías. Tiene el arte de todo el mundo al alcance de la mano en pocos segundos, puede situar ante su mirada adecuadas reproducciones de todas las obras de un artista cuyo nombre apenas era conocido en la Gran Bretaña hace un siglo. Por ello no es sorprendente que gran parte de la labor de Ruskin acerca de la pintura italiana haya necesitado ser revisada recientemente a la luz de las modernas investigaciones. Y el propio Ruskin vivió lo suficiente para lamentar y rectificar algunas de sus manifestaciones juveniles.

Pero Ruskin no sólo salvó del olvido a algunos viejos maestros y rescató de la incomprensión a uno de sus más viejos contemporáneos. El oportuno apoyo que prestó a los prerrafaelistas permitió a estos jóvenes —y nunca debemos olvidar lo muy jóvenes que eran—, capear el temporal que se desató sobre ellos en 1850. Algunas veces se ha dicho que Ruskin contribuyó a fundar la Hermandad Prerrafaelista, en 1848; pero eso no es cierto, e incluso el escritor comenzó por reaccionar desfavorablemente ante la labor de ese movimiento, hasta el punto de que, en la Exposición de la Real Academia, del año 1850, hubo de ser "literalmente llevado a rastras hasta el cuadro de Millais "The Carpenter's Shop", ante el que yo había pasado desdeñosamente". Pero tan pronto como se adhirió a la labor de la hermandad quedó convertido en un poderoso aliado.



John Ruskin

Es probablemente en la esfera de la arquitectura, donde la influencia de Ruskin ha sido más nefítica.

Cualesquiera fuésen los beneficios reportados al llamar la atención sobre los estilos bizantino y gótico venecianos, resultaron más que contrapesados por la desdichada influencia de ese segundo estilo en la arquitectura inglesa de la segunda mitad del siglo XIX. El gótico veneciano, superimpuesto al renacimiento gótico, se fué desarrollando y extendiendo hasta que su omnipresencia hastió incluso a su más destacado admirador: "he ejercido una influencia indirecta —se lamenta Ruskin— sobre casi todos los edificadores de las villas baratas que hay desde aquí hasta Bromley; y difícilmente se encontrará un bar cerca del Palacio de Cristal que no venda su ginebra y su cerveza, bajo unos capiteles pseudovenecianos, copiados de la iglesia de Nuestra Señora de la Salud o de la Virgen de los Milagros. Y uno de los principales motivos para que yo deje mi casa actual es que se encuentra rodeada por los malditos monstruos indirectamente creados por mí".

CRITICA Salones

KURT SCHICKETANZ.— Banco de Chile.

De este artista ya habíamos tenido oportunidad de ver algunas obras en el Sexto Salón de la Acuarela, y también una exposición particular, como la de ahora, en la antigua sala del Ministerio de Educación. Comparando aquellas muestras con la actual, se advierte que el artista no ha modificado su posición y que parece encontrarse satisfecho con su forma de elaboración. El conjunto es correcto, de buenas maneras, disciplinado y limpio. Es también de una gran sencillez y de una sobria presentación. En los dibujos de grandes árboles posee algunos trabajos muy singulares por la mudez de que están revestidos. Los contemplamos en su limpieza impecable y pulquérrima y confirmamos la frigidez de un temperamento serio, que dibuja bien, que sintetiza mejor y que no está dotado de cierta variedad en el empleo de recursos gráficos. Sus acuarelas son flúidas, disueltas y atmosféricas. Trabajos hechos en serie, en los que el mismo estribillo del color, azul y café, termina por confirmarnos que lo esencial de la pintura es lo que aquí no actúa: el color. Sí, el color, con sus significaciones expresivas y con todas las galas que es capaz de lucir en manos de un artista que lo module al impulso de lo que le exalta, conmueve u oprime.

PEDRO LOBOS.— Patio izquierdo de la Universidad de Chile.— En una pequeña sala, improvisada en el patio izquierdo de la Universidad de Chile, se presenta Pedro Lobos con una colección de dibujos de un álbum titulado "De la Trágica noche del Pueblo y su Esperanza". Advertimos que este artista atraviesa por un período de cambio. Su barroquismo lineal y volumétrico tiende a transformarse hacia soluciones de contrastes planos de blancos y negros. El juego retozón y voluptuoso, tan chileno, que le conocíamos de sus diversas composiciones anteriores, ha dado paso aquí a una obra de formas cortantes y severas. El dramatismo de la miseria las arrastra hacia el fondo común de lo "negro".

El autor así lo ha querido, en conformidad con una intención que por ahora calificaremos de experimental, en cuanto tiende a restablecer, para los artistas modernos, el equilibrio entre contenido y forma. El predominio de lo excesivamente formal del arte moderno justifica la reacción de artistas como Pedro Lobos. Ellos quieren ver a las artes figurativas más comprometidas en las luchas del hombre por alcanzar nuevas normas de convivencia social y económica. Todo eso está muy bien en un artista que procede sinceramente, pero a condición de que no comprometa una calidad ya lograda en etapas anteriores y que, en estos grabados, con todo lo interesantes que son sus intenciones, tiende a declinar en sus merecimientos intrínsecamente plásticos.

ACTO EN CENTRO DE BELLAS ARTES

El sábado hizo su primera presentación en público el Centro de Alumnos de Bellas Artes, en el local de la Escuela, con ensayos sobre pintura, poesía y música contemporáneas en el movimiento americano.

Una numerosa concurrencia se dió cita para escuchar el interesante programa que se desarrolló, y en el que colaboraron con dicho Centro el Comité de Orientación Artística y Cultural de la Universidad de Chile y el Club de Hot Jazz de Santiago.

La charla principal estuvo a cargo del pintor Gregorio de la Fuente, con el título de "América pinta". De la Fuente abarcó, a través de su vasto conocimiento de la obra y la personalidad de los pintores citados — Siqueiros, Portinari, Figari y Juan Francisco González — los aspectos salientes de su obra, la configuración de los estilos de este grupo fundamental de la pintura americana. Ilustró su charla con proyecciones.

El tema "Poetas en América", fué expuesto por Domingo Muñoz, quien comprendió en su disertación a Yangston Hughes, Guillen, Vallejo, Neruda y a un grupo de poetas jóvenes de Chile. Los ejemplos fueron recitados por Ana Hidalgo.

Sobre "Orígenes y desarrollo del Jazz", habló el dirigente del Club de Jazz Guillermo Retamal, ilustrando sus palabras con algunas grabaciones.

Rossy ARTICULOS DE CUERO Y OBJETOS DECORATIVOS
PARIS SANTIAGO BUENOS AIRES
Presenta nuevamente sus Novedades en Originales Bolsitas para Fiestas
Creaciones exclusivas de Rossy
UNICA DIRECCION DE LA FABRICA Y EXPOSICION
ALAMEDA 402 AL 404 y LIRA 1-3-5

ARTE CATEGORIA
MARCA DE CALIDAD
Windsor PLAQUÉ

ABRIGOS PILOTOS
ultima moda
AMPLIAS FACILIDADES
Sastrería ROFFE
SAN DIEGO 107 - FONO 81108

ABRIGUESE CON CAMPERO
ALPARGATAS DE LANA FORRADAS EN FRANELA
Modelos especiales de invierno, con y sin taco.
ALPARGATAS CAMPERO M. R.
EXIJALAS EN LAS CASAS DEL RAMO
Fábrica de Alpargatas S. A.
Chacabuco 675. — Santiago

4 Millones
EXTRACTO NUEVO PROGRAMA QUE REEMPLAZA AL QUE APARECE AL DORSO DE LOS BOLETOS

1	Premio de	$	4.000.000
1	Premio de	"	500.000
2	Premios de	"	100.000
2	Premios de	"	50.000
1	Premio de	"	30.000
12	Premios de	"	10.000
6	Premios de	"	8.000
22	Premios de	"	5.000
400	Premios de	"	1.000
7.266	Premios de	"	500
7.713	Premios. Total:	$	9.153.956

VENTAJAS DE ESTE PROGRAMA:
1.o Aumenta el Número de Premios.
2.o Aumenta a $ 500.000.— el 2.o Premio Mayor.
3.o Aumenta a $ 500.— las terminaciones y Centenas.

ENTERO $ 400.- VIGESIMO $ 20.-
9 DE JULIO
POLLA

EL MOSAICO HEXAGONAL DE LOTA
Durísimo e inalterable, especial para pisos de establecimientos industriales y comerciales, ha conquistado por su belleza las salas de recepción en bancos, hoteles, teatros y residencias.
10x10 cms. Espesor: 12 m/m
Cantidad 115 x m²
Precio $3.-
Cerámica de LOTA
AHUMADA 110
TAURUS Publicidad

CONFENAX
TRAJES FINOS hechos a mano, en casimir peinado, oveja. ($ 800 y $ 700 metro); valor en el comercio, $ 4.807, a $ 5.000, en ..... 2.950.—
TRAJES DE FRANELA, oveja ($ 386 metro); valor en el comercio $ 3.700, en ..... 1.950.—
ABRIGOS, en casimir oveja ($ 320 mt.), forro completo; valor en el comercio $ 2.300, en ..... 1.450.—
ABRIGOS en casimir oveja ($ 560 mt.); valor en el comercio $ 3.480, a ..... 2.450.—
TRAJES SASTRE, igual precio; medidas con 8 por ciento recargo. Consulte precios de casimir oveja y de hechuras en el comercio, y verá la conveniencia de nuestros precios, que son posibles, debido a que es Depósito Directo de Fábrica.
DEPOSITO: HUERFANOS 857, LOCAL 8, FONO 32922
FABRICA: CARMEN N.o 1410

GALLO M M CHILE
COBRE
LA MEJOR MANUFACTURA EN ARTICULOS DE COBRE CHILENO
Venta directa al público con marca de garantía, en su local del
HOTEL CARRERA
Fábrica:
GALVEZ 1121
Local de Ventas:
HOTEL CARRERA

ORLANDO RODRIGUEZ
CALZADO HECHO A MANO PARA DAMAS
SUAVE Y ELEGANTE
GALERIA TEATRO IMPERIO 831 —::— FONO 34592
y HUERFANOS 1150 —— "CASA OLGA"

Música

El ballet europeo al día

PARIS, junio.— (Por Alma Hübner, corresponsal de "Pro-Arte"). —EL BALLET RAMBERT de Londres tuvo una temporada de dos semanas durante el mes de mayo en el Teatro Sarah Bernhardt de París. Sally Gilmour volvió a la escena después de una ausencia de dos años (se casó en Australia y tuvo un hijo), en su famoso rol de "Lady into Fox". Fué aplaudida con entusiasmo por la crítica francesa. Entre las obras que presentó esta compañía se destacaron "Simple Symphony", música de Benjamín Britten y coreografía de Walter Gore; "Gala Performance", de Anthony Tudor, con música de Prokofiev, y "The Sailor's Return", el más reciente ballet de la coreógrafa Andrée Howard.

FLORENCIA ha visto desfilar bailarines de toda Europa durante las manifestaciones del "maggio fiorentino". El coreógrafo italiano Aurel Miloss montó especialmente para la ocasión los ballets "Chout", de Prokofiev; "Armide", de Lully, y "Orfeo", de Stravinsky. El bailarín francés Wladimir Skouratoff bailó el rol principal de "Chout". El Ballet de la Opera de París viajó especialmente a Florencia, donde Lifar y Toumanova fueron recibidos con ovaciones. El Gobierno italiano dió 10.000.000 de liras para financiar el viaje de la troupe de la Opera desde París.

"BALLET IMPERIAL" es la última obra de George Balanchine, creada por el coreógrafo georgiano en el Covent Garden de Londres para el Ballet Sadler's Wells. Se estrenó con enorme éxito el 5 de abril. El ballet está creado sobre la música del "Concierto N.o 2 en Sol Mayor para piano", de Tchaikovski y los decorados son de Eugene Berman. Margot Fonteyn alterna con Moira Shearer en el rol principal junto a Michael Somes.

ROLAND PETIT inició su temporada parisina en el Teatro Marigny el 11 de mayo. El programa se compone de tres ballets: "Les Demoiselles de la Nuit", sobre un tema de Anouilh; "L'Oeuf a la Coque", un ballet humorístico, y "Carmen", una hábil adaptación de Petit del tema de Merimée, empleando una orquestación de la música de Bizet. Este programa se ha presentado todas las noches durante más de un mes y hasta el momento no se sabe de cambio alguno.

MOIRA SHEARER viajó inesperadamente a París unos días antes del estreno de "Carmen", de Roland Petit, para reemplazar a la bailarina Renée Jeanmaire, la intérprete del rol de "Carmen", quien había sufrido una operación a la pierna izquierda al llegar a París. Es la primera vez que el público ha visto bailar a una Carmen pelirroja. Moira Shearer bailó con maestría incomparable y fué calurosamente aplaudida. Regresó a Londres después de una semana, siendo a su vez reemplazada por Irene Skorik, ex-estrella de Les Ballets des Champs Elysees.

"LE CHEVALIER ERRANT", el nuevo ballet de Serge Lifar sobre Don Quijote, fué estrenado en la Opera de París el 26 de abril. La música es de Jacques Ibert y contiene una gran parte de coros; los decorados, magníficamente concebidos en el espíritu cervantino, son obra del pintor español Pedro Flores. Lifar bailó el rol de Don Quijote, y Dulcinea fué interpretada por cuatro estrellas: Micheline Bardin, Christiane Vaussard, Espanita Cortés y Lycette Darsonval. "Pro-Arte" publicará en un próximo número una crítica detallada de esta nueva creación de Lifar.

LEONIDE MASSINE estrenó en el Teatro de la Opera Comique, su célebre ballet "La Boutique Fantasque", que creara para Diaghilev, con los mismos decorados de Derain, en el año 1919. El coreógrafo bailó su famoso rol del "bailarín de can-can", secundado con mucha gracia por Solange Schwarz. La música es una orquestación de Respighi de trozos de Rossini. El ballet sigue en el repertorio de la Opera-Comique y se ha repetido con mucha frecuencia desde su creación el día 21 de abril.

A. H.

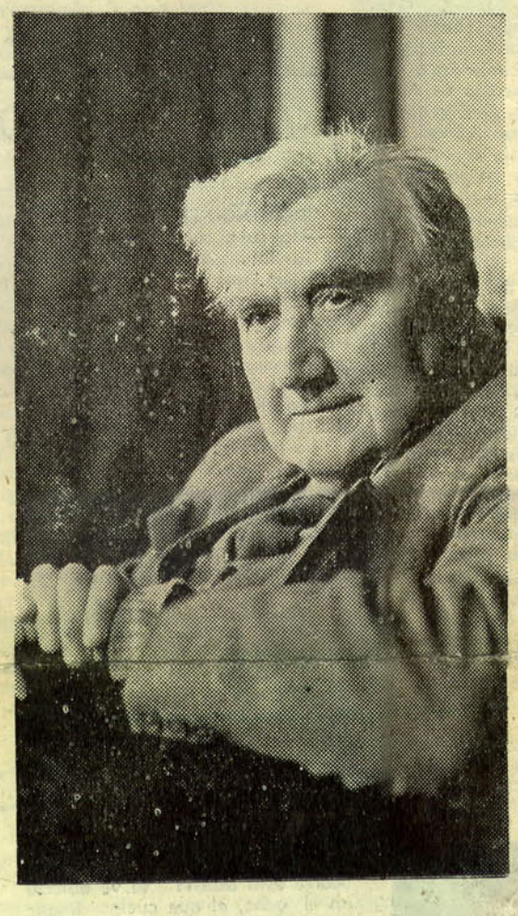
15 de junio de 1950, París.

ACTUALIDAD DE VAUGHAN WILLIAMS

Por Charles STUART

LONDRES (Especial).— A los setenta y ocho años de edad, Ralph Vaughan Williams tiene un mechón de cabellos grises, una barbilla que recuerda la de Ricardo Wagner, unas bien pobladas cejas, que suben y bajan en silencioso comentario de los puntos de vista de otras personas, y un sagaz humorismo que se revela en toda su plenitud en los discursos improvisados. Por espacio de unos veinte años, los estudiantes de música que asisten a los Promenade Concerts, en las noches a él dedicadas, vienen llamándolo con afecto "tío Ralph", corrientemente a voz en grito. Y esto no es meramente un tributo al admirado profesor de composición del Real Colegio de Música de Londres; es también prueba de la cordialidad que el hombre despierta. Para quienes conocen bien a Vaughan Williams, su música ocupa el primer lugar; pero el respeto y el afecto por la persona no quedan muy atrás. Al margen de la música, el "tío Ralph" es hombre de muy acusada personalidad y de un carácter sumamente afable y bondadoso.

En agosto de 1914, teniendo 42 años, abandonó una carrera prometedora de grandes éxitos profesionales e ingresó, como voluntario, en el Real Cuerpo de Sanidad Militar. Condujo una ambulancia de campaña en Macedonia, y pasó a la artillería a tiempo de tomar parte, como teniente, en la campaña del frente occidental, en 1918. En la guerra contra Hitler, condujo un camión de los servicios de recuperación, en la aldea de Dorking, Surrey, y por sus alrededores. Nunca ha temido la impopularidad. Cuando la B.B.C. prohibió las obras de un compositor comunista, Vaughan Williams retiró públicamente una pieza que la misma corporación le había encargado y devolvió los honorarios percibidos. No lo hizo por simpatía con el comunismo, al que rechaza, sino como un gesto en defensa de un compañero a quien consideraba perseguido por sus opiniones particulares. Cuando en 1944 heredó Leith Hill Place, una hermosa finca situada en unas lomas que hay a ocho kilómetros de su casa, hizo entrega de ella, junto con un donativo de 4.000 libras esterlinas al National Trust, para que fuera destinada al disfrute público.



Ralph Vaughan Williams

En música ha tratado siempre de evitar lo fácil. Sus primeros pasos fueron como estudiante en el Real Colegio de Música. En el Trinity College, de Cambridge, obtuvo la licenciatura en Música (1894). Un día le oyó cantar a alguien "Bushes and briars", una canción folklórica inglesa que se había vuelto a poner en boga. El problema que lo había atormentado durante tantos años encontró repentinamente una solución. Allí estaba la respuesta. "¡Esa", se dijo Williams, "es la música que yo necesito!" Desde 1904 en adelante se dedicó a resucitar canciones populares, siendo en tal tarea uno de los devotos buscadores errantes que encabezó Cecil Sharp. En los villorrios de Sussex, Essex y Norfolk, entablaba relaciones de camaradería —muchas veces en la cervecería, bebiendo y fumando— con miembros de la última generación de cantores populares, por regla general braceros del campo. Así descubrió y anotó la letra y la música de muchas tonadillas tradicionales, algunas con varios siglos de existencia, que de no haber sido recogidas por escrito hubieran llegado a borrarse de la memoria. La aldea inglesa se encontraba ya en transformación. Menos de una generación más tarde, el autobús completó la obra iniciada por el ferrocarril y por la industrialización. En su afán de captar las melodías populares con toda su pureza, antes de que desaparecieran o se mixtificaran con los cambios sociales, Vaughan Williams compró un aparato para grabar rollos de fonógrafo, lo instaló en una bicicleta y recorrió con él muchos cientos de kilómetros rurales. Pese a sus imperfecciones técnicas, los cilindros fonográficos resultaron ser un mejor medio de captación que las notas escritas, por las innumerables sutilezas de inflexión, entonación y adorno que hay en las canciones folklóricas.

Para algunos hombres, el recoger cantos populares no pasa de ser una distracción; para otros, adquiere caracteres obsesionantes. Vaughan Williams, por otra parte, **asimilaba** el canto folklórico, y llegó a hacer de él algo nativo y básico para su arte personalísimo. Hay también otros elementos en su música. Ha estudiado provechosamente los grandes polifonistas ingleses de la época Tudor: Byrd, Weelkes, Morley y el resto. Se extasió con Henry Purcell y con el padre de la música moderna, Juan Sebastián Bach. Pero los viejos cantos ingleses y los patrones con que se habían forjado han sido factores mucho más influyentes en Williams. Pocas veces cita éste una canción popular. Y no necesita hacerlo. Su línea melódica, desde el principio hasta el fin, es una larga canción folklórica, de su propia creación, nueva, pero rica en forma y sentimiento tradicionales.

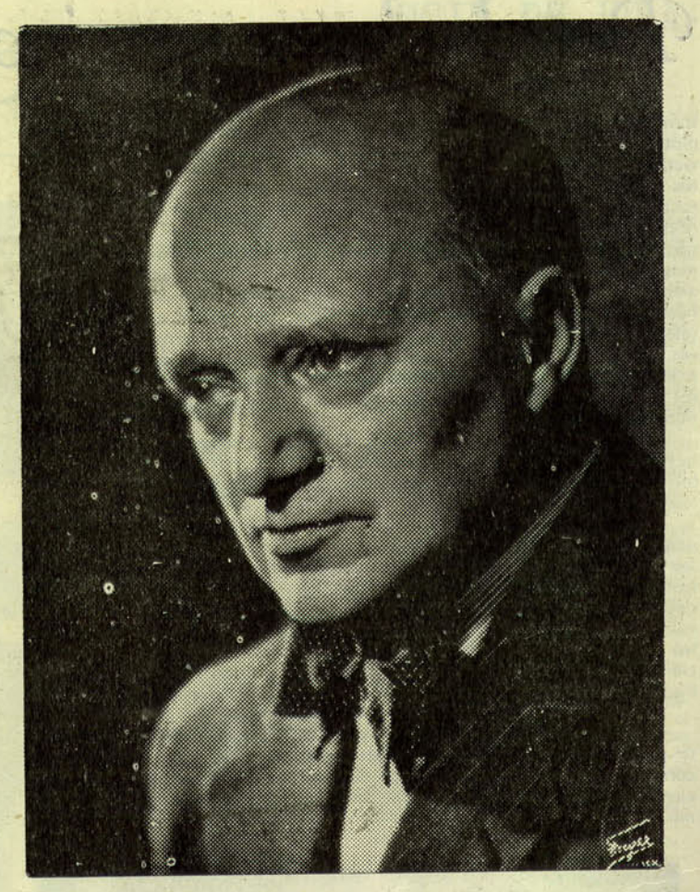
Antes de la guerra del Kaiser, hubo una fase en que Vaughan Williams, como algunos de sus críticos, temió estar "folklorizándose" hasta incurrir en lo empalagoso. Para curarse de tal dolencia, marchó a París, a la edad de treinta y siete años, y fué discípulo de Maurice Ravel, compositor que se encontraba en el extremo opuesto de la escala estilística.

Si Vaughan Williams derivó del tutelaje de Ravel algo más que un cierto grado de nueva luz y aire en la orquestación, es algo que continúa siendo discutible. Pero lo que resulta significativo es que la estancia en París se viera inmediatamente seguida de una sostenida producción de obras importantes, entre las que figuran "Sea Symphony", basada en el poema de Walt Whitman; la soberbia fantasía para cuerdas, sobre un tema de Tallis, estrenada en el Festival de los Tres Coros, de Gloucester, en 1910; la "London Symphony", en la que se recogen las campanadas de Westminster y el pregón de la vendedora de espliego; y la ópera en dos actos "Hugh the Drover", que, si bien fué compuesta en 1911 y 1914, no vió la luz de las candilejas hasta 1924.

Desde que llegó a la madurez, Vaughan Williams ha escrito copiosamente y con gran versatilidad. Música sacra para voces sin acompañamiento, ballet, música de cámara, ciclos de canciones, piezas de festival para doble coro, composiciones para orquesta gigante y para cantante solista; a todas estas formas y medios ha dedicado su competente atención. Se deleita con las bagatelas y las rarezas. Tiene compuesta una suite para pitos de estaño, y un pasacalle nupcial, escrito para amigos, en el que el tema deriva de las nuevas iniciales de la novia. En opinión de muchos, lo más duradero de Williams serán sus sinfonías para orquesta, especialmente las tres últimas. La "Cuarta Sinfonía", en fa menor (1935), suena como si fuera obra de un hombre joven, pues es ferozmente iconoclasta en algunas de sus partes; muchos de los primitivos admiradores de Williams siguen sin aprobarla. La "Quinta Sinfonía", en Re Menor (1943), con sus rasgos de tono heroico, resulta más asequible. La "Sexta Sinfonía", en mi menor (1948), nos transporta a un nuevo mundo, de duro romanticismo y de soliloquio. Esta sinfonía (1) prueba abundantemente que la edad, lejos de mitigar la visión creadora de Vaughan Williams, la ha ampliado poderosamente. A los setenta y ocho años, el compositor está como si fuera a comenzar una nueva carrera.

CH. S.

(1) Estrenada el viernes pasado, en el Teatro Municipal de Santiago, por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent.



ERICH KLEIBER, el gran director alemán, que iniciará el próximo mes una serie de cuatro conciertos con la Orquesta Sinfónica de Chile, en los programas del Instituto de Extensión Musical.

Critica Conciertos

El Noveno Concierto Sinfónico de la Temporada nos ha colocado de nuevo frente a las saludables interpretaciones de Sargent. Como en los conciertos anteriores, fué evidente su capacidad para el esclarecimiento formal y analítico de las obras, su sentido del detalle y aun de la minucia, su sentido rítmico y su sentido del fraseo. Además, hay en él un equilibrado y justo atenerse a la música como tal, esquivando interpretaciones que deban invocar bases extra-musicales para su justificación, aunque a veces sean necesarias.

Una "Suite" de Purcell fué llevada a un plano altamente cultivado y natural, sin embargo; detallado y matizado, pero sin menoscabo del "todo" articulado; en una atmósfera grande y noble que no excluyó, empero, una gran dosis de finura espiritualizada; con justo sentido dramático, pero también con sus grados de atmósfera galante.

La Orquesta respondió más que satisfactoriamente.

Nuestro juicio de la "Sexta Sinfonía" en Mi menor, de R. V. Williams se hace sobre primera audición de ella. Es decir, nuestro comentario se apoya más en una impresión primaria —y, como tal, contingente— que en una opinión ya sedimentada —y, por tanto más objetiva—. No hay en tal obra, indudablemente, una axiomática formal integradora. Se trata, a la inversa, de una creación que parte y apunta de y a un mundo catastrófico, sin postulados organizadores. La sensación fundamental, bastante intensa, es la de una caótica sucesión de secciones de fragmentos explosivos y otros de un moroso paisaje de larvas rampantes. Un estilo se hace en gran medida por selección y ordenación especial de lo seleccionado. Aquí existe, más bien, un conglomerado de cosas dispares. No podemos sustraernos a la objeción de que los elementos musicales elegidos por Williams, a más de dispares y de desiguales, no siempre corresponden a cosas de auténtica calidad artística. Muchas de ellas nos han resultado excesivamente vacías, otras superficiales, algunas vulgares. Muchas son falsamente modernas. Pero el efecto deseado —ser expresión de un hombre en ruinas, desesperanzado e inerte en medio de una lluvia de destrucciones— está casi plenamente logrado. No se puede negar que esta música genera un sentimiento desolado y amargo, y que es la auténtica realización de un "programa", del "programa" del hombre contemporáneo que, si lo juzgamos por la "Sexta Sinfonía" de Williams, deberá ser reemplazado por otro más sano, más alegre y más organizado, si la Humanidad quiere o tiene que subsistir. Sargent preparó detalladamente la obra. Le dió su clima ácido, fragmentario y, especialmente en el último movimiento, su soledad inaudita. La Orquesta siguió al director en forma muy encomiable.

La interpretación de "Till Eulespiegel", de Strauss, por parte de Sargent, ha reunido todas las virtudes suyas, como músico y como técnico, pero también ha significado la demostración de sus limitaciones. Cuando decimos limitaciones, estamos ciertos de emplear un vocablo inadecuado en gran medida, pero que no deja de poseer sus grados de verdad. Como en todas sus interpretaciones, aquí Sargent ha logrado la más absoluta claridad expositiva, la más detallada y matizada de las versiones. Incluso ha concedido a todo un impulso y un ritmo excepcionalmente vigorosos, en ajustadísimo acuerdo con estos valores en la obra. Y, sin embargo, algo ha faltado, y algo importante. Se trata de ese elemento popular, trágico y cómico a la vez, medioeval, que es el verdadero espíritu del personaje inspirador y que se expresa totalmente en la obra de Strauss. Busch, que resulta un director insuperable de obras de este tipo, nos ha brindado en más de una ocasión versiones maestras del "Till Eulenspiegel", maestras justamente porque él, Busch, es, quizás por idiosincrasia racial y por tendencia personal, consubstancial con la obra, hombre no exento de popularismo en el más noble sentido, no exento de humor y con una maravillosa dosis de simpatía. La versión de Sargent ha tenido, sin embargo, una sobresaliente virtud: la pedagógica. Será difícil superar todo lo que él hizo en fraseos, en aclarar cada elemento, cada matiz, hasta el extremo de que muchas cosas las hemos escuchado por primera vez.

Pero han sido sin duda las "Variaciones sobre un tema de Purcell" de Britten, el punto más alto de este concierto. No cabe sino aplaudir con entusiasmo caluroso lo que hizo Sargent y lo que cumplió la Orquesta. Quedaron prácticamente agotadas las posibilidades coloristas, las riquezas rítmicas y los hallazgos armónicos, en su exposición tan sabia en manos de Sargent y en la concentrada ejecución de nuestra Sinfónica. Es una obra que debería ser ejecutada más frecuentemente, con fines educacionales.

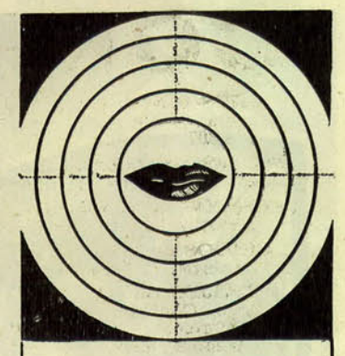
CESAR CECCHI



CALZADO J. RAFAEL
Teatinos 499 — Fono 80422 — Santiago

CONCHA y TORO
"Clos de Pirque"

Tiene Ud. FOTOS en colores?
ENTONCES ENTREGUELAS a su LABORATORIO DE CONFIANZA:
Alfred Reifschneider y Cía. Ltda.
TAMBIEN HACEMOS AMPLIACIONES DE SUS TRANSPARENCIAS KODAKCHROMES.
HUERFANOS 1144
FONO 64724
CASILLA 420



EL BLANCO DE LAS MIRADAS SON LABIOS CON
Emma Scott
new york

ESTUDIO DE QUIROMANCIA
Arte de leer las manos científicamente.
Diagnóstico biológico, negocios, inteligencia, carácter, educación, matrimonio y psicología criminal.
AVENIDA LOS LEONES 926.
TELEFONO 42121
CONSULTAS DE LAS 3 EN ADELANTE.

CONTRIBUYA A LA PROSPERIDAD DE SU PATRIA VISTA CON PAÑOS DE LANA NACIONALES

Instituto de Extensión Musical
Universidad de Chile

BALLET
(2.a Quincena de Julio)
PROXIMO GRAN ESTRENO
"DON JUAN"
Música de GLUCK
Coreografía y Dirección de UTHOFF
Decorados: THOMAS ROESSNER
Vestuario: HEDY KRASSA
Dirección Musical VICTOR TEVAH
INTERPRETES PRINCIPALES PATRICIO BUNSTER — ALFONSO UNANUE — OCTAVIO CINTOLESSI — VIRGINIA RONCAL — BLANCHETTE HERMANNSEN — CARMEN MAIRA — EVA PIZARRO — ISABEL BUSTOS.

Desde hace casi cuarenta años solo he hecho una cosa: pintar

ENTREVISTA A CAMILO MORI

En un ambiente poco propicio para entrevistas a fondo, conversamos con Camilo Mori, reciente Premio Nacional de Literatura. El pintor, sobresaturado de reportajes, preguntas a diestra y siniestra, víctima obligada de los periodistas, que sólo se acuerdan de los artistas cuando ganan un premio o se mueren; víctima incluso de declaraciones publicadas que ni siquiera ha formulado (caso diario en el periodismo santiaguino), no se encontraba, en el instante en que lo visitamos, con el reposo necesario para que nosotros insistiéramos demasiado en tantos aspectos que nos hubieran interesado de su vida artística. Sin embargo, el hecho de que Camilo Mori sea uno de los nuestros en las tareas de "Pro-Arte", nos dió mayor entrada en ese selectivo mundo suyo. Poco a poco Camilo Mori fué penetrando, a través de la charla, en ese cúmulo de pequeños detalles del pasado que, a la postre, constituyen el punto de partida para trazar la línea general de un hombre, máxime cuando este hombre es un artista de tan rica individualidad.

Así, hilvanamos los comienzos. Caímos fatalmente en este período que es clásico en Chile: el año 20. Le recordamos que es él un hombre del año 20, como González Vera, que con pocos días de anticipación recibió el Premio Nacional de Literatura.

—Sí— responde Camilo Mori. Parece que en 1950 se establece una consagración del año veinte chileno. Es bien curioso que González Vera y yo hayamos alcanzado este honor, juntos. No tengo idea por qué, pero me atrevo a pensar que ello no es una simple cuasualidad. Algo ocurrió "el año veinte". Es decir, en el período alrededor del veinte. Creo que fué una suerte de romanticismo ajeno a Europa, contra lo que se afirma comúnmente. Recordemos que mientras esa especie de romanticismo imperaba en nuestros plásticos del año 20, el cubismo había aparecido ya en París en 1906, y el "futurismo" en Italia.

—¿Cuál fué su participación en esos comienzos?

—Debe considerarse que yo fuí el último que llegaba al ambiente plástico de esos años. Recuerdo perfectamente que las modernas corrientes europeas no tenían eco alguno entre nosotros. En 1916, por ejemplo, pinté una mancha que simplemente "califiqué" de futurismo. No era como para entenderlo. Vivíamos ajenos a los movimientos



Camilo, entre los 15 y los 16 años, ya pintor.

contemporáneos, debido a que sufríamos la influencia española a través del pintor Fernando Alvarez de Sotomayor, que había llegado en 1911 a la Exposición del Centenario y que permaneció unos años haciendo aquí academia. En literatura se leía a los franceses, mientras los pintores teníamos como norte al crítico de "La Esfera" de Madrid, José Francés. ¿A quiénes admirábamos? Pues, a Ignacio Zuloaga, a Sorolla, a Manuel Benedito, a Romero de Torres, quienes, a su vez, se estimaban los guardadores del realismo velazqueño.

La década entre el 11 y el 20 — continúa Mori — advino en Chile como una renovación en todos los órdenes, menos en el plástico. Hubo alguna influencia italiana y francesa, a través de Pedro Lira, Valenzuela Puelma y Valenzuela Llanos, que estuvieron en Francia. Los que fueron después a Europa (entre el año 16 y el 18), como Rezka, Backhaus, Carlos Alegría y Julio Fossa Calderón, no trajeron noticia alguna de Francia, transformable en influencia renovadora. Nada nos dijeron del cubismo, y ni siquiera del pasado impresionismo, ya que algunos de ellos aceptaron esta última corriente de una manera académica. Sin embargo, este grupo convivió, en su mayor parte, con ciertos pintores de la **banda negra** como Charles Cottet, René Ménard, Lucien Simon y Aman-Jean, que alcanzaron cierta trascendencia periódica haciendo pintura anecdótica, superada ya por el cubismo antianecdótico. Por lo demás, pienso que esa generación no ha sido aún suficientemente analizada como merece. Y en aquellos años, ¿qué se estilaba aquí en poesía, por ejemplo? Nuestros poetas del año 20 leían todavía a Verlaine y a Darío.

—Cuéntenos, Camilo, en qué estado de ánimo partió usted a Europa. También aquí aparece el año veinte....

—Yo me fuí a Europa, justamente ese año, bajo dicha influencia españolista que pesaba fatalmetne sobre toda mi generación. Viajé en el grupo que integraban Julio Ortíz de Zárate, José Perotti, Isaías Cabezón (éste iba a Alemania), Enriqueta Petit. Lucho Vargas Rosas había salido para Francia el año anterior. Permanecí en Europa hasta 1923, haciendo academia libre; de ese tiempo, un año viví en Italia. Observé cuanto me fué posible la sangre nueva que estaba recibiendo la pintura europea por aquel tiempo. Como ustedes supondrán, el cambio que se operó en mi punto de observación debió ser fundamental, ya que aquello no tenía relación alguna con el período de influencia española que había dejado en Santiago.

—¿Qué efectos tuvo su permanencia en Francia al regresar a Chile?

—Provocamos un ambiente distinto y se operó el necesario cambio. Aunque no estábamos destinados a influenciar a través de los organismos oficiales, nos siguió la juventud. Así constituímos el "Grupo Montparnasse", que tuvo un estreno trascendente. El Grupo hizo una gran exposición. A Pilo Yáñez, que escribía notas de arte en "La Nación", dirigida entonces por su padre, don Eleodoro, lo nombramos presidente. Se sumaron al Grupo jóvenes de valer; desde luego, Vicente Huidobro. Se hace presente la influencia de Apollinaire. Se produce con nuestro regreso una real inquietud renovadora. Por supuesto que la histórica exposición del Grupo Montparnasse, que se efectuó en la Sala Rivas y Calvo, provocó una paliza general de la prensa sobre nosotros.... incluso de parte de "La Nación", de Pilo Yáñez.

—¿Consecuencias de todo esto?

—Bueno, después — años 23 y 24 — el ambiente fué zafándose rápidamente de las amarras con el pasado bastante fin de siglo que aún pugnaba por sobrevivir. Se produjo una renovación en todos los órdenes. Era otro el lenguaje literario, nacía la Sociedad Bach para desempolvar los viejos claustros de la música. La pequeña revolución que provoca nuestro regreso, manifestado a través del Grupo Montparnasse, hace que, de nuevo, vuelva a predominar en la plástica chilena la influencia francesa que antes habían extendido Pedro Lira, los Valenzuela y Juan Francisco González, y que interrumpió por varios años la tendencia española de Alvarez de Sotomayor.

La conversación con Camilo Mori gira después en torno de las generaciones posteriores.

—La generación siguiente — nos dice el pintor — puede marcarse con otro viaje a Europa. Esta vez visitan el Viejo Mundo, Gazmuri, Caballero, Chela Aranis, Bontá, Inés Puyó, Eguiluz, Héctor Cáceres, en total, veintiséis pintores y escultores que el Gobierno becó en Europa. Esto ocurría en 1929. Este grupo adquirió conocimientos a través de especializaciones que debían traer a nuestra Escuela de Artes Aplicadas. Fué, sin duda, una iniciativa de las mejores. Otro pequeño grupo viajó después, alrededor de 1934, a Europa. Eran Samuel Román, Israel Roa y José Perotti, que llegaban a Alemania por la beca Humboldt.

—¿Qué resultados positivos asignas a estos viajes a Europa de nuestros artistas? ¿Estimas, como algunos críticos, que la europeización básica de nuestras artes plásticas ha malogrado el surgimiento de expresiones nacionales más concretas que las presentes?

—Respondo en un sentido positivo. Lo universal del arte no es puramente de extracción europea. Antes de los franceses, que — se teme — pudieran habernos cortado las alas con su poderosa influencia, estuvieron para éstos Grecia, Roma y el Oriente. La antigüedad y el Renacimiento, como es sabido, están eslabonados con todo el desarrollo posterior. El cubismo, por ejemplo, o las expresiones plásticas nacionales de algunos países en la actualidad, no pueden ser considerados aisladamente del resto de las expresiones artísticas. ¿Por qué nosotros debíamos "temer" las influencias? ¿Acaso más que influencias, el artista no recibe conocimiento a través del estudio de las diversas fuentes? Las grandes individualidades lo son a pesar de todo.

Ahora bien. Particularicemos. Si miramos la generación nuestra, aquella que fué a Europa en 1923, debemos reconocer que regresó con un caudal de observación y de conocimientos totalmente desconocidos en Chile. Afirmo con orgullo que fuimos el núcleo central de un movimiento de renovación, por lo que la juventud se agrupó con fe alrededor nuestro. Después, el grupo que viajó en 1929, en el cual me encontré, reafirmó los postulados nuevos y dió origen al funcionamiento de la Escuela de Artes Aplicadas, idea del entonces Ministro Pablo Ramírez, que permitió dar calidad de oficio a las artes aplicadas. Se extendió así una nueva actividad, que hoy interesa a miles de jóvenes y personas de diversa condición.

—¿Qué importancia asignas a las actuales generaciones de pintores y escultores?

—Hay valores destacados y tengo fe en ellas. Nuestra generación



Retrato del artista, en 1924.

—la del repetido año 20 — fué heroica. Lo es también la de hoy, con la ventaja de esta última, de que no lucha en la proporción que nosotros lo hicimos, con la incomprensión ambiente. Por lo menos ahora no se proscribe al artista como antes, aunque el oficio de pintor no haya llegado aún a la estimación pública que merece.

—Entre esta generación posterior, ¿a quiénes mencionarías?

—Entre otros, a Montecino, Roa, Venturelli, Gregorio de la Fuente, Pedraza, Carvacho, Pedro Lobos, Vergara, Gustavo Carrasco, Hermosilla Alvarez, Ximena Cristi, Fontecilla, Santelices. La labor de la mayoría de estos pintores es abnegada, casi sin recompensa. Deben luchar a brazo partido para imponer sus calidades ante un público generalmente indiferente. Ellos tienen que hacer un poco de todo para poder vivir: dar clases, combinar oficios, dibujar, hacer portadas de revistas o copias por encargo. Se confirma, aún a estas alturas, que el arte camina adelante, a gran distancia de quienes poseen los medios de estímulo.

—¿Y los grupos estudiantiles con los cuales tienes contacto?

—Esos constituyen lo que podríamos llamar la reserva, para nuestras artes plásticas. Es halagador ver cómo los muchachos se agrupan ahora desde sus comienzos, para tareas comunes de superación. El Grupo Plástico de la Escuela de Bellas Artes y el Grupo Plástico de la Escuela de Arquitectura, cuentan con elementos que se perfilan nítidamente como los mejores de esa reserva plástica. En el de Bellas Artes recuerdo a José Balmes, Hardy Vistuba, Gracia Barrios, James Smith, Villaseñor, Clarence Mundy y otros. En el de Arquitectura, a Carlos Martner, Francisco Reyes, Humberto Cáceres, Jaime Benderssky, Tomás Lawner.

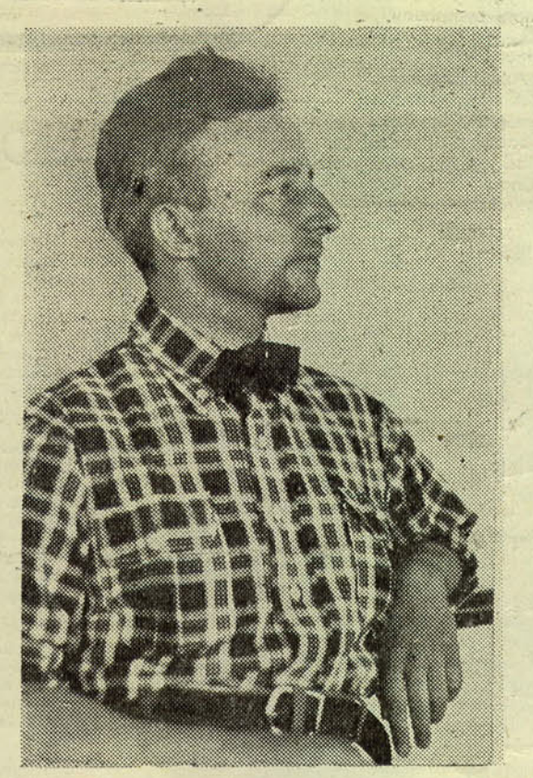
Camilo Mori nos expone en seguida, extensamente, su pensamiento frente al porvenir de las artes plásticas en nuestro país. Constantemente apela a la juventud para ilustrar sus ejemplos, y señala la necesidad de que los artistas ayuden a crear el necesario ambiente a una renovación de vasto alcance, que conmueva a las generaciones presentes.

—No podemos, ni debemos negar, que hay confusión. Los órde-

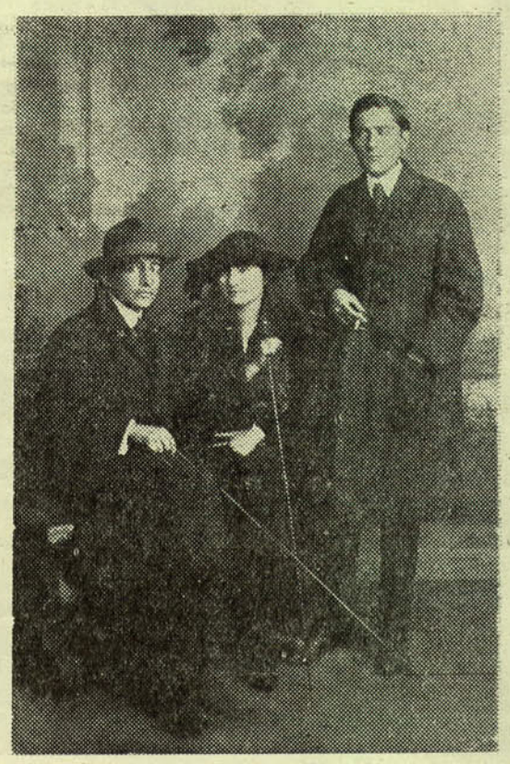
PASA A LA PAG. 8)



MARUJA VARGAS, la esposa del artista. Fotografía tomada en París.



1929: año del segundo viaje a Europa.



Un grupo muy en pose de época (París, febrero de 1921): Mori, Jorge Hubner Bezanilla y una poetisa francesa cuyo nombre no recuerda.

TRES CUADROS DE CAMILO MORI

Por Sergio MONTECINO

"DOMINGO EN VALPARAISO". — Hay una calle que desemboca en la Bahía; las fachadas de dos edificios laterales enmarcan la escena. Entonces, por el contraste de las sombras que arrojan estas paredes, se ilumina el agua del mar que se divisa al fondo y en la cual hay dos boyas rojas, un bote y un velero blanco. En medio de la calle, hay sentado un gato negro.

La atmósfera del cuadro es extraña y sugerente. Y la pasividad de los objetos que el pintor ha buscado para componer la escena, confieren un misterioso sentido a ella como para que ocurran en su interior inesperados acontecimientos.

"SILENCIO" (Autorretrato).—El ambiente de esta obra, es de un pronunciado subjetivismo y misterio. El pintor, acodado en una mesa, mirando de frente al espectador, ocupa el primer plano; atrás, una figura femenina de pie admira un cuadro clavado en la pared; en el muro opuesto, cuelga un antiguo instrumento: una cítara.

"INTERIOR".— Una figura de negro arroja sobre la mesa, su propia faz. La habitación en la que ocurre esta escena se ve abierta en el techo, el que cuelga desgarrado en medio de la escena. En el centro del cuarto, una tarima sirve de apoyo a un huiro gigante; atrás, dos puertas opuestas cuyos vanos se ven obscuros. Sentado en el rincón, en el ángulo de las dos paredes, una extraña figura: mezcla de maniquí, de hombre desnudo o gladiador derrotado. Por último, dos cortinajes rojos ornamentan las paredes. Además, una pierna mutilada se apoya sobre una mesa.

* * *

De la vasta labor de Camilo Mori, hemos escogido deliberadamente estas tres obras, por considerar que ellas representan en nuestro desarrollo pictórico una excepción. Excepción por su factura y excepción en la labor misma del pintor agraciado con el Premio Nacional de Arte, comparándola con sus etapas anteriores y posteriores.

Estas experiencias, que podríamos denominar oníricas, las ha desarrollado Mori a su vuelta de Estados Unidos, alrededor de 1938. De la descripción que hemos hecho de estas tres telas, encontramos a Mori, contrariamente a lo que pueda pensarse, no como un surrealista ilustrativo (a lo Dali, por ejemplo), ni a la manera de nuestro compatriota Roberto Matta, en quien el dictado automático prima ante cualquiera otra consideración reflexiva. Mori aprovecha el automatismo psíquico, solamente en la medida en que le permite extraer de su mente un subjetivismo ideal y acendrado, que guía la temática del cuadro a otras ideas asociadas. Por ejemplo, a lo literario, sin que deba estimarse esta preocupación como un factor negativo a los resultados plásticos y estéticos de la obra.

El pintor doblega entonces su realismo a un acto que es mágico. He aquí su posición. Camilo Mori, construye elementos tomados de la realidad, de acuerdo a un proceso consciente y los utiliza para extraer de ellos un mensaje subjetivo, poético y musical.

Camilo Mori, en este período de su trayectoria, siente los grises. Pinta de acuerdo a ciertas relaciones armónicas sutiles. Sus luces son doradas, pálidas o débilmente azules; sus sombras livianas, transparentes, especialmente en su obra "Silencio", en donde el dominio técnico del pintor acusa una ejecución sobresaliente.

En general, y aun en otros cuadros concebidos bajo estos mismos ideales, Mori es un paradigma de hallazgos estéticos. Abandona los rigores del arte puro, y somete su condición de pintor al desarrollo de una idea expresiva, cuyo dictamen viene ya planificado. Lo mental es en él, esencial. La espontaneidad nace sólo cuando el arabesco dibujístico va como borrándose por el juego tonal, y las figuras pierden su hieratismo constructivo por el dinamismo de la pincelada.

Finalmente, Camilo Mori cumple en esta etapa con lo que muchas veces le hemos escuchado: el desasosiego de su actitud pictórica para salir al encuentro de nuevos elementos que añadan un sentimiento renovado al convencionalismo que invade y paraliza las artes plásticas.

S. M. M.

El Jurado

El Jurado que discernió el Premio Nacional de Arte al pintor Camilo Mori se reunió por única vez, para acordarlo así, el martes de la semana pasada (25 de junio de 1950). Componían el Jurado los siguientes señores: Juvenal Hernández (Rector de la Universidad de Chile), Julio Arriagada (Subsecretario de Educación), el pintor Carlos Pedraza (por la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas), el pintor Gustavo Carrasco (por la Asociación de Pintores y Escultores) y Oscar González (por la Sociedad Nacional de Bellas Artes).



EL FOTOGRAFO DE LOS NIÑOS,
SE TRASLADO A
A G U S T I N A S 6 1 A
Atención esmerada en
Primeras Comuniones
CONSULTE PRECIOS Y RESERVE
HORA AL FONO 30932



El joven Mori, decorando interiores para la película chilena "Un grito en el mar", con Pedro Sienna.

"LILIBET"
LOZAS Y CRISTALES
FINOS — REGALOS
ANTIGUEDADES
MIRAFLORES 384
(casi esq. Merced).

Lo permanente en el arte de Camilo Mori

Por Víctor CARVACHO

Lo que caracteriza a Camilo Mori es su aspiración renovadora. Ya en sus primeros años, a pesar de haber iniciado en los tiempos en que el impresionismo comenzaba a teñir a la pintura chilena de un vago rosicler, se orientó hacia formas de expresión que en nuestro ambiente significaban una renovación. Estaban vivas todavía las influencias de todos aquellos artistas formados al influjo del realismo académico. La disciplina de la objetividad sincera y sumisa condenaba a todos los que quisieran, como consecuencia de su exaltación, a reflejar demasiado el impulso de sus sentimientos, a una especie de heterodoxia peligrosa. La estabilidad de la sociedad chilena del siglo pasado justificaba este estado reposado, sereno y disciplinado de las artes plásticas. Un vago romanticismo velaba de poesía los espíritus y los retratos. El exotismo derivado de Delacroix, en una "Perla del Mercader" de Valenzuela Puelma, constituía la máxima expansión y escape de espíritus constreñidos a moldes severos. El "mal del siglo" palidecía en los rostros de las damas, entre españolas y orientales, bajo el manto negro de la hora de ir a misa. Camilo Mori se formó bajo el doble signo del imperio de lo romántico; por los últimos suspiros del siglo XIX en que naciera y por el lugar en que hizo sus primeras correrías de niño, en los juegos celestes de la infancia: Valparaíso

La ciudad mercantil es, por paradoja, la más propicia a los sueños. Cierto es que allí nada se arraiga y tal vez haya pocos lugares en el mundo donde todo se confabula para que se destruyan las tradiciones, excepto la de ciertos bares exóticos de la Plaza Aníbal Pinto y las vitrinas modificadas de las tiendas inglesas. El romanticismo de Camilo Mori encontró su cauce. en los años juveniles de su primer viaje a Europa, en los pintores de la **banda negra**, conjunto de artistas que en la Bretaña llevaban una vida ardiente en la que pretendían cazar de las nubes sus presagios tormentosos, de los bosques húmedos su soledad y de la atmósfera una melancolía fin de mundo, enfermiza y gris. Esta primera adhesión a pintores exaltados, era la revancha que encontraba su temperamento al transponerse de un ambiente demasiado conformista, a otro, kaleidoscópico y de elevada temperatura.

Mucho ha cambiado Camilo Mori desde aquellos años. Se mantiene, sin embargo, leal a sus primeros orígenes. "La viajera", en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes y, "Domingo en Valparaíso", obra de época reciente, señalan hitos separados por el tiempo y, sin embargo, enlazados con los primeros cuadros de su primer viaje a Europa. ¿Qué hay de latente y sugestivo que ya desde sus inicios invade de "saudade" su clima pictórico?

Quienquiera penetrar en las significaciones de la expresión especial e inconfundible de Camilo Mori, tendrá que registrar la melancolía de una cierta ausencia; la pensativa interrogación de los rostros o de las máscaras; la velada espera en que las cenizas tienen un desusado aparecimiento en el fondo de las copas; manos que sirven de apoyo a unos rostros serenos y sin embargo, interrogantes. De los cuales el joven poeta Gonzalo Rojas diría: ..."vidente que guarda la muerte en sus pupilas, todo lo ve más claro bajo el aburrimiento. Por eso ve detrás de los rostros la nada, como si fuera un adivino".

Hay un período de su vida en que esta suave corriente melancólica se irrita y crispa y el mortecino romanticismo irrumpe impetuoso. Será el tiempo en que Camilo Mori, sin abandonar su apolínea manera, visitará los subterráneos y los desvanes, repletos de utilería ortopédica, de surrealismo. Muchos se preguntarán después cómo fué posible, en un pintor de formas tan inteligentes y elaboradas bajo el signo de la estética de Apollinaire, esta visita a campos enemigos. Nada de asombro. Se estaba confirmando allí un retorno a deidades olvidadas, como una compensación a sus afinidades de siempre. Asistimos entónces a una curiosa etapa de Camilo Mori. En ella no llega, es cierto, a los extremos delirantes de los surrealistas. Su aguda conciencia plástica está siempre demasiado viva y operante. No se traiciona jamás en lo literario y antipictórico sino que, caso aparte, conjuga equilibrio plástico, de forma elaborada, con ambientes de crimen y vaticinios simbolistas. Es un surrealismo-simbólico, aunque parezca redundante, perfectamente consciente. Ejecuta sus pases de malabar y pone en juego un arsenal seleccionado y discreto. Diríamos que es ponderado en su histrionismo. Mueve entonces máscaras y caracoles; bolas de cristal y barajas que juegan "solitarios"; mujeres estáticas y cortinajes de colorido sangriento.

Esta etapa corresponde a una irritación de sus ingredientes románticos. Los vacía fuera en una serie de obras que ahora, contempladas con cierta perspectiva, aparecen como una catarsis, como un aseo a fondo de su demonio escapista y travieso.

Ha retornado después a la tranquilidad de formas que se conjugan primordialmente por el equilibrio de relaciones abstractas. Las combinaciones de colores graves, cálidos, plenos e intensos son un motivo para armar composiciones de mucha hondura espiritual y reflexiva sensualidad. Todo está medido y decantado: la esfericidad helénica de una naranja, los planos de la mesa barnizada y densa, la copa y la botella de vino; el cuadriculado del mantel y el círculo cerrado del plato.

El **cuadro-objeto**, según el idealismo cubista, se esboza sin asentuarse y largo tiempo se equilibra entre la sugerencia de las formas puras y la realidad entrevista en la sensualidad de la materia.

Entre todos estos vaivenes reaparecen con intermitencia los retratos que le han hecho famoso. Respecto de estos últimos se podría decir que son el puente que los une, a la tradición de los retratistas chilenos del Siglo XIX. Continúa el oficio, de gran academia, bajo acentuada subjetividad hecha de lejanía y contemplación. Hasta la factura tiene en su modernidad un algo de "antiguo" por el esfumado de los contornos, por el suavizamiento de las superficies y fundamentalmente por la eliminación de todo lo que pueda ser incontrolado o romper la tersura de los planos.



El padre de Camilo Mori, don Luis Mori Alleati, con su abuela materna. (Foto de 1872).

El colorido grave y serio es también una forma de relación con el pasado.

Hemos dicho en otra ocasión que Camilo Mori es uno de nuestros primeros modernos. Su obra es la que ha preparado, por el ejemplo, la sensibilidad de los chilenos a aceptar formas artísticas más audaces y alejadas de los moldes tradicionales. Su acción se ha operado también en un aspecto de la creación artística como es el arte publicitario bajo el estilo de afiches que nos han acostumbrado a las imágenes simples, los colores sintéticos y el simbolismo formal.

Mirada en conjunto su elaboración artística corresponde exactamente a su época y es la representación de sus inquietudes sucesivas y cambiantes. Es por eso que muchos jóvenes, a su lado envejecen y su obra tiene real actualidad y vigencia, que será en cierto modo su temporalidad permanente.

Es también este artista el esponente de un medio cultural de delgada estratificación. Si escarbamos en el pasado nos remontamos a Europa o a las tribus recién salidas de la barbarie. Ha buscado por eso la vitalización de su arte, fuera de todo localismo turístico, en las prolongaciones de una tradición occidental viva y renovada. En el conjunto de la América Latina está bajo la órbita, más europeizada que criolla, en que se sitúa el espíritu y la cultura de Chile.



Café de la Rotonde, París, 1930: la pintora Chela Aranis, Camilo y Maruja Mori.

Horizon
MERCED 499 — FONO 31338
MUEBLES FINOS
CUADROS Y REGALOS

HOJA DE VIDA DE CAMILO MORI

—Nació en Valparaíso, el 24 de Septiembre de 1896.

—Hizo sus estudios de humanidades en el Liceo de Valparaíso, desde 1907 hasta 1912, año en el que se retiró, para ingresar a la Academia de Bellas Artes de Santiago en 1914. En 1915 se presenta por primera vez al Salón Oficial y obtiene una Mención Honrosa en Artes Aplicadas. En 1916 alcanza la Tercera Medalla en Pintura. En 1918 se le concede una Tercera Medalla en Dibujo. En el primer "Salón de Primavera" organizados por la Federación de Estudiantes de Chile, se le otorga la Primera Medalla en Pintura.

—En 1920 parte a Europa. Vive un año en Italia. El 21 se dirige a París, donde permanece hasta el año 23. Visita Bélgica. Estudia en las Academias libres de Montparnasse. En 1921, en su primera presentación al "Salón d'Automne", es elegido "Societaire". En 1923 el "Salón de Otoño", de Madrid, en su primera presentación, lo nombra "socio".

—Vuelto a Chile en 1923, alcanza la Segunda Medalla en el Salón Oficial de 1924. Asimismo obtiene la Primera Medalla en el "Salón de Primavera", de Valparaíso.

—En 1926 hace un segundo viaje a Europa. Reside un año en París y vuelve a América, radicándose en Buenos Aires. Es nombrado por el Gobierno de Chile, para hacer gestiones de acercamiento artístico con la Argentina. En 1928 el Ministerio de Educación lo nombra Subdirector del Museo de Bellas Artes de Santiago. Ese mismo año obtiene en el Salón Oficial la Primera Medalla en Pintura, el Premio de Honor del Certamen Edwards y el Premio Matte Branco.

—En 1929 el Gobierno lo envía a Europa con el cargo de Inspector de los artistas pensionados que, en número de veintiseis, han sido seleccionados para estudiar Artes Aplicadas en diversos países. En 1930, el Salón de Primavera le otorga una Segunda Medalla. En 1932 es elegido jurado del "Salón d'Automne", de París. Expone en el "Salón des Independants" de París y es elegido "societaire".

—En 1933, la Universidad de Chile lo nombra Profesor de Dibujo y Colorido de la Escuela de Arquitectura, cargo que sirve en la actualidad.

—En 1935 es uno de los cinco pintores seleccionados para representar a Chile en la Exposición Internacional del Instituto Carnegie de Pittsburg.

—En 1937 viaja a los Estados Unidos. Pinta en 1939 el gran mural interior del Pabellón de Chile en la Feria Mundial de Nueva York. Expone y es nombrado Comisario de la Exposición Chilena en el Riverside Museum de Nueva York.

—En 1940, toma parte en la Exposición Chilena realizada en Buenos Aires. En 1941 presenta pinturas y afiches en la Gran Exposición Chilena realizada en Estados Unidos. Gana el Concurso de Afiches para anunciar la exposición.

—En 1941, obtiene el Premio Municipal de Afiches en el Salón Oficial, celebrado con motivo del Cuarto Centenario de la Ciudad de Santiago.

—En el Salón Oficial organizado por la Universidad de Chile con motivo de su Primer Centenario, se le concede el "Premio de Honor", del Salón.

—Gana numerosos primeros premios en concursos nacionales de Carteles. En el gran Concurso Interamericano raelizado en Nueva York, bajo el título de "Américas Unidas", obtiene Mención Honrosa.

—En 1949 en el Salón Oficial se le concede nuevamente el Premio de Honor del Certamen Edwards.

—Ha sido fundador y primer presidente de la "Unión de Cartelistas de Chile", es Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores. Miembro de los Institutos Chileno-Italiano de Cultura y Chileno-Norteamericano. Ha sido Consejero del Museo de Bellas Artes de Santiago y del Museo Municipal de Valparaíso.

—En el Salón de Verano de Viña del Mar, en 1948, obtuvo la Primera Medalla.

—1950: Premio Nacional de Arte.

Esbozo de una fisonomía espiritual

Por Enrique BELLO

Camilo Mori ha ganado el Premio Nacional de Arte de 1950. Para nosotros, sus amigos, resulta difícil hablar de él, sin que nos asalte el pudor de descubrir un poco esa intimidad fraternal que pide, sobre todo, medias luces espirituales para su mejor conservación.

Sin embargo, no honraríamos bien a nuestro artista, si por dar oídos a ese pudor, nos limitáramos aquí a hacer el obligado panegírico. Justamente porque Camilo Mori es un hombre que se da en la intimidad y desde ella labora y se prodiga, es que debemos descubrirlo a aquéllos que sólo conocen su obra, en sus contornos humanos. Por ejemplo, me produjo cierta desazón leer en los diarios, al día siguiente de que recibiera el Premio, su escueta biografía, pues faltaba en esos datos lo principal. Es decir, faltaba Camilo Mori. Se hablaba, en cambio, del nuevo "inmortal" chileno, como glosara, con humor, Joaquín Edwards, al hablar de los Premios Nacionales, entre los que él se cuenta.

En el sentido del oficio, Camilo Mori representa, más y mejor que nadie, una cumbre en la plástica nacional, abarcados los años que gasta este siglo. Por eso, esta recompensa, que más que tal es un título de nobleza artístico, le llega directa, indiscutible.

Camilo Mori cuenta más o menos la edad de esta centuria. Si lo consideramos en la suma real de sus inquietudes, resulta bien significativo que haya sido elegido Premio Nacional de Arte, exactamente en 1950, cuando las mitades de este período pletórico de verdades y confusiones confabuladas se separan para marcar la línea que ha de señalar la demarcación de dos épocas: la de las rebeldías y la de la conciencia.

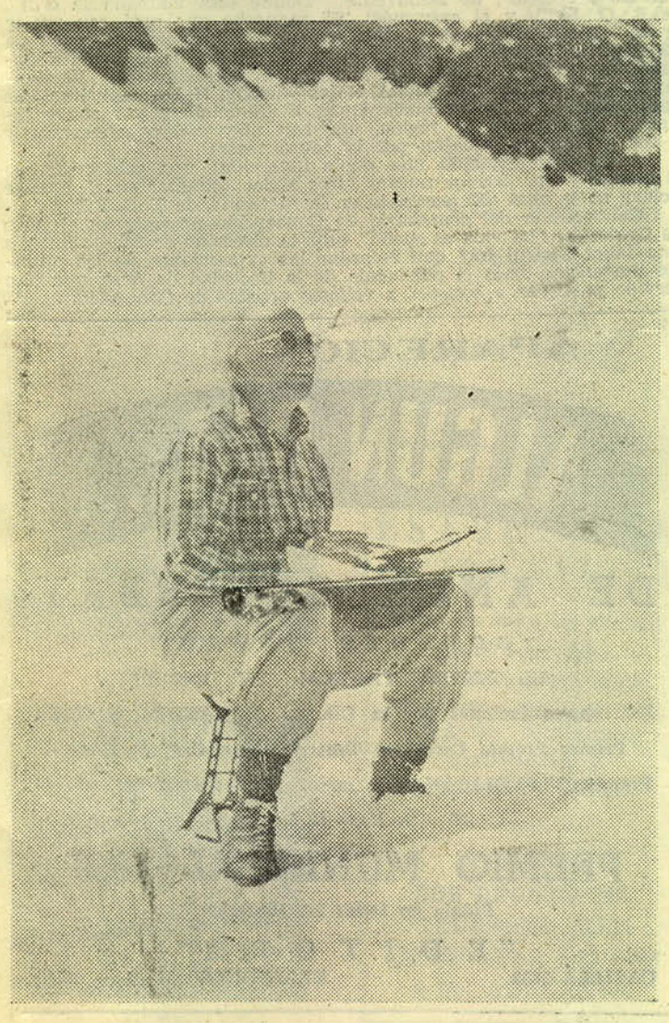
Sé que esta crisis espiritual ha tocado a Mori. Dijimos ya que hablaríamos aquí desde la intimidad, para apreciarlo mejor. No



Camilo Mori y Maruja Vargas, en Milán (1930)

hace mucho, a comienzos de este año, sostuvimos con el pintor una conversación de varias noches. El, que de acuerdo a una generalidad lógica debía encontrarse distante ya de las preguntas sin respuestas frente al arte, me formulaba insistentemente esta cuestión: "¿Qué hacer?" Y frente al porvenir de las artes plásticas nuestras, se repetía esta pregunta con la ansiedad de un estudiante de pintura que vuela en los veinte años. ¿Qué hacer? ¿Cuál es el camino que debemos seguir nosotros para representar y representarnos como chilenos? ¿Dónde está la síntesis que contenga la verdad artística particularmente nuestra? ¿Hemos de empezar de nuevo? ¡Todo lo que hemos hecho no es sino repetirnos en un tiempo que no nos pertenece; hemos vivido obsesionados por una visión que no es la nuestra!

Esta tremenda inquietud, que roba las mejores horas, no es compartida, por desgracia. Con excepciones rarísimas, nuestros pintores



Mori, fijando las nieves andinas



El pintor, según una foto de Suárez

venden sus almas al diablo del oficio, vegetan y mueren, aplastados por murallas de tela pintada, así no se sientan triunfadores. Camilo Mori ha tenido la virtud de no detenerse, de perseguir tenazmente la evolución de forma y contenido, huyendo con todas sus fuerzas del derrumbe que ha alcanzado a la mayoría de su generación. Cuando a estas alturas él se detiene, es para buscar esa ruta única, sobre la cual no hay huellas. ¿Que si la conseguirá? No es el momento de ahondar sobre esta cuestión. Lo importante es la búsqueda, lo que interesa es mantener la fiebre en el pulso, para que la crisis sobrevenga. Casi siempre de esas crisis parten los impulsos creadores definitivos.

Lo vida de Camilo Mori ha sido, efectivamente, le da un buscador. Hace tiempo me contó cómo fué que pintó su primer cuadro. Vivía, de niño, en un cerro de Valparaíso, pendiente, más que de sus tareas de colegial, de las pinturas que hacía su hermano mayor, el artista de la familia. Un buen día aseguró al hermano que era capaz de copiar con los pinceles, una pintura que colgaba de los muros del comedor. Pintó aquello de tal manera fiel al original, que él mismo no acertaba a comprender lo que había ocurrido. Desenlace, que el hermano mayor tiró el estuche de pintura y no volvió a pintar jamás. Desde ese momento fué Camilo "el artista de la familia". Hasta que transcurrieron completamente los años de infancia, Camilo Mori fué el niño-pintor, muy a pesar de él, por supuesto, que prefería ser pintor a secas.

Pero no se trata de anécdotas. La verdad es que hay en el carácter de Camilo Mori una transparencia tal, — transparencia que tiene incluso un reflejo físico — que uno asocia al hombre maduro la imagen de aquel niño-artista. No es extraño, pues Mori es, en el fondo, un humanista, y los hombres de este temple, difícilmente disfrazan su envoltura material. Recuerdo haber visto un retrato de Rolland, de niño, para observar el parecido que tenía con el viejo de los años difíciles. El eterno abanderado de Europa conservó hasta el final esa expresión transparente de su niñez.

Un crítico nuestro habló en cierta ocasión de Camilo Mori, como de un pintor cuya característica era su equilibrio, conceptuando así

(PASA A LA PAG. 7)

FOTO-ESTUDIO CHASKEL
EL FOTOGRAFO DE LOS NIÑOS
HUERFANOS 757
LOCAL 7-FONO 34291
EDIFICIO MAXIM

Sergio Moder
Restaurador de cuadros antiguos y modernos
MONEDA 770
Teléfono 89221

Teatro

UN DIVORCIO ENTRE TEATRO Y PUBLICO

Por Bernardo TRUMPER

Las grandes épocas de la literatura dramática han tenido su equivalente en la arquitectura teatral. Los hombres a través de la historia han valorado sus manifestaciones teatrales y les han concedido tanta importancia como a sus institos religiosos, construyendo y ubicando sus teatros con el mismo fervor que sus santuarios o templos. La pureza de la expresión teatral los llevaba a dignificar sus lugares de espectáculos. La atmósfera, el contacto directo con el actor y la grandiosidad de ese ambiente creado en comunidad, elevaban el espectáculo más allá de lo inmediato, hasta alcanzar el plano ilimitado de la imaginación. No era necesario recurrir a elementos extraños al acto mismo para llevar a cabo el culto teatral. El teatro respondía a las necesidades imperantes y su arquitectura se embellecía ante el poder del verbo y la sensibilidad de la masa.

A medida que la arquitectura teatral empieza a desvirtuarse, la escenografía va incorporándose al espectáculo. Es una reacción lógica, que obliga a la gente de teatro a suplir el calor y la intimidad de una sala de espectáculos mediante decorados. Cuando el actor se encontraba en medio del público como en el teatro griego, en la Edad Media o en el teatro isabelino, bastaba su presencia para que el milagro teatral se realizara. Hoy día en que el público se ha transformado sólo en espectador, porque está separado de los actores por una decena de metros y un foso, es necesario robustecer el espectáculo por medio de la escenografía.

En el siglo XVII, con el advenimiento del teatro de ópera italiano, adquiere importancia el decorado escenográfico, el escenario "caja", o sala de los actores, como muy bien se ha llamado por ser independiente de la sala del público.

En el siglo XVIII, el Realismo considerado como escuela, ingresa al teatro, y cosa curiosa, es en este siglo cuando se hace más marcada arquitectónicamente la separación entre actor y espectador. El siglo XIX señala en definitiva, la decadencia de la sala de espectáculos. Mientras la revolución industrial se precipita creando una era maquinista, los recursos técnico-constructivos, novedades en iluminación y otros, se mantienen alejados del teatro y la sala de espectáculos permanece inamovible. El siglo XX se encarga de aplicar un nuevo golpe con el cine, los teatros consciente e inconscientemente empiezan a adquirir características cinematográficas.

El público actual ha perdido su poder imaginativo. La ilusión ha emigrado del teatro para ser reemplazada por una realidad de cartón. El poder creador e imaginativo del público que oficiaba, junto con el actor, la ceremonia teatral, se ha inhibido ante la lluvia y la nieve que ve caer en los escenarios. Ya no "es el manto negro de Hamlet que evoca por sí sólo a Elsinor" como ha dicho Dullin; es la verdadera lluvia que cae para que el público vea llover. Se ha olvidado que la imaginación es más grande que cualquier decorado.

El problema de la escenografía es una consecuencia de la arquitectura teatral. El arte escenográfico no depende sólo de sus determinantes intrínsecos como son su posición temporal y estilística considerada en todos sus aspectos y su caracter funcional con respecto al texto dramático, sino que depende de las cualidades arquitectónicas de la sala de espectáculos. Su plástica es una resultante de las condiciones y posibilidades del escenario.

Cuando la sala de espectáculos adquiera el valor y la forma que le corresponde de acuerdo a nuestras características temporales, el decorado pasará a ser un complemento, que es ese su verdadero papel. La arquitectura de la sala se integrará a la arquitectura de la obra teatral y nos bastará, por ejemplo, colocar una columna sobre un círculo para representar todo el repertorio griego. El actor habrá vuelto a ocupar su lugar; su sola presencia nos hará vibrar. Si la sala no logra ambientar el espectáculo, será preciso recurrir a la escenografía.

En teatro no es necesario dar, basta **sugerir,** he aquí la palabra clave del problema.

La escenografía en estos últimos 50 años ha experimentado una gran evolución, tratando de suplir con diversos medios las deficiencias de la sala de espectáculos, pero su avance se ha visto detenido por estas mismas. El problema se intensifica cuando en la actualidad el autor se vé casi obligado a escribir y planificar sus obras de acuerdo a los recursos que las salas le ofrecen; el autor está inhibido, lo que nos demuestra que el teatro está significando una traba para la producción dramática. Sin embargo, el camino no está claro: ¿a quién le corresponde estructurar la nueva sala de espectáculos?

Sabemos que el teatro griego es posterior a la aparición de su dramaturgia, lo que nos permite suponer que la pieza teatral fué un determinante de su arquitectura. En nuestro siglo son los directores como Max Reinhardt, Meyerhold, Gemier y otros, quienes sientan los principios de la nueva sala, pero, tanto los autores como los directores crean salas exclusivistas capaces de albergar sólo sus propios espectáculos; se vislumbra que es aquí donde conscientemente debe intervenir el arquitecto con su sentido racional de planificación, compensando y dando a la vez cumplimiento a todos los designios del arte dramático. El teatro es la manifestación artística de un equipo. Del trabajo conjunto de autores, directores y arquitectos debe nacer la nueva forma de la expresión teatral.

La inquietud renovadora del teatro comienza a manifestarse a mediados del siglo XIX. La etapa de búsquedas, lleva casi un siglo en experimentos; desde el Renacimiento la sala de espectáculos no ha sufrido reformas substanciales. Es preciso, pues, extraer ya conclusiones; es imprescindible realizar algo para saber si se ha llegado a la verdad, a nuestra verdad.

Suprimir o desterrar de nuestros teatros la escenografía, no sólo no es posible, sino que no podemos hacerlo, ya que esto significaría dejar de lado toda la producción dramática del siglo XVII, siglo XVIII y mitad del siglo XIX, lo que sería tan absurdo como continuar con esta tradición. Debemos buscar una nueva forma que de acuerdo a nuestros principios dé cabida también a todo ese bagaje del teatro realista-naturalista de los siglos mencionados. Innovar no significa rechazar las cualidades que sociedades distintas a la nuestra nos han dejado como herencia.

El problema tiene raíces profundas y ramificaciones extensas. No es posible abordar y solucionarlo de una vez. De una cosa sí, podemos estar seguros: el problema a resolver es un problema de sensibilidad.

TEATRO EXPERIMENTAL
DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Presenta dos nuevas funciones de la emocionante obra

"MONTSERRAT"

Sábado y Domingo — 18.45 horas — Teatro Municipal

Precios rebajadísimos: $ 50.– Platea

LO QUE SERA EL TEATRO DE L'ATELIER, PROXIMO A ABRIR

El Teatro l'Atelier, que se inaugura en estos días será indiscutiblemente la sala más pequeña conocida. Cuenta con ochenta y una butacas. Sin embargo, l'Atelier tiene, además, todas las comodidas que requiere un teatro de funcionamiento permanente como será esta sala, ubicada en pleno centro de Santiago, Mac Iver esquina de Huérfanos. Une disposiciones especiales como camarines y oficinas espaciosas, sala de ensayos y un subterráneo para la armazón de decorados. La decoración de la sala misma y del foyer de entrada se ha mantenido en un tono de atrayente originalidad. Como su nombre lo indica, el teatro ha sido decorado como un estudio bohemio en el foyer, que servirá igualmente para presentar exposiciones pictóricas o de esculturas de artistas jóvenes que deseen darse a conocer y a los cuáles l'Atelier le brindará amplias facilidades. El interior de la sala, con cómodas butacas, tiene diferentes motivos decorativos.

La idea de formar esta pequeña sala en el centro de la capital nació de Tobías Barros Alfonso y Miguel Frank, quienes habían colaborado como productor y director respectivamente, en la película chilena "Río Abajo". La dirección del teatro estará a cargo de ambos, y algunas de las obras serán dirigidas por ellos. Esto no significa que se excluya en manera alguna la posibilidad de llamar a colaborar en la dirección de las obras del l'Atelier a directores teatrales universitarios o profesionales que hayan demostrado capacidad.

El Atelier tiene en la actualidad un elenco estable de seis actores, entre los que figuran María Elena Gerther, Kanda Jaque, Alma Montiel, Teodoro Lowey, Norman Day y Lautaro Murúa. Estos seis artistas figurarán permanentemente en las obras que presente el teatro, y estarán obligados a aceptar los papeles que la dirección les asigne, aun cuando éstos no sean principales. Es esta política de absoluta colaboración artística la que guía los pasos del Atelier. Sin embargo, cuando las obras lo requieran, llamará a colaborar a los actores universitarios o profesionales.

La obra con que comenzará sus actividades el Atelier, será el drama de Jean-Paul Sartre "HUIS CLOS". (Puerta cerrada).

El reparto de "Huis Clos" está integrado por los artistas ya mencionados. Como segunda obra se presentará la comedia de Shaw "César y Cleopatra", con Alma Montiel, Teodoro Lowey, Norman Day y Lautaro Murúa en el reparto. Entre las muchas obras que el Atelier presentará en el curso del año están "Week-end", de Noel Coward "La Cita en Senlis" de Anouilh, "El Bosque Petrificado" de Robert Sherwood, "Calígula", de Camus, "La Mujer de tu juventud", de Jacques Deval, "Los Monstruos Sagrados" de Cocteu, "Por Servicios Distinguidos", de Sommerset Maugham, "La Guerra de Troya no tendrá lugar" de Jena Giraudoux y muchos títulos más a los cuáles se agregarán los éxitos actuales en Londres, París o Nueva York. Junto a este reparto de piezas universales el Atelier se propone fomentar el teatro chileno pidiendo a nuestros dramaturgos que colaboren dentro de las características de este teatro. Así, ya está en estudio para su representación, una nueva obra de Santiago del Campo, titulada "Monte Niebla".

El decorador permanente con el que contará el Atelier será el decorador cinematográfico Carlos Godefroy, quien ha instalado su taller permanentemente en el teatro.

El Atelier tendrá también una nueva modalidad de trabajo para Santiago. El teatro funcionará de Lunes a Viernes con una sola función de 7 a 9. Los Sábados y Domingos ofrecerá dos funciones, una a las 7 y otra, a las 10, respectivamente. Los días miércoles hará una matinée a las 3 y media de la tarde a precios especiales.

TEATRO
l'Atelier
"HUIS CLOS"
de
J.P. SARTRE
PROXIMAMENTE EN
HUERFANOS ESQ. MAC IVER

"Los zorros", una lección bien positiva

Por Sergio VODANOVIC

Las guerras no son sólo bombas atómicas lanzadas desde veloces cazas, ni trincheras donde la sangre y el lodo se confunden. Junto a los edificios semidestruídos que exhiben con impudor sus interiores, los hombres contemplan igualmente los males de la sociedad que las producen, los endebles fundamentos de la civilización que con ellas se derrumban.

Esta contemplación descarnada de la realidad social, ha sido el tema preferente de los dramaturgos contemporáneos que han tenido la suerte o la desgracia de contemplar y ser actores de dos conflictos mundiales. La senda que marcara Ibsen, ha sido seguida por la mayoría de los autores reconociendo que nuestros tiempos presentan un magnífico blanco para la crítica social. Los personajes del Teatro del siglo XX, suelen invariablemente revelarse contra una conciencia social, que ha sido procreada por el liberalismo económico del siglo XIX y que en nuestros tiempos, aunque paliado, suele mantener sus egoístas e inhumanos postulados.

Porque es el dinero lo que —hoy como ayer—, continúa moviendo a los hombres. Por dinero se subestima la dignidad humana y por dinero, también, la inmoralidad ambiente cunde.

Lillian Hellman, ha llamado a estos hombres ambiciosos, avaros y sedientos de riqueza, "Los Zorros". Y los ha llamado bien. Sus personajes no son seres aislados dentro del Teatro que nace con la Primera Guerra Mundial. En Francia, fué Marcel Pagnol, quien dibujó en la escena a los primeros zorros de nuestros tiempos. Los personajes de "Los Mercaderes de la Gloria", tienen la misma identidad moral que los Hubbard de "Los Zorros no duermen" y nuestro viejo zorro Topaze, convertido de la noche a la mañana, en poderoso gestor, mareado de billetes y olvidado de las máximas que enseñara a sus alumnos ("...El dinero no hace la felicidad"), es un magnífico ejemplar de la fauna más representativa del Teatro de la primera postguerra.

Eugenio O'Neill insistente buceador de las inquietudes y problemas de su época, también ha dado vida a un "zorro", que si bien tiene el nombre de un antiguo comerciante, el autor se encarga de identificarlo con nuestra época. Es el Marco Polo de su obra "Los Millones de Marco Polo", en la que nos presenta al legendario comerciante obsesionado sólo por su deseo de acumular riquezas, ignorando todo lo demás, especialmente el amor. La obra de O'Neill no termina al caer el telón del último acto; los espectadores ven con desconcierto cómo, al abandonar ellos el teatro, se levanta a su vez de una butaca el propio Marco Polo, con sus exóticas vestimentas quien se retira también a sus habitaciones en Nueva York. Es que el personaje de la obra de O'Neill si bien no se llama Smith, Ford o Rockefeller, bien podría también llevar esos nombres.

Si bien es cierto que los personajes de "Los Zorros no duermen", tienen bastantes antecedentes en la escena moderna, no lo es menos que nunca otro autor había sido más implacable y le había dado tanta fuerza a sus personajes. Los Hubbard, "los zorros" de la obra de la Hellman no retroceden ante nada en su insaciable sed de dinero. Por dinero, ellos matarán, por dinero serán sus pasiones, por tener más dinero ellos viven. Oscar, el mayor de los Hubbard, no tiene atenuante alguno. Si se casó fué por dinero; si odia es porque no es lo suficientemente rico; si siente envidia, es, porque conoce los tesoros de sus vecinos.

Podría parecer que esta descarnada exhibición de una sociedad que ve la razón de su existencia en la posesión del dinero, si bien es un tema de innegables proyecciones, no merecería ser representado en Chile por un Teatro Universitario. Tal sucedería, si "Los Zorros no duermen", fuera una obra pesimista y se limitara a reflejar una deleznable realidad.

Afortunadamente, no hay tal.

Es cierto que Ben Hubbard obtiene el dinero que necesita: que Leo no recibirá sanción de la justicia por el desfalco que ha hecho y que Regina logrará en su reparto, el tanto por ciento que le corresponde. Sin embargo, las últimas escenas de la obra, dejan entrever lo que sucederá después que caiga el telón. Regina, la calculadora, tendrá su dinero, pero su hija, la abandonará y deberá vivir la trágica soledad de las grandes bóvedas de los Bancos Comerciales —cemento y oro—, sin que tenga el consuelo del amor filial ni la simpatía de sus hermanos.

Porque en "Los Zorros no duermen" no todos los personajes son ambiciosos y avaros. No todos son zorros. Si así hubiera sido, Lillian Hellman habría fracasado en su intento de reflejarnos la sociedad en que vivimos. Son ellos —Birdie y la hija de Regina—, los que a la postre han de triunfar alejándose del dinero en busca de la verdadera vida. Son ellos, los que representan la esperanza de nuestra sociedad.

No. "Los Zorros no duermen", por muy descarnado y amargo que sea el retrato que nos presente de nuestra civilización, está muy lejos de ser una obra pesimista; por el contrario, sus escenas finales, parecen anunciarnos "la destrucción de los zorros".

Tan trascendente anuncio justifica plenamente que "Los Zorros no duermen" haya sido presentado por un Teatro Universitario a un público como el nuestro, donde también pululan zorros a los que el dinero no deja dormir.

S. V.

PORQUE BARRAULT TIENE RAZON

Por Christiane LAFERRE

PARIS, julio.— Louis Jouvet nos dió, hace algunos años, sus "Reflexiones del Actor"; hoy, Jean Louis Barrault publica sus "Reflexiones sobre el Teatro". Los artistas dramáticos se están haciendo teóricos, como los pintores, los músicos o los escultores. ¿Por qué no? Es una tendencia de nuestro tiempo: analizar.

Lo primero que llama la atención en el libro de Jean Louis Barrault, más que el sabio discurrir del pensamiento, es el calor de los entusiasmos. Antes de apasionarse por las ideas, lo que él siente es un profundo amor por todos los seres y las cosas del teatro, por Dullin, el "maestro querido" y por Copeau; por los lugares en que ejerció su arte, lo mismo el Atelier que la Comedia Francesa; por las vestidoras y hasta por los maquinistas. Sus teorías dramáticas, modestamente llamadas "reflexiones", brotan directamente de ese amor fogoso de Barrault hacia todo lo que se relaciona con su arte. Algunas de ellas son sumamente originales y, por lo mismo interesantes.

Anotaremos primeramente sus ideas sobre el papel de la "técnica" en el teatro. Por técnica hay que entender, no el "oficio" del actor, sino el conjunto de convenciones escénicas, de medios de expresión propios del teatro. Algunos de ellos pertenecen al autor, como la forma que emplea — alejandrinos clásicos o prosa ritmada de Claudel—; otros al director escénico, como, en **El Proceso,** de Kafka, la desaparición de los decorados o las escenas simultáneas. Estos medios no son necesariamente materiales: puede tratarse de diálogos entre muertos y vivos, o de otros procedimientos contrarios a la lógica corrientes, cuyo objeto es transportar al espectador a un universo irreal; transposición tanto más necesaria — dice Barrault — cuanto que el teatro es un "arte de actualidad". Una pintura demasiado directa de lo actual "puede tener éxito en el modo satírico, pero toda grandeza queda momentáneamente excluída". Racine sólo conocía dos modos de dar perspectiva a sus héroes: el tiempo y el espacio; Barrault sugiere un tercero, más moderno y específicamente teatral: la técnica.

Estas observaciones aclaran un aspecto del teatro de Barrault que no siempre ha sido comprendido. A propósito de **El Proceso,** algunos críticos hablaron de "proeza técnica", de "perfección material", agregando que "Kafka y su mensaje quedaban relegados al segundo plano", como si Barrault hubiese pretendido brillar a expensas del texto. Nada más extraño a su pensamiento: "la primera cualidad de una buena presentación escénica — dice — es pasar desapercibida", pero — agrega — el público tiene que aprender a no dejarse distraer de lo esencial por artificios técnicos cuyo objeto no es llamar la atención sino orquestar la aventura individual elevándola al nivel de lo humano y de lo dramático. En **El Proceso,** el rigor inhumano de los decorados subraya hasta la obsesión esa trituración del individuo por la máquina social, que es el tema mismo de la novela de Kafka.

El mismo afán de enriquecer el lenguaje propio del teotro le sugiere sus teorías relativas a la expresión corporal. Barrault acusa al teatro occidental de ser "el teatro de las manos en los bolsillos", un teatro en que el ser humano no es utilizado en su totalidad. Sabido es que Barrault es un eminente defensor de la mímica, dón que posee a maravilla. En un espectáculo que dió en 1939 y que los parisienses no han olvidado, **La Faim,** de Knut Hamsum, conseguía enriquecer prodigiosamente la expresión teatral por medio de la mímica.

Sin embargo, sus tentativas en favor de la mímica pura no han obtenido una adhesión muy completa. El lo reconoce y lo deplora. Ha tratado de aclimatar este género en la escena del Teatro Marigny, pero el público se muestra reacio. La mímica, tal como la concibe Barrault, es un arte noble, un arte grave como la mímica oriental; opónese a la antigua pantomima que generalmente tendía a hacer reír. Este arte tiene en Oriente una tradicción milenaria; su lenguaje conviene perfectamente al espíritu de pueblos para los cuales el arte es convención simbólica abstracta, hermetismo y sutileza. Muy distinto es el arte occidental. En Francia, la mímica tendría que crear todo: un lenguaje, y un público que lo entienda, y defenderse de la danza clásica, la cual ha constituído pacientemente a través de las edades su propio simbolismo de gestos. J. L. Barrault, con todo su talento y así fuera un genio, no puede hacer por sí solo lo que en otras partes ha sido obra de los siglos. Esa es, por cierto, la conclusión a la que él mismo llega.

Por el momento, Barrault se resigna a hacer de la mímica un simple "número". El que presentó últimamente en Marigny, en que hace a la vez de jinete y de caballo, fué particularmente aplaudido, pero el mimodrama ya no es para él, como en 1935, un "acto de fe", sino un agradable intermedio. J. L. Barrault no abandona sus ideas, pero las adapta a la comprensión del público, acordándose de que el mismo Moliére decía que la primera de todas las reglas del teatro es gustar.

Retratos
MIGUEL BRY
AHUMADA 131 • OF. 308 • T. 89431
(3 A 8)

Academia de Artes Plásticas

CLASES DE:

*DIBUJO: Gregorio de la Fuente.

*PINTURA: Matilde Pérez.

*ESCULTURA: Luisa de la Fuente.

Conferencias y Cursos Teóricos — Cursos de Iniciación y Cursos Avanzados.

PEDRO DE VALDIVIA 337

Datos al teléfono 41292, de 3 a 7.

Gifts and Art
MIRAFLORES 194 ESQUINA DE AGUSTINAS
Regalos para novias
Porcelanas de marcas
Muebles finos
• Alfombras
DECORADORES DE INTERIORES
ENGLISH SPOKEN; ON PARLE FRANCAIS
MAN SPRICHT DEUTSCH, MLUVI SE ČESKI, MAGYARUL BESZÉLNEK.

Vida del Teatro Experimental

Nuestro colaborador Hernán Behm, uno de los dirigentes del Grupo Plástico de Estudiantes de Arquitectura, acaba de recibir su título de Arquitecto, con la mejor calificación universitaria. Hernán Behm, mereció esta distinción por su proyecto final, consistente en un teatro universitario y pensionado adjunto. A las 18.45 de mañana, Hernán Behm presentará su proyecto en una charla libre, que tendrá lugar en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (sala 1 de la Casa Central Universitaria, entrepiso).

Continúa "MONTSERRAT".— El Teatro Experimental de la Universidad de Chile, antes de presentar su próximo estreno, "La Muerte de un Vendedor", de Arthur Miller, reiniciará una serie de presentaciones de la obra de mayor éxito del momento, "Montserrat", de Emmanuel Robles, que se iniciarán el viernes, a las 3 P. M., en el Teatro Municipal, en funciones para escolares, y los días sábado y domingo próximos, a las 18.45 horas, en funciones para el público en general, a precios rebajados.

EL CONCURSO.— El próximo sábado, a mediodía, se cierra el concurso de obras chilenas que organiza anualmente el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, como un medio de estimular la producción dramática nacional. Aunque ya ha llegado a la Secretaría del Teatro un número tal de obras que difícilmente pueda aumentarse en el curso de los días que quedan antes del cierre del concurso, se advierte a los postulantes que éste es el último plazo para la entrega de manuscritos inéditos.

CONCEPCION.—

ACTIVIDADES DEL TEATRO LIBRE DE LA SOC. DE ARTE

Mientras David Stitchkin fué un profesor de la Universidad de Concepción, esta capital sureña mantuvo un movimiento teatral de importancia. De ahí salieron actrices como Brisolia Herrera, que realizó una buena creación en la Celestina (Teatro Experimental 1949), y estrenos de la calidad de "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, y "El difunto Sr. Pic".

Después hay un intervalo hasta el año 49, año en que un grupo de entusiastas amigos del teatro vuelve a tomar la iniciativa y de nuevo comienzan los ensayos.

Las obras escogidas, sin ser estrenos, algo significan: "A las puertas del cielo", de Benavente; "Dónde está marcada la cruz", de E. O. Neill, y el entremés: "El mancebo que casó con mujer brava". Están vinculados a este trabajo Julio Escámez, pintor ya conocido en Santiago; Mario Rojas, ex alumno de la Escuela Secundaria de Arte Escénico y del Teatro Experimental; V. Santamaría, G. von dem Busche, A. Rojas Murphy, H. Duvauchelle, Lidia Soto, Fresia Zúñiga, Victoria Bufe, E. Budemberg y otros entusiastas alumnos de la región, que con muy escasos elementos y con sacrificios trabajan por la causa teatral.

Ahora han recibido una doble inyección: una subvención de la ciudad y un director nuevo, Jorge Elliot; director en el Grange School de la obra "El asesinato en la catedral", de T. S. Elliot.

Con ocasión del centenario de Concepción presentarán el Auto de Calderón: "La vida es sueño", bajo la dirección de Elliot. Junto a esta labor teatral hay que recordar las exposiciones de los pintores penquistas, bajo el patrocinio de la Sociedad de Arte, que han servido para dar a conocer a valiosos artistas de Concepción.

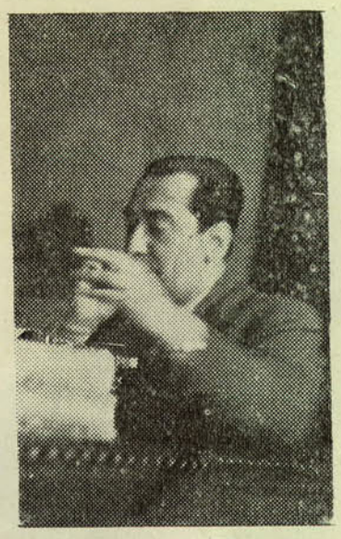
APARECIO
ALGUN DIA....
DE ANDRES TERBAY
(ROBERTO SARAH)
¡EL EXITO TEATRAL DE 1949-50!
100 representaciones por la Cía. de ALEJANDRO FLORES
Primer Premio Certamen Teatral Universidad de Chile
Premio CAUPOLICAN a la mejor pieza teatral del año 49
Y AHORA
PREMIO MUNICIPAL 1950
Pídala en todas las Librerías
"EDITORA"
CASILLA 2853 TELEFONOS: 30646 — 80745

HERNAN DEL SOLAR, NUEVO PRESIDENTE DEL PEN CLUB

El Pen Club de Chile ha elegido su nuevo directorio. La presidencia ha recaído en el escritor Hernán del Solar, Crítico Literario de "Pro Arte". La distinción otorgada a nuestro compañero de labores destaca la personalidad de un escritor como Hernán del Solar, que caracteriza los mejores méritos de la intelectualidad chilena. Será ésta una de las pocas veces en que se ha otorgado la presidencia de una sociedad literaria a un escritor que une a sus valores como tal, constancia y abnegación ejemplares en favor de la causa permanente de los literatos.

El directorio quedó integrado por los siguientes escritores:

Benjamín Subercaseaux, Vicepresidente; Chela Reyes, Secretaria; Marta Elba Miranda, Tesorera; Directores: Eduardo Barrios, Ricardo Latcham, Alberto Ostria Gutiérrez (Embajador de Bolivia), Alberto Romero, Stephen Clissold (Representante del British Council), José Miguel Varas, Francesc Trabal, Maité Allamand, Luis Alberto Heiremans (ex Corresponsal de "Pro Arte" en París y actual miembro de su redacción), y Patricia Morgan.



Hernán del Solar

NOVEDADES

RECUERDOS ENTOMOLOGICOS.— Edición en diez volúmenes.— Apareció hasta el tomo noveno J. H. Fabre.— Valor de los nueve tomos.. .. .. $ 1.368.—

HISTORIA RESUMIDA DE LA CIENCIA.— Sir William C. Dampier .. .. 84.—

INTRODUCCION A LAS MATEMATICAS.— Alfred North Whitehaed .. .. 112.—

LA RELATIVIDAD.— Memorias Originales.— El más decisivo trabajo de Alberto Einstein.. .. .... 180.—

CHESTERTON.— G. K. Chesterton.— Maestro de Ceremonias... ... ... 144.—

SI YO FUERA UD.— Julien Green.— Edición Emecé 120.—

¡ABSALON, ABSALON!.— William Faulkner.— Magia y alucinación en la más importante obra de este autor.... .... 180.—

AMERICA.— Frank Kafka.— El más sereno y regocijante libro del autor del Proceso.. .. .. 144.—

LIBRERIA SENECA

HUERFANOS 836 **TELEFONO 32217**

ENVIOS CONTRARREEMBOLSOS



JOSE VENTURELLI (Italiana)

Este cuadro pertenece a la colección "5 PINTORES CHILENOS"; ejecutados según la técnica del "silk-screen"; a todo color.

En venta en: ESTUDIOS NORTE

ARGOMEDO 352 **FONO 36683**

Literatura

Nuestro compañero Seguel

Por Julio MONCADA

Lo recuerdo nítidamente en los albores del año 1938. Gerardo tenía una explosiva rebeldía a flor de piel. Se había juntado en él toda la levadura libertaria del pueblo de Chile, y llameaba y ardía en justas reivindicativas. Lo notable era precisamente ese sentido profundo de justicia que animaba al hombre y definía al escritor. En esos años aún no se había confundido tan totalmente como en los días que corren, la personalidad humana con la expresión artística. Por lo tanto, la posición de este poeta, significaba una lección para todos nosotros, los adolescentes que asomábamos al mundo chileno.

Le ví después en años sucesivos cargado de humanidad, henchido de sacrificios, luchando cada día por un pan para todos. Pienso, ahora que se fué, que todos nosotros le debemos a Gerardo, algo de nuestro plato y también una porción del alma. Las cosas formales se han ido deshaciendo, después que queda de él su obra. No tendría sentido estricto el enjuiciarle literalmente o ubicarle sólo en el plano de los hechos sociales, de esta historia de todos los días que él contribuyó a forjar. Gerardo Seguel, llena con su presencia de escritor humanísimo todos unos años de nuestro desarrollo. Otros hablarán del maestro. Se hablará también y con muchos antecedentes de su obra literaria. A mí me es imposible disociarle, estudiarle ahora, que todavía siento su apretón de manos y le veo caminando por el mundo repartiéndose, entregando su vida a las fundamentales cosas del ser humano.

Tenemos una triteza cierta y un dolor más, una nueva cifra que cargar contra la cuenta del destino que nos lleva a los mejores.

Indudablemente la lección de honestidad y firmeza insobornable dada por este maestro, por este escritor, por este hombre, no será infructuosa. Nuestros muchachos escritores comprenderán sobre su sangre la verdad de la vida. El arte es la verdad. La belleza es la verdad. Y siéndolo así, solamente será completo quien aúne, como Gerardo Seguel, una actitud humana profunda a las disciplinas estéticas, una acción permanente en pro de la justicia junto a una permanente actitud de vigilia frente a la literatura y el arte.

Su vida fué completa. Lo lamentable, lo que nos hiere en esta imprevista partida a confundirse con la tierra, es su juventud que permitía esperar muchas realizaciones de su talento e integridad. Mas, con lo que él deja, nos llega armas y herramientas.



El malogrado poeta Gerardo Seguel

Arma toda fué su existencia de combatiente por la libertad y herramienta luminosa su obra de escritor y pedagogo. Con estas dos piedras fundamentales podremos nosotros también levantar los muros de la patria, henchir su historia, hacer avanzar el lento carro social.

Digo estas palabras sencillas porque creo que Gerardo hubiera comprendido claramente su falta de retórica. Ante la vida y más, ante la ausencia, a veces se nos termina el sentido de la literatura para dejar paso solo al apretón de manos varoniles. Su silencio está lleno de rumores. En ese gesto entregamos toda la experiencia, el amor, la tristeza. Así me despediré de Gerardo Seguel, quien es como una bandera y como un blando y dorado pan de nuestros valles.

Lo que perdemos con Gerardo Seguel

por Julio SALCEDO

Murió en el día destinado a "santificar la fiesta". Siete mil kilos motorizados subieron a la vereda de una de las calles de su barrio pobre, a troncharle brutalmente la vida. Quedó en suspenso su última charla y su interlocutor salvó milagrosamente de la muerte. Un incontrolado —incapaz de conducirse a sí mismo— era el "conductor" de la mole asesina.

Gerardo Seguel murió asesinado, pero al autor de este ignominioso crimen no le pasará nada. "Tengo buenos abogados", exclamó, al ser detenido. Y eso basta en nuestro país para quedar impune. Saldrá en libertad bajo fianza y más tarde será sobreseído. Aquí, donde no hay respeto por las jerarquías auténticas y todo está trastrocado, es lógico que esté invertida la **"jerarquía de la culpa"**.

El primer derecho del hombre es el derecho a vivir. Todos los demás derechos están en función de éste, fundamental. El derecho de propiedad, muy respetable, no es nada más que un derecho accesorio al derecho primario del hombre, que es el derecho a existir. Sin embargo, nuestros códigos y nuestros jueces no respetan esta jerarquía natural de los derechos. Castigan con las penas más severas al que vulnera el patrimonio individual y son extremadamente benevolos con los que atentan contra la vida de sus prójimos. ¡Ay del campesino que se apodera de una manta de castilla para defenderse del invierno inclemente, y desgraciado del que, para satisfacer hambres infinitas, hurta un cordero o un novillo. El abijeato es para nuestros Códigos un crimen sacrilego, inexcarcelable y acreedor a los más espantosos castigos. En cambio, la vida de un hombre, de diez o de veinte hombres suele ser un "cuasi delito", mirado con simpatía sentimental por los códigos y los jueces.

En un país donde están trastrocadas todas las jerarquías, es consecuencial que no exista una auténtica "jerarquía de la culpa".

Un "travieso del volante" privó a Chile de uno de sus más legítimos valores. El "cuasi delito" fué perpetrado el domingo 25 de junio a mediodía.

* * *

Gerardo Seguel, Vicepresidente de la Alianza de Intelectuales de Chile, poeta, ensayista, historiador, filósofo, pedagogo, periodista, patriota legítimo y combatiente desapareció a los 44 años de edad. Nació en el año 1906, en Cholchol, villorrio situado en la región que va desde los bosques de Angol a los pedregosos ríos de Boroa y Ranquilco, tierra en la que "los hombres están unidos por una fuerte contextura de raíces y sombras, por una red imperial de altaneros vegetales".

Nació poeta, y esta frase tiene sabor a pleonasmo. El hombre es el producto de la herencia biopsíquica y del ambiente que lo desarrolla y modifica.

A los 16 años obtiene un galardón, en Temuco, con su poema "Sinfonía de la Fiesta". Siendo un adolescente, publica su primer libro, "Hombre de Otoño", poemas saturados de audacia y de ternura. A los 18 años da a luz "Dos Campanarios a la Orilla del Cielo". Más tarde, en 1936, publica "Horizontes Despiertos", y en 1944, "Continuación del Horizonte" libros que confirman sus condiciones de poeta esclarecido.

Se graduó de profesor de dibujo en el Instituto de Educación Física, y consagró a la enseñanza 22 años de su vida pródiga. Fué profesor de la Escuela Normal "Abelardo Núñez" y de las Escuelas Industriales, establecimientos en los que profesaba las cátedras de dibujo, castellano e historia. En su libro intitulado "Fisonomía del Mundo Infantil", exhibe sus profundos conocimientos del alma del niño. Organizador, animador y dirigente de los organismos del profesorado, dió a sus colegas las mejores florescencias de su inteligencia. Amó a los niños sobre todas las cosas y supo obtener el amor, el respeto y la admiración de sus discípulos. Profesor moderno, sabía que "el niño es el padre del hombre"; entregó a la educación lo mejor de su espíritu. La muerte lo sorprendió cuando daba sima a su obra fundamental: "Desarrollo de la Educación en Chile en Relación con la Economía", voluminoso tratado en el que expone con enjundiosa erudición el proceso de la educación nacional, arrancando de sus principios más remotos y desconocidos.

Crítico de pintura y de artes plásticas, son numerosos sus estudios de los más destacados escultores y pintores chilenos. Periodista múltiple, sus artículos, numerosísimos, corren dispersos en las páginas de la prensa del pueblo.

Su labor de ensayista e investigador es extraordinaria. A su pluma se deben tres libros de notable interés y novedad: "Pedro de Oña", "Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán" y "Alonso de Ercilla".

Las vidas y las obras de estos padres de las letras patrias han sido del conocimiento sólo de los bachilleres y de los autodidactas. El pueblo, la gran masa ciudadana, ignora en absoluto la existencia y el significado de estos precursores de los escritores chilenos. Aun los bachilleres, recogen en el resumidero de sus conocimientos unos cuantos datos biográficos de ellos y muy pronto los relegan a la trastienda de las cosas inútiles y olvidadas.

Gerardo Seguel fué el primero que levantó la lápida de las Crestomatías y echó a andar por los caminos rurales de Chile, las figuras ciclópeas de estos tres primogénitos de los poetas nacionales. En verdad, don José Toribio Medina y otros historiadores se han preocupado concienzudamente de estos temas, pero sus obras son privilegio de los eruditos y jamás estuvieron al alcance de la masa.

Gerardo Seguel, en sus tres opúsculos, reivindica para Chile la gloria de Ercilla, de Núñez de Pineda y de Pedro de Oña, y divulga el significado social y político de "La Araucana", del "Arauco Domado" y del "Cautiverio Feliz".

En efecto, nos demuestra que Ercilla, De Oña y Núñez de Pineda no sólo construyeron los cimientos del Parnaso criollo, sino que, como vates auténticos —ya que vate es el que hace vaticinios—, fueron los primeros que alzaron sus voces, en los albores del Renacimiento, para cantar a nuestra nacionalidad que se gestaba en el Arauco indómito, y anunciaron el advenimiento de un pueblo grande y libre en el extremo meridional del Nuevo Mundo.

Con razón, pues, Pablo Neruda estampó en el pórtico de estos textos: "Seguel vive la vida iluminando la obra y la vida de los demás, limpiando y haciendo fulgurar la flora colectiva, encendiendo las lámparas antiguas con su valiente corazón patriota".

"El nos ayuda a recobrar lo nuestro con sin igual tenacidad, volviendo a la vida lo que fuera en su tiempo fértil y palpitante, porque a los poetas del pasado no se puede volver con ojos secos y removerlos y clasificarlos de nuevo en sus helados nichos, sino con una rama roja que haga saltar el polvo y el agua del tiempo".

Si algún foráneo se impone de esta brevísima síntesis biográfica de Gerardo Seguel, pensará, lógicamente, que la muerte lo sorprendió desempeñando una embajada de Chile en el extranjero, o ejerciendo la Superintendencia de la Educación Nacional, o, por lo menos, gozando de la holgura que merecen los aptos que han entregado su vida a construir. Así debió ser si en nuestro país se respetaran las auténticas jerarquías.

Gerardo Seguel murió pobre, como mueren los justos. "Pobre, pero honrado", podrán decir los que nada saben de pobres ni de pobrezas, ya que "rico, pero honrado" es la frase exacta, porque los honrados son pobres, precisamente, por ser honrados. Por algo San Juan Bautista, el Apóstol, afirmó: "Los ricos son ladrones o hijos de ladrones".

Gerardo Seguel, hijo y nieto de hombres honrados, vivió y murió pobre, como Jesús, como Cervantes, como Tolstoi, como todos los justos.

Por amar a su patria, fué encarcelado, perseguido y, en el año 1927, extrañado. Recorrió, en esos años, los países de América y de Europa, predicando y divulgando los grandes valores de Chile, sin que jamás pronunciara una sola palabra de rencor o desconsuelo.

Esta fué la vida polifacética y frondosa de virtudes que se extinguió el 25 de junio a mediodía.

LAMPARAS

Y ARTICULOS PARA REGALOS

Superlux

Huérfanos 753 — Teléfono 31387 — Santiago

"Gran espíritu y noble amigo"

"Enrique Bello, Proarte, Santiago. — **Profundamente conmovido ante el desaparecimiento del gran espíritu y noble amigo Gerardo.**

Díaz-Casanueva"

CRITICA libros

RAZON DE MI SER, por **Stella Díaz Varín.** (Morales Ramos. Santiago).

Cada época suspende en el aire, para uso de los poetas, un muestrario de palabras, de imágenes y de temas adecuados a la sensibilidad que con ella ha nacido y va a morir. Cuando un poeta inicia su obra, ordena su vocabulario de acuerdo con el de la hora en que va a expresarse, acomoda sus imágenes de manera que no parezcan de otro tiempo, adopta predilecciones temáticas más o menos habituales. Todo esto es simple faena de adaptación. Y es muy explicable, ciertamente. Si no la realiza, muere al nacer.

Nos referimos a los poetas menores, que son siempre los más. Los otros — escasos ayer y hoy — imponen desde un principio su visión personal de toda cosa, y para entregarla renuevan forma y espíritu, no buscan adaptación al medio porque lo traen consigo, son su propio mundo circundante, y lo establecen para que vivan en él quienes quieran.

De los grandes poetas no vamos a hablar ahora. Asomémonos a la puerta de los menores. Están cantando. Es un coro homogéneo. Hay voces graves y agudas. ¿Qué cantan? Nos interesa saberlo.

Se trata de la razón de ser. Es decir, estamos en la angustia contemporánea. Hay una pregunta desesperada en mucho verso y mucha prosa de hoy: ¿por qué? No es el "cuándo" ni el "dónde", que en sí encierran afanes del sentimiento; es el "por qué", severo, intelectual.

El por qué de todo, empinándose en su interrogación, indaga razones, causas, principios. Y como esta pregunta — para el caso concreto de este comentario — la hacen rítmicamente los poetas, debemos reconocer que los poetas sienten una imperiosa necesidad de lanzar su voz hacia los recintos de la metafísica.

Ahora bien, la metafísica, arte o ciencia del todo, de lo absoluto, de las causas primeras, traiciona fácilmente. Se la interroga y no contesta con claridad. Para el prosista, éste es un obstáculo muy grave; para el poeta suele no serlo tanto. Sabe, de antemano, que sus estrofas no se explican. Ahí están, son lo que son, y se asemejan a la música en su índole sonora, libertada de conexiones estrictamente racionales.

Incursionar por la metafísica y volver, por consiguiente, con un mensaje en verso, es una aventura misteriosa que nunca queda del todo esclarecida. Si lo quedara, tal vez la poesía perdiera más de un atavío, y — torpemente desnuda — diría palabras de filósofo deslumbrado y tartamudo. De aquí, pues, ciertas ventajas para el poeta metafísico, y también visibles peligros para su lector.

Nos vamos a atener sólo a los peligros. Nos parecen evidentes. Primero, y acaso el único que nos conviene mencionar para no extendernos en vano, es el de no ser poeta metafísico quien cree serlo. El lenguaje subterráneo no basta para revelar que se ha vivido, con la intuición desplegada, en el ámbito secreto de las causas universales y primeras. Un idioma que parece surgir de las raíces del ser puede venir desde un pozo muy humilde.

Y no queremos prolongar el comentario general, porque uno particular nos aguarda. Tenemos delante "Razón de mi Ser", poemas de Stella Díaz Varín. Lo hemos leído con detenimiento al no ignorar que algunos poetas jóvenes sitúan a su autora en destacado lugar de la poesía chilena. Nos parece una ubicación precipitada. Stella Díaz Varín es una poetisa que comienza con una intención loable — ser profunda — y no alcanza aún la madurez que su intención exige para ser valedera.

Su naturaleza romántica se dispone a menudo a esconderse. Gira el vocabulario que la oculta superficialmente, aparecen los temas y las imágenes que intentan apartarla de sí misma — de lo que Stella Varín es en estos momentos — y de pronto, sorpresivas, hay palabras, frases, metáforas que son signos inequívocos de su rezago en el tiempo.

Ya lo sé que pulsaba mi lira en tus rodillas
y ardí de soles en tu boca,
y no fuí feliz.

Esto señala su posición auténtica, espontánea. Luego encontramos repetidas expresiones que poetas de otra época pudieron sentimentalmente escribir: "Las golondrinas volaron del alero", "sus ojos cinerarios son tan pálidos", "cómo deben dolerme las ojeras en la vigilia azul", etc. Los ejemplos podrían multiplicarse; pero no pretendemos subrayar lo que creemos ya muy visible.

Stella Díaz Varín procura evadirse de su temperamento original, y por medio de una elaboración penosa — desposeída de fuerzas naturales — va sumiéndose en una voluntaria necesidad de obscurecer su verso para que parezca de mayor tamaño. La sombra — puro intento — está en lo hondo metafísico; el cuerpo real — cada poema de su libro — no logra equilibrarse en el límite de lo que puede hacer y lo que todavía le está vedado.

HERNAN DEL SOLAR.

Literatura al día

RAQUEL JODOROWSKY hermana del célebre titiritero — acaba de publicar su segundo libro de poesía. Se titula: "Dimensión de los días" y lo edita Nascimento, ilustrado por Julio Escamez.

* * *

Los escritores argentinos y de la costa del Atlántico han hecho un homenaje a **ANTONIO DE UNDURRAGA**, poeta que desempeña actualmente el cargo de agregado cultural en nuestra embajada en Buenos Aires. Han editado su obra "Red en el Génesis", en una edición de Espasa - Calpe.

* * *

La editorial Ercilla ha hecho una segunda edición de "La religión en la naturaleza", obra de cosmogenia trascendente escrita por el doctor Eduardo Alfonso.

* * *

El tercero de los cuadernos que desde el año pasado nos viene entregando "Editorial del Pacífico", lo constituye los "Poemas de la madre", de Gabriela Mistral en una edición ilustrada por sesenta y tres dibujos del distinguido artista rumano **ANDRE RACZ** y con un estudio sobre este conocido pintor a cargo de **Antonio Romera.**

* * *

"Puerto Limón", de **Joaquín Gutiérrez**, novela que fuera destacada en el concurso de la Sociedad de Escritores, acaba de ser publicada por Nascimento. Su autor es ya conocido entre nosotros por su obra "Manglar".

* * *

Del poeta argentino **Leopoldo Marechal**, la editorial Espasa-Calpe, en su Colección Ausrtal, nos ha entregado una antología. La precede un estudio de Juan Carlos Ghiano. La selección se ha hecho entre seis de los libros de Marechal y es encabezada por su celebrado poema "Niña de encabritado corazón". Conviene recordar que, en su patria, Marechal ha sido distinguido con varios premios, contándose entre éstos — y siendo el más importante de todos — el Gran Premio Nacional de Literatura.

* * *

En la misma colección del volumen anterior nos ha llegado la última obra del profesor **FRANCISCO ROMERO.** Este filósofo argentino conocido entre nosotros especialmente por su obra "Filosofía de la persona", es también un destacado ensayista como lo demuestra en "El hombre y la cultura", obra colocada, por su simplicidad y claridad expositivas, al alcance no sólo de los entendidos, sino de todo lector preocupado por los problemas de la cultura. Francisco Romero encabeza el movimiento filosófico argentino contemporáneo y se reúne en torno suyo un grupo de discípulos que saluda en él al maestro de una auténtica corriente filosófica argentina. Sabemos que Romero ha sido invitado a Chile por nuestra Universidad.

(Notas de Margarita Aguirre).

LA MEJOR MUSICA

POR LOS MEJORES INTERPRETES

EXISTE EN DISCOS

SURTIDO COMPLETO EN

HEFFER

HUERFANOS 950

DISCOS NACIONALES E IMPORTADOS

ESBOZO . . . **(De la Pág. 5)**

al hombre y a su particular manera expresiva. Hay en ello mucho de verdad. Pero ese equilibrio se produjo en él por asimilación inteligente; es decir, por experiencia. Un buen día, Mori hizo su primer viaje a Europa. Mientras duró la beca, el pintor hizo la vida normal de todos aquellos que, como él, eran enviados hasta el Viejo Mundo para adquirir conocimientos mayores. La beca caducó, y entonces el pintor se vió obligado a seguir en Francia por su cuenta. Para un artista desconocido, eso de vivir "por su cuenta" significa poco más o menos que desafiar las leyes biológicas. En tal caso lo que importa es subsistir. Y Camilo Mori pudo agregar, entonces, experiencia a lo que hasta ese momento sólo había sido conocimiento. Vivió en París días de obscura miseria. Se sumó así al grupo de chilenos que, por turno, han pagado su tributo de humanidad a la lámpara enceguecedora que allí brilla tanto como quema.

Eso le permitió a Mori mantener entre nosotros la temperatura necesaria para no sucumbir. Desde las inquietudes artísticas de estudiante, a esta época, los tiempos habían dado un vuelco completo. Fué él uno de los escasos que lo advirtieron, y seguramente el que lo comprendió mejor. No llegó a Chile a pintar paisajes y naturalezas muertas, como se estilaba en nuestro ambiente. Al lado afuera de la fachada artística, se escuchaban protestas en alta voz, que venían del pueblo. El ambiente había cambiado. Conocimos entonces al Mori affichista. La pintura salía desde la obscuridad del taller, a las calles. Le conocí alrededor de 1932, en el local de una Asociación de Artistas, en Valparaíso. A todos nos llamaba la atención este hombre de pelo albo, que apenas sobrepasaba los treinta, por el optimismo contagioso con que proponía soluciones a asuntos que para nosotros resultaban tremendos problemas. Llegaba en ese momento, con él, un nuevo espíritu. Los de aquí, se mantenían, casi todos, en una rabiosa bohemia artística. Para ser pintor "conocido", era preciso usar corbata negra de delgado lazo, sombrero de amplias alas, y el imprescindible aderezo del descuido en el vestir (descuido cuidadosamente observado). Camilo Mori volvió sin este uniforme. Advino entonces el período en que los pintores se incorporaron a la vida social común.

Hace de eso veinte años. Ahora Camilo Mori ha agregado, a sus títulos espirituales, uno que es concreto: Premio Nacional de Arte. Se confiesa menos definitivo que en aquel tiempo, porque hoy, como nunca, el artista necesita empezar cada día de nuevo para mantenerse despierto. El mejor índice en su favor, es que la juventud artística lo quiere y lo escucha como a un compañero. En su cátedra de la Escuela de Arquitectura es escuchado y oye él a sus alumnos. No hace esto último por ganarse simpatías. Más de una vez ha declarado que siente verdadera admiración por muchos de estos jóvenes estudiosos.

Es con esa misma actitud sin dobleces con la que se incorporó al grupo de "Pro-Arte" desde el primer día.

Nosotros esperamos mucho aún de la auténtica juventud espiritual de Camilo Mori.

ARQUITECTURA

La futura Escuela de Medicina y la ignorancia ambiente

Carta a "Pro Arte" del Arqto. Carlos BARELLA IRIARTE

"Señor Director
"Pro Arte".
Presente.

En la página editorial de "El Mercurio", de fecha 6 de Mayo del presente año, se publicó un artículo titulado: "La futura Escuela de Medicina", en el que se pretende sentar cátedra sobre orientación arquitectónica, apelando a argumentaciones que están francamente reñidas con principios elementales de nuestra profesión.

Dada la importancia del órgano que las publica, no es posible dejar en pie tales inexactitudes que pueden llevar a formar juicios erróneos en la opinión pública. Por ello, me atrevo a solicitar que acoja esta rectificación en las columnas de su semanario. Si he recurrido a "Pro Arte", es porque considero que él está sirviendo actualmente los intereses de la cultura constituyendo, por lo tanto, una digna tribuna para las inquietudes, tanto artísticas como intelectuales de nuestro país.

Creo, señor Director, que es pernicioso para nuestra cultura que se trate de formar opinión, por medio de la palabra escrita, sobre asuntos tan importantes sin contar con la preparación necesaria. Se está haciendo corriente que personas que no tienen nada que hacer con determinada actividad, emitan opiniones sobre problemas que no son de su competencia. Me parece que es elemental, como base para un planteamiento serio, el poseer conocimiento de los asuntos que se tratan, o, al menos, buscar las fuentes de documentación indispensables a tal misión, sobre todo, cuando se utilizan las páginas de un diario de amplia difusión, como es el caso presente.

El articulista en referencia, desconociendo en absoluto los problemas de la arquitectura contemporánea, se atreve a hablar de cuestiones que escapan al conocimiento vulgar, para penetrar en aspectos que son de un orden exclusivamente técnico, al hacer referencia a pretendidos "estilos", "modelos de la antigüedad grecorromana", "estructuras funcionales", "líneas clásicas" y otros conceptos que usa con un total desconocimiento de su verdadero significado. Y va más allá, aun cuando pretende hacer ministerio en tan delicadas cuestiones, proponiendo que la futura Escuela de Medicina se proyecte de acuerdo a lo que él llama "estilo clásico".

Vivimos, en efecto, una época de profundas modificaciones y rectificaciones, que alcanzan a todos los valores de la cultura. La arquitectura, como ciencia y como arte que es, no puede escapar a la realidad innegable de la hora presente. En ella también se advierte la lucha de corrientes contrarias que tratan de superarse para alcanzar una síntesis viva y salvadora que le dé su verdadera expresión y su verdadero sentido. Y este sentido no será otro que aquél que esté de acuerdo con las transformaciones de orden cultural, científico, técnico, industrial, económico, etc., que está produciendo la evolución humana en su conquista de nuevas posibilidades. Con esto no se pretende abjurar de lo que se ha dado en llamar "estilos clásicos" o "tradición clásica", sino que se desea que permanezca en su justo sitio y se les dé el valor que como expresión histórica les corresponde. La arquitectura griega, la arquitectura romana, la arquitectura gótica, etc., fueron expresión fiel del estado cultural de la época en que se desarrollaron y de ahí que hayan recibido el nombre de "clásicas". Esta arquitectura, como ciencia y como arte, se ajustó en forma equilibrada y racional a los adelantos científicos y técnicos de su tiempo, y supo expresar plásticamente y en la mejor forma, las solicitaciones humanas de función y de perfecto empleo de los materiales, es decir, fué una arquitectura "funcional", palabra que escandaliza tanto al articulista de "El Mercurio". Por tanto, pretender que en la actualidad se proyecte y se construya según esos cánones, significa negar nuestras propias posibilidades de expresión, forzando en forma artificial la realidad presente. Hoy, la disponibilidad de técnicas avanzadas, los adelantos de la industrialización, el uso del acero, del concreto armado, etc., tanto como la existencia de nuevas realidades humanas y de factores de índole económica y social, exigen del arquitecto una labor de contínua búsqueda y creación. Por eso es que causa alarma que se usen en forma tan arbitraria conceptos como los de "clásico" y "funcional", porque ello sólo sirve para desorientar a las personas que no están interiorizadas en estos problemas. Sería conveniente que el articulista de "El Mercurio" supiera que estos términos no se contraponen sino que son elementos de una misma verdad, y, por lo tanto, se complementan. El Partenón de Atenas es tan "clásico" y tan "funcional" como lo es la Catedral de Reims, y como lo podría ser la futura Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, si se proyecta de acuerdo a las realidades actuales. Lo lamentable sería, precisamente, que este último edificio se construyera hoy según principios arquitectónicos, que inspiraron ayer a los griegos o a los góticos, como sería, no sólo lamentable sino absurdo y erróneo construir el Partenón o la Catedral de Reims en concreto armado.

En toda creación humana existen una forma y un contenido. El contenido — la razón de ser — de la arquitectura será siempre el mismo, porque está investido de ciertos principios inmutables. Es la forma la que cambia, evoluciona y se adapta, como algo vivo y actuante. Lo primero lo hemos recibido no sólo de la "antigüedad grecorromana", sino que de todas las realizaciones arquitectónicas clásicas anteriores a nuestra época, y lo valoramos en toda su magnitud, y, por tanto, lo respetamos. Lo segundo, nos corresponde a nosotros realizarlo, ayudados e inspirados, precisamente, en los principios de orden general que sepamos extraer de ese contenido. Respetar y asimilar ese contenido es honrado. Copiar y asimilar la forma involucra pobreza imaginativa y plagio y, es, por ende, intrínsecamente torpe.

El contenido de la arquitectura se ha mantenido como una verdad permanente desde los albores de la cultura humana. La forma ha variado y se ha ido transformando de acuerdo a las verdades de orden espiritual y material que han captado los arquitectos en las diversas épocas y en las diferentes regiones del mundo. De aquí que usar formas arcaicas en edificios actuales, sea una simple labor de "reconstitución histórica" y no una labor de "creación arquitectónica".

Todos estos problemas son totalmente desconocidos entre cierto público, el que, reduciendo la cuestión a términos simplistas, asigna el calificativo de "clásico" o de "estilo" a cualquier edificio que, por sus elementos formales, le provoque asociaciones de ideas con construcciones de otra época y, en contraposición, asigna el calificativo de "funcional" o "modernista" al edificio que presente formas nuevas, las cuales no logra asociar con objetos de su vivir cotidiano. Su espíritu conservador y su inercia de imaginación lo lleva a reaccionar violentamente contra esas formas, llegando hasta darles el nombre de escandalosas y revolucionarias, y, aún, emparentándolas con doctrinas disolventes y atentatorias del orden público. Y no otra cosa hace, por oposición, el autor del artículo en referencia cuando dice, pintorescamente, "que los estilos clásicos han sido buenos ayudantes para preparar al pueblo de los Estados Unidos a asumir la tutela de los intereses democráticos del mundo". Sin duda, para él, la arquitectura "funcional", como la llama, debe ser sinónimo de acción desquiciadora y "antidemocrática". Lo que no sabe el señor articulista de "El Mercurio", es que, en las tres Escuelas de Arquitectura existentes en el país, como en todas las principales del mundo, se imparte la enseñanza de acuerdo a los principios de esa arquitectura que él, llama, despreciativamente, "funcional".

Agradeciendo de antemano al señor Director la acogida que pueda dispensarme, lo saluda atentamente.

(Fdo.): **Carlos Barella Iriarte.**
Arquitecto.

DESDE HACE CASI... (De la Pág. 4)

nes artísticos están también confundidos, al punto que no permiten puntos de apoyo precisos. El individualismo exacerbado dificulta un encauce de las fuerzas que empiezan a despertarse. El hombre obedece a ciertos estímulos directos, como la presencia de tantos elementos que le rodean: el paisaje, la humanidad con la cual convive. Amasar esos elementos con el conocimiento, es decir, con aquello que forma la estructura social del arte de nuestra época, al que se ha llegado generalmente por simplificaciones; buscar sin fórmulas aprendidas la expresión que más nos acerque a lo humano a través de lo plástico, será, tal vez, aproximarse a orientaciones más definitivas. Y siempre queda la pregunta: ¿crear algo nuestro? Bien. Crear una estética propia; pero no hay que olvidar que somos dependientes de otras razas, de otras culturas. El peso de éstas siempre hará su papel. Lo importante es que no nos absorban toda nuestra individualidad.

Hacemos todavía otra pregunta a Camilo Mori:

—¿Cómo resumirías, en una línea que parta del más lejano ayer, hasta el presente, los factores que determinaron tu individualidad artística?

—Tendríamos que volver a los recuerdos del comienzo de la entrevista. Hacer una especie de horóscopo. Por ejemplo: Mi infancia: ambiente sin resistencia y círculo familiar complaciente; por lo tanto, libertad. ¿Estímulos? Tal vez el lugar en que transcurrió mi niñez: los cerros de Valparaíso, ventana abierta de par en par hacia los sueños infantiles. La otra etapa, la juventud, de nuevo influencia del ambiente. Por suerte, ambiente de renovación. En 1920 yo tenía 23 años, y basta con que cite algunos nombres de aquellos que fueron mis compañeros de rebeldías: los Gandulfo, Santiago Labarca, Daniel Schweitzer, Vicente Huidobro, González Vera, Angel Cruchaga, Juan Egaña, Jorge y Sara Hübner, Demaría, Alejandro Tinsly (este último fué el primero en escribir sobre mi pintura en la Revista Literaria del Liceo de Valparaíso, ¡cuando yo contaba quince años! No se diga que no había audacia)

—¿Qué, de la madurez?

—¿La madurez? Lo de hoy no es más que consecuencia de lo anterior.

—¿Y sobre el futuro?

—No tengo la menor idea....

Maruja Vargas, la mujer de Camilo, la mujer más completamente mujer de un pintor que se conozca, nos tocaba una campanilla desde hacía mucho rato llamándonos al té.

La segunda entrevista que hagamos para el Premio Nacional de Arte será con ella. Maruja Vargas está corporal y espiritualmente incorporada a la obra de Camilo Mori. La vida bohemia de la juventud, las "perrerías" de chilenos en París, los triunfos y las desilusiones, la cabalgata interminable de amigos rostros paralelos que se cruzan en el recuerdo de esta pareja-síntesis, nos la contará un día Maruja Vargas de Mori. Ya nos ha dicho algo antes. Es la más conmovedora historia de dos vidas en permanente vigilia, para las cuales hasta las peores tragedias tenían... su lado bueno.

E. B.



DIBUJANTES
Para artículos de DIBUJO TECNICO Y Artístico
"Libreria NACIONAL"
ALAMEDA Bdo O'HIGGINS 331
FONO 30349 - CAS 13211
SANTIAGO

BAJO EL SIGNO... (De la 1.ra Pág.)

gris. Por lo demás, no hay razón para que los poetas nazcan en casas hermosas. ¿Por qué habría de serlo la casa de Wilde?

En el avión de Londres trabamos conocimiento con un señor corpulento, de mediana edad, que se acercó a nosotros con ademanes cordiales, haciendo excepción a la usual reserva de la gente de estas islas. Era el pintor irlandés Ralph Cusack, cuya expansiva conversación animó nuestro vuelo hasta Dublín. Generosamente locuaz, no nos concedía tregua. Al despedirnos en el aeropuerto, nos comprometió a visitarlo, en su propiedad situada a 60 kilómetros al sur de la capital. Pero, como su tendencia simpática no se satisfacía con facilidad, esa misma noche lo encontrábamos de nuevo en la estación de la línea aérea en la ciudad, pues había resuelto acompañarnos en nuestra búsqueda de hotel y servirnos de guía en nuestros primeros contactos con su país. Cenó con nosotros y después de unas horas de continua charla, habíamos llegado a ser íntimos amigos. El hombre no carecía de virtudes, aun dejando aparte su inteligencia y su exquisita cultura. Nos dijo que se ganaba la vida cultivando plantas raras de todas partes del mundo y que poseía en su jardín numerosas especies de Chile: copihues, fucsias, araucarias, ciruelillos y varias otras. Ya nos mostraría todo eso. Llegaba a considerarnos de su familia por el hecho de venir del país del semi-irlandés Bernardo O'Higgins y, además de la belleza del paisaje de su finca rural, nos prometía hacernos oír algunas piezas de su discoteca de siete mil discos, una de las más valiosas de Europa. Hablaba de la cordialidad hospitalaria de los irlandeses y no la desmentía.

Al día subsiguiente nos trasladamos en un autobús a casa de Mr. Cusack y pudimos comprobar en el terreno mismo la verdad de sus afirmaciones: incomparable paisaje de bosques y de arbustos floridos sobre las verdes colinas, maravilloso jardín poblado de toda clase de flores extrañas, algunas de las cuales arrancaron vandálicamente en nuestro homenaje los pequeños demonios, hijos de nuestro anfitrión; discoteca refinadísima y amable hospitalidad que nos fué brindada hasta la medianoche, hora en que Mr. Cusack se decidió a llevarnos en su pequeñísimo automóvil a nuestro hotel de Dublín, a una loca velocidad. En su casa pudimos admirar y celebrar su pintura realmente original, una rara mezcla de primitivismo y sensibilidad contemporánea.

No sería justo acentuar sólo algunos rasgos grises de estas islas, que contrastan con la luminosidad del paisaje humano y geográfico de los países latinos. En verdad, nadie que escriba honradamente sobre Inglaterra e Irlanda puede dejar de referirse a la particular gentileza de sus habitantes. Cualquiera consulta que haga un extranjero desorientado, es al punto atendida con esa cortesía que en todas las clases sociales parece ser el signo de una auténtica bondad interior. No recuerdo haber escuchado de nadie palabras de impaciencia en esta atmósfera social fundada en un continuo ejercicio del respeto por el prójimo. No sería acaso aventurado pensar que el tono pálido de la existencia en estos pueblos proviene en buena parte de aquella virtud fundamental que hace imposibles las indiscreciones, aún aquéllas que intensifican el brillo de la vida, como los cantos callejeros en Italia o el eufórico bullicio de algunas ciudades de España y de Francia.

* * *

En casa de Mr. Cusack — olvidaba decirlo — escuchamos a uno de los últimos trovadores de la vieja Europa, un hombre ya anciano que apareció en el jardín de nuestro amigo mientras almorzábamos, muy pobremente vestido, pero, a pesar de ello, señalado por una inequívoca distinción. Como en otros tiempos, se sentó junto a nuestra mesa y tocó en su sencilla flauta algunas de las legendarias canciones que en otra época deleitaban los oídos de castellanos y rústicos; canciones de una tenue melancolía que guardaba una relación secreta con la expresión de los ojos pequeños, azules y nostálgicos del juglar. Durante cincuenta años, Cunningham Graham — el mismo nombre del escritor inglés que residió en la Argentina — ha recorrido las islas Británicas sin dormir jamás en un lecho. Vive de las dádivas que le ofrecen sus innumerables conocidos, pequeña contribución a esta preciosa forma de poesía que muere. En la soledad de los bosques en verano o en establos y pajares en el invierno, el viejo poeta, amable enemigo de todas las radicaciones, compone sus estrofas, que hasta hace pocos años difundía por Escocia, Gales, Inglaterra e Irlanda. La edad, que no ha empañado su natural alegría ni su inocencia de pájaro, lo ha obligado ahora a circunscribirse a la comarca de Glendelough, al sur de Dublín, donde nosotros lo conocimos. Mientras la lluvia caía sobre las flores del citiso al lado de nuestra ventana y unas negras nubes muy bajas cerraban el horizonte de las próximas colinas, nuestro amigo Cunningham Graham entonaba para nosotros **In the foggy, foggy dew,** esa antigua canción popular que expresa el desolado encanto que puede descubrirse en las nieblas pertinaces de esta parte del mundo.

Dublín, 30 de mayo de 1950.

L. O.

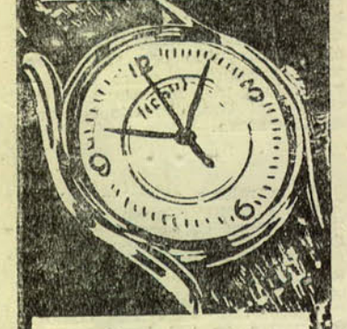
14 de Julio (de de 1.a Pág.)

Oyarzún de las crónicas de Mario Méndez en nuestro semanario) será el entrevistado chileno, y hablará sobre lo que representa el 14 de julio para Chile. Cuto Oyarzún se referirá, también, de una manera especial a "Pro Arte", en esta entrevista, y se nos anuncia que próximamente habrá además una transmisión especial sobre "Pro Arte" por la Radio de Francia.

La transmisión del 14 de julio que comentamos se hará por las bandas de 19,25 a 31 metros y pueden captarse las ondas cortas de Tahiti (5.30 a 6.50), AOF (7 a 7.15), Nueva Caledonia (8 a 9), Antillas-Guayanas (12 a 13), Indochina (22.50 a 23.30). Hora GMT.

Subscríbase a «Pro Arte»

Cambie su reloj viejo por uno nuevo
CON GRANDES FACILIDADES DE PAGO



COMPOSTURAS GARANTIDAS
atendido por su propio dueño HUGO RAU H., técnico relojero.
Relojería y Joyería Suiza
AGUSTINAS 972 — Of. 515-A — 5.o PISO.

FABRICANTE EUROPEO DE PIANOS
FONO 37205
PIANO GALLYAS
MERCED 675
VENDE — COMPRA CAMBIA
SURTIDO COMPLETO
COMPOSTURAS TRANSFORMACIONES AFINACIONES
Garantía — Facilidades

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

T. MUNICIPAL — MAÑANA A LAS 7

ULTIMO CONCIERTO DE LA TEMPORADA DIRIGIDO POR

Sir Malcolm Sargent

★HAENDEL.- Suite "Water Music"

★WILLIAM WALTON.- Concierto para viola y orquesta

★BRAHMS.- Cuarta Sinfonía

Solista: ZOLTAN FISCHER

VIERNES 14

11.o Concierto sinfónico de la temporada bajo la dirección de

VICTOR TEVAH

CONFECCIONES, BLUSAS Y FALDAS



BLUSAS
FALDAS
ABRIGOS
CONFECCIONES
Lanas, medias y artículos para señoras
AGUSTINAS 910 — FONO 33142.
HUERFANOS 757 — LOCAL 8.

CAMIONES AUTOMOVILES Y
Compraventa, financiamiento, consignaciones
JIMENEZ Y LARRAIN Ltda.
BDO. O'HIGGINS 2536

Sal si Puedes
(Parrillada Yugoeslava)
El Café y Restaurante acogedor, para su almuerzo o comida en el centro.
Jugos, refrescos, sandwiches.
Especialidades.
MENU: $ 25.—
MERCED 573
Teléfono 37441

Champagne VALDIVIESO

Talleres Gráficos "La Nación"