

C r í t i c a d e A r t e

ARTES PLÁSTICAS

1

SERGIO MONTECINO

Salón Universitario de Artes Plásticas.

En los patios de la Casa Central de esta Universidad y organizado por la Federación de Estudiantes, se celebró el Salón Universitario de Artes Plásticas y en el cual pudieron participar —según las bases— todos los alumnos universitarios de las distintas facultades.

Este salón, no cabe dudas, fué todo un éxito y la iniciativa tiene que haber dejado satisfecho a sus organizadores y ello en consideración a la dimensión que adquirió este torneo artístico y a la calidad de las obras expuestas.

Cabe señalar que la mayor participación —lógicamente— fué de parte de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, pero en todo caso el salón adquirió otra fisonomía por la concurrencia de alumnos de otras facultades, como ya lo señalaremos.

A lo que parece este salón vendrá a reemplazar al salón de alumnos que organizaba el Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes y que se circunscribía a los alumnos de ese plantel de enseñanza artística y que dicho sea de paso se venía celebrando gracias a una iniciativa nuestra en el año 1939 cuando éramos dirigentes del Centro de Alumnos de esa Escuela y que se había hecho tradicional en las actividades y tareas de la Escuela de Bellas Artes, al celebrarse ininterrumpidamente al final de cada año.

La importancia que tienen estos salones estudiantiles es de bastante significación, por cuanto ellos dan oportunidad a los jóvenes artistas para darse a conocer en el ambiente y a confrontarse entre ellos mismos y dar a conocer sus pensamientos estéticos.

Es así, como este salón ha permitido conocer la posición de la juventud artística, las ideas que les preocupa resolver y que como recuento, puede señalarse, estas ideas deambulan por todas las tendencias, si bien, hay una nota de marcada inclina-

ción por las corrientes de avanzada. Desde luego, podemos verificar que el punto de partida a estas ideas puede ubicarse en la orientación que marcaron los impresionistas; empleo de colores claros, uso de los complementarios, etc. En seguida otro grupo que cultiva ciertas incidencias en los postulados del cubismo: zonas planas, colores contrastados, etc. Finalmente aquellos que buscan la abstracción de las formas conocidas y de la temática del natural en un anhelo de encontrar nuevas expresiones a las ya consagradas.

Señalamos por otra parte la gran concurrencia de expositores y obras expuestas. Solamente las pinturas al óleo marginaron la cantidad de 160 obras y en las demás secciones —escultura, artes aplicadas, etc.— se superó lo previsible.

Se comenta a menudo que los salones colectivos —sus resultados y sus propósitos— se desvirtúan por el hecho de que no siempre la fisonomía que ellos logran permiten apreciar de manera integral la labor de un artista, por lo reducido del envío, la vecindad con otras obras de menor categoría que rebaja el interés que pueda tener y principalmente, por cuanto, jamás podrá encontrarse una unidad estética en el total de un salón que por ser colectivo se produce un desequilibrio entre lo que es bueno, lo mediocre y lo que dista de ser logrado.

Lógico, es sin duda, que el interés y la jerarquía de un salón colectivo no puede ir más allá del interés y la jerarquía de los envíos particulares y es por esta razón que conviene dar una hojead a ciertos autores que concitan un interés mayor por las obras que han enviado.

Siguiendo un orden alfabético encontramos a Francisco Alvarez con un conjunto de óleos. Este joven pintor ha alcanzado una justa figuración por la calidad que pone en sus creaciones. Su gama cromática se ve constreñida a ciertos acordes sordos en los cuales se mantiene una nota con cierto dejo melancólico dentro de esa orientación que podría incidir en los principios de la escuela expresionista.

Adriana Frascoli revela poseer dotes colorísticas

naturales y su labor se identifica por su afán de despojar los elementos —que busca para ordenar sus composiciones— de todo signo accesorio. Sus composiciones son simples y su afán creador puede individualizarse por una fuerza de expresión, a través del ritmo de su dibujo y el empleo de colores puros, de vibrantes gradaciones.

La joven pintora Mireya Larenas que en otras oportunidades ha demostrado serias aptitudes para ubicarse en un lugar destacado en el envío que hace a este salón demuestra una violenta evolución. De su afinidad con el expresionismo que caracteriza su labor pasada, ha evolucionado hasta una posición que penetra en las corrientes del abstraccionismo. Podría objetársele, acaso, que en esta nueva modalidad aún no ha madurado esencialmente los principios que fundamentan esta tendencia, pero en todo caso el interés que su reciente labor despierta reside más que nada, en su afán de acoplar a su lenguaje pictórico otros elementos que le permitan ubicarse en una orientación que la conmueve más íntimamente.

Como una grata revelación debe destacarse, a títulos mayores, el envío de Arnoldo Lihn, cuya personalidad alcanza, conociendo su envío, un sello de madurez estética que su futuro artístico nos lo hace mirar con plena confianza. Su manera podría servir como un común denominador para el conocimiento del pensamiento en materia artística de nuestra juventud, por cuanto su pintura es de un cierto eclecticismo de cuyo punto central parte hacia un extremo la pintura tradicional y hacia el otro extremo las corrientes de avanzada. El color de este pintor se ve dosificado con maestría técnica y el encuentro de las armonías cromáticas alcanzan un nivel estético muy calificado. En suma, puede expresarse que Lihn es un pintor que debe llegar.

En seguida, en un paso de posición estética más avanzada, puede señalarse la pintura de Carlos Ortúzar, joven pintor que se nos presenta incursionando por una orientación más liberada de las formas naturales y tradicionales. Como de seguro, al correr del tiempo, y cuando adquiera más experiencia pictórica y se foguee en estas vicisitudes que el arte plástico va presentando de modo insospechado, y ciertas asperezas que se pueden percibir sean superadas, no cabe ninguna duda que su mensaje pictórico tendrá mayor plenitud.

Señalando otros nombres como los de Héctor Wistuba, Guillermo Retamal, Raúl Bustamante, Manuel Monroy, Eduardo Ossandón y otros podemos cerrar este recuento de la sección pintura con la obra de Yolanda Venturini, que es una joven artista que con justicia sabe despertar a través de su labor los mayores elogios. Su paleta es generosa y sabe imprimir y encontrar soluciones armónicas dentro de la vibración pronunciada de tonos lumino-

sos, de ajustes cromáticos bien esenciales. Los temas que aborda de difíciles planteamientos, son sin embargo superados con plena propiedad. Hay que estar atentos a lo que más adelante puede ella crear, puesto que sus primeros pasos merecen el elogio y el apoyo a su labor.

De la sección escultura destaquemos la obra de Julia Ricci, la que sin duda posee mayor fuerza expresiva. Sus formas son depuradas y su estilística parte del cubismo y denota un profundo conocimiento de los recursos del material que emplea.

De la pintura mural, puede destacarse la obra de Ketty Bravo, quien además ganó el Premio de Honor del Salón. Acusa talento y un esfuerzo que mueve al aplauso. Y así en las otras secciones, hay autores de gran sensibilidad y de cuyas proyecciones futuras es dable esperar positivos resultados.

Como ya lo expresáramos, este salón ha servido para darnos una pauta de la posición de nuestra juventud estudiosa, la que demuestra una inquietud y una dedicación que indudablemente ha de redundar en saludable y renovadora progresión en la marcha de nuestro desenvolvimiento artístico.

2

SERGIO MONTECINO

69.º Salón Oficial.

El Salón Oficial que organiza el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile es el más antiguo de América del Sur. Se efectuó en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal el N.º 69 y su celebración revistió especial solemnidad en consideración a que al acto inaugural asistió el Presidente de la República, Ministros de Estado y autoridades universitarias.

Es indudable que el Salón Oficial es el acontecimiento de mayor categoría plástica que se celebra en nuestro país y su importancia se ve acrecentada por la trayectoria y significado que él representa en la historia de nuestras Bellas Artes. Los más destacados artistas que han surgido en nuestro país han concurrido con sus obras y muchos de ellos han alcanzado en él sus definitivas consagraciones. Su prestigio al igual que su tradición ha sabido —felizmente— ser defendida por sus auspiciadores. El Salón Oficial ha cobijado siempre todas las tendencias y marca la pauta del momento y las inquietudes que en nuestro medio viven sus artistas. Es esto, a nuestro juicio, el mayor mérito que él puede representar. Y es esta elasticidad y amplio criterio lo que transforma su fisonomía de año en año y le confiere el interés que él despierta cuando es anunciada su celebración.

Examinando en el presente salón la producción de nuestros artistas, se confirma esta idea. Los ju-

rados mantienen la buena doctrina de aceptar aquello que tenga calidad o interés indudables, sin limitarse a amparar tendencias determinadas o de entabrar —eliminándolos— la libre expresión de cada artista.

Recorriendo las salas, el espectador puede asistir y apreciar de manera panorámica una infinita gama de actitudes plásticas que van —podría decirse— del rojo al blanco y que son fiel reflejo de las inquietudes que en todos los ámbitos del planeta preocupan al artista, anhelante por encontrar una expresión suprema de belleza. Es dable apreciar en ciertos pintores y escultores, al igual que entre artistas de otros campos del arte, ciertas modalidades —lógicas y naturales— que toman contacto con personalidades que en el Viejo Mundo destacan sus individualidades a títulos mayores, en los últimos lustros.

La última guerra produjo, sin duda, un impacto de multilaterales efectos en el pensamiento estético del hombre de Occidente. El artista viene planteando un nuevo orden ideal, tiende a encontrarle a la vida y a su propio destino una nueva razón, un nuevo significado que trate de expresar toda esa transformación que el intelecto y la sensibilidad han recibido a través de los cambios sociales de nuestro siglo.

Explicable es, por tanto, el florecimiento de ciertas inquietudes en el arte, que parecen ser caóticas, caprichosas, tendenciosas y faltas de toda razón lógica. La difusión y cultivo cada vez más intensa del arte abstracto, es una consecuencia de todas esas desazones. Y la actitud de abierta beligerancia que muchos asumen en defensa de estas posiciones, también se justifican, si se toma en cuenta que las mutaciones del arte siguen un curso indetenible que muchas veces los mismos contemporáneos no preven.

Lin Yutang dividía el mundo de los hombres en dos: aquellos que fuman y aquellos que no fuman. Haciendo una paráfrasis en el mundo de las bellas artes, podría decirse que se está produciendo una división semejante: aquellos que son abstractos y aquellos que no lo son.

En el Salón que comentamos, los envíos en un cincuenta por ciento se ubican en esta tendencia. Es claro, que pueden verificarse ciertos influjos, felizmente, sin mayor trascendencia. Por el contrario, aportan un sentido nuevo y de renovación estética que es saludable a nuestro medio y que una vez más produce esa "querrela de las generaciones que en la historia del arte vamos encontrando paso a paso.

Y es así como en este Salón, frente a quienes en Chile nos muestran una pintura decantada, equilibrada y que no merece discusión alguna por sus planteamientos, encontramos a otros artistas que

buscan otras formas de expresión. Mencionemos entre los primeros por ejemplo, a Roberto Humeres, Ana Cortés, Jorge Caballero, Hardy Wistuba, etc., y en el segundo grupo a José Balmes, Pablo Burchard Aguayo, Ramón Vergara, James Smith, Carlos Ortúzar, etc.

Por todas estas consideraciones y muchas más que podrían enunciarse, la celebración del Salón Oficial es siempre un acontecimiento que remece el ambiente plástico y cuyo examen, por ende, acarrea discusiones, polémicas que dan vitalidad, interés, dinamismo al mundo de nuestras bellas artes.

3

RAMÓN VERGARA GREZ

Exposición de Mario Carreño. Galería "Sol de Bronce". Amunátegui 491. 12 de septiembre.

No vamos a entrar en las particularidades de la expresión plástica del pintor cubano Mario Carreño. No faltará la oportunidad para hacerlo. Carreño se ha radicado en nuestro país y en breve realizará una nueva exhibición. Daremos algunas generalidades del arte que practica y su filiación plástica, que ayuden al goce y comprensión de su pintura e impulsen al lector al estudio de las artes plásticas contemporáneas a partir del cubismo.

Nuestro público, asiduo visitante de las salas de exposiciones, al examinar la obra de Mario Carreño, habrá tenido que formular más de alguna pregunta. Faltan en nuestro medio, talleres donde se teorice y practique el llamado arte abstracto, originales y reproducciones, revistas de auténtica avanzada, exposiciones que muestren los nuevos puntos de vista de los pintores. El público se desorienta cuando enfrenta un arte del cual no tiene referencia. Y más todavía, si aquél no hace alusión a su mundo tridimensional en medio del cual vive y al que se aferra en forma angustiosa. El público no concibe otro arte que aquel que se basa en la observación del natural y cuyo origen se remonta al Renacimiento.

Nuestro público, aquel que siente verdaderamente la pintura, pregunta para aclarar el nuevo enfoque de la realidad. Encuentra a los pintores que en gran mayoría niegan el arte abstracto al que tachan de ser frío y no ser humano, de ser formalístico, de ser un arte donde se refugian los que nunca aprendieron a dibujar la forma y colorear de la realidad. Los jóvenes pintores —aquellos que han demostrado inquietud por los nuevos problemas— todavía no sienten la necesidad de poner en contacto con el público el conjunto de sus preocupaciones. No se esfuerzan por dar alguna explicación de su pintura. Los críticos que han dado prueba de ser tolerantes —en nuestro país no he-

mos leído los sabrosos comentarios que contra la nueva forma de expresión se han escrito en otras latitudes— no han penetrado su problemática y su significado, debido a lo cual todavía no consiguen orientar al público.

En medio de tal desamparo, aquél prefiere seguir el desarrollo de otras actividades. Nuestro medio está exigiendo de iniciativas que estimulen al creador a trabajar con ideas y teorías nuevas; que orienten al espectador —que actualmente reacciona contra toda expresión plástica que implica novedad o que la desea con espíritu *snob*— para que guste y comprenda tanto el arte antiguo como el moderno. Tal necesidad asume hoy el carácter de urgencia, más todavía si se toma en cuenta que en el mundo se ha impuesto una forma de arte experimental por la necesidad de encontrar nuevos derroteros expresivos.

Diversas son las causas que han determinado el cambio de visión en las artes plásticas contemporáneas. Los ensayistas distinguen entre las que son más fácilmente aislables, la del desenvolvimiento fabuloso de la física-química que ha traído con los sucesivos descubrimientos, desde la segunda mitad del siglo pasado, soluciones inesperadas a los problemas de la vida y la filosofía. La facilidad y rapidez con que la gente se desplaza, primero con la máquina a vapor, después con el motor a explosión. Las teorías psicológicas que revelan el campo del inconsciente o el intuicionismo filosófico que niegan el valor de la razón. Las nuevas exigencias de la arquitectura que exige tipos arquitectónicos, estaciones de ferrocarril, grandes locales comerciales, bancos, bolsas, etc. La alfabetización universal que da estímulos intelectuales a los obreros e intensifica el interés por la cultura. La fotografía que desahucia la copia que el artista ejecuta en el atelier, etc. También influye el repertorio considerable de formas que caracterizan el mundo moderno y que estimulan al artista a crear nuevas imágenes. La naturaleza vista desde un avión, la singular estructura de las edificaciones, el aviso luminoso, etc. Tales aportes al universo del hombre, han modificado la visión creadora del artista y también han modificado y enriquecido su lenguaje artístico.

Con el ritmo de la vida que acelera a fines del siglo XIX, también el pintor se ve impelido a trabajar con mayor rapidez. Tal condición impuesta por la época, es otra de las razones que deben tomarse en cuenta para comprender el gradual cambio de estilo en el artista.

Algunos teóricos del arte moderno han observado una estrecha relación entre la visión del arte de cada época y los medios de movilización, refuerzan tales observaciones con la vigencia que tienen en el tiempo los diversos modos de enfocar la

realidad. Hubo dos siglos de clasicismo en la época en que el hombre se trasladaba a pie, medio siglo de romanticismo cuando hacía uso del coche, veinte años de impresionismo en la época del ferrocarril, diez años de cubismo en la época del automóvil y el arte abstracto se practica en la época en que el hombre hace uso del avión. No se trata desde luego del efecto de la visión directa, sino de la repercusión interna y generalizada del *tempo*, propio, de cada uno de esos medios de locomoción, dice J. E. Cirlot.

En la época del avión, la reacción de la generación contra la generación ha sido reemplazada por la del individuo. En nuestra época de aviones a retropropulsión, el individuo está reaccionando contra sí mismo. La cadencia se ha ido haciendo cada vez más rápida y cada vez se observa con mayor violencia.

Desde principio del siglo los artistas manifestaron su falta de interés por el arte tradicional. Se sentían cansados y hasta no ocultaban su irritación por todas aquellas imágenes que provienen de la realidad exterior y que tienden a representar el mundo tal como lo percibimos a través de los ojos. Los nuevos pintores que de un modo consciente viven un mundo de dimensiones distintas del que tuvieron sus predecesores, fundan sus teorías en una búsqueda del factor tiempo al igual que en las actuales teorías científicas. Jean Gebser al comentar la *Irrupción del Tiempo en nuestra conciencia* hace ver que aunque antes el Tiempo tenía plena validez, ahora invade como una cuarta dimensión el mundo tridimensional produciendo en éste, en el primer asalto, una descomposición, un quebrantamiento. Luego agrega, que cuando el tiempo no ha sido dominado amenaza al principio destruir radicalmente el espacio y la estructura. De tal suerte, quiebra la estructura de la oración en el daísmo, quiebra la estructura conexa del espacio en el expresionismo y en el surrealismo; invade el contenido de las obras pictóricas y desgarrar las formas". Apollinaire, teórico del Cubismo, también lo había reconocido en sus *Meditations esthétiques* al afirmar: "Hasta hoy, las tres dimensiones de la geometría euclídeana fueron suficientes para las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el alma de los grandes artistas. Pero hoy los sabios no se atienen ya a las tres dimensiones de la geometría euclídeana. Los pintores han sido llevados con naturalidad y, por así decir, por intuición, a preocuparse por las nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje de los talleres modernos se designan, en conjunto y brevemente, con el nombre de "cuarta dimensión".

Al Cubismo (1907) y al Futurismo (1909) iba a corresponder dar el primer grito que liberó a la pintura de la sujeción a la realidad aparental. Des-

de entonces —salvo cuando el arte de nuestro tiempo adhiere a una fuerte corriente del pasado— los pintores razonan como los físicos: “La opinión de que nuestro intelecto es un instrumento extremadamente imperfecto no tiene que desalentarnos. La situación en que nos encontramos es ésta: nuestros órganos sensoriales, así como nuestro intelecto, nos brindan una imagen física del mundo que no debemos considerar una imagen fiel del mundo real sino una imagen en la cual se mezclan elementos subjetivos y objetivos. Esta situación sólo nos deja un camino por el cual podamos alcanzar un conocimiento de la realidad objetiva. Tenemos que borrar de la imagen del mundo que la física nos traza todo lo que tenga origen subjetivo, esto es, eliminar todos aquellos rasgos que nosotros mismos hemos introducido en la imagen. Ello supone, empero, que tenemos que someter a la imagen a un *Proceso de Abstracción*. Mediante este proceso despojamos al mundo de todo su carácter gráfico, con lo que, por cierto, lo despojamos también del carácter que nos era familiar; pero es menester proceder de esta suerte porque el carácter gráfico del mundo procede de nosotros y no tiene relación alguna con la esencia objetiva de las cosas. Después de haber cumplido este proceso, lo que nos queda del mundo es algo muy abstracto, un desnudo esqueleto de relaciones que sólo puede traducirse en símbolos matemáticos y que representa lo que los matemáticos denominan una *Estructura*”.

El Cubismo y el Futurismo sirvieron de punto de partida para concebir un arte que no va a representar más a la naturaleza y que con una fuerza incontenible, después de la segunda guerra mundial, se ha generalizado en el mundo entero. El Cubismo, para eludir el aspecto externo de las cosas, había hecho referencia a la estructura interna de los objetos. El Futurismo, en la representación del movimiento descomponía hasta diluir las formas de la naturaleza. Las actuales expresiones del llamado arte abstracto, alejadas de toda figuración, parten de una serie de relaciones mentales, a veces sentimentales, también automáticas, con formas y colores de invención para comunicar una emoción de calidad artística.

Algún día se revisarán los términos con los cuales se identifican las diversas expresiones de este arte que muy a menudo se le designa con el nombre genérico de abstracto. Mucho se ha discutido y escrito en torno a la denominación de este arte que no tiene relación con el arte del pasado, por mucho que se les busque parentesco. A nosotros nos parece propio llamar arte abstracto, en rigor de significación, al arte que separa mediante una operación intelectual, las cualidades de un objeto, para considerarla aisladamente, o para considerar el

mismo objeto en su pura esencia o noción. Llamar arte “no figurativo” al que inventa formas sin hacer referencias al mundo visible. Una nueva expresión “arte concreto”, fué acuñada en 1930 por Theo Van Doesburg, en oposición a “arte abstracto”. Porque —reflexiona— nada hay más concreto que una línea, un color, una superficie. ¿Es que sobre una tela una mujer, un árbol, una vaca son elementos concretos? No. Una mujer, un árbol, una vaca son elementos concretos en su estado natural, pero en el estado de pintura, son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, y una línea es una línea. Nada más ni nada menos.

La posición del pintor cubano Mario Carreño, es poco conocida en nuestro medio artístico. Aventuraríamos que sólo le ha precedido Mauro Reggiani en la exposición “Diez años de pintura italiana”. Desgraciadamente, tanto el público como los propios pintores y los críticos, a juzgar por los comentarios, lo vieron muy superficialmente. A Mario Carreño cabe ubicarlo dentro de las posturas del arte no figurativo, en la llamada línea racional. Entendiendo por arte no figurativo, un arte de invención que no hace alusión a la realidad aparential y por línea racional, una expresión en que el intérprete organiza sus sensaciones y ejerce un control de los elementos plásticos.

Se ha ubicado a Mario Carreño dentro de la posición más característica y extrema de la línea racional, me refiero al “arte concreto”. Creemos que se ha cometido un error, Mario Carreño es un pintor ante todo lírico, que siente el color y la materia; crea estructuras sensibles con las cuales parece probar que la geometría puede transformarse en sentimiento. El arte concreto, en cambio, fundamentado en la geometría y las matemáticas, elimina todo contenido emocional o sensorial, toda vibración individual. Concibe el color y la forma en su valor absoluto y construye rígidas arquitecturas. La artesanía cuidadosa convierte la obra de arte concreto en un objeto parecido a un producto industrial de uso corriente.

La posición de Mario Carreño corresponde a nuestro modo de ver, a la que suelen definir en los talleres de los pintores italianos, con la expresión ocasional de “abstracto puro”. Tal actitud está representada por Magnelli, Herbin, Nicholson, Reggiani, Radice, Prampolini, etc. Es un arte en cierto sentido tradicionalista. Un nuevo clasicismo que pone énfasis en el orden, el equilibrio y la armonía, dando a la sensibilidad el lugar que le corresponde. Busca expresar el hombre integral.

La posición moral del abstracto puro corresponde a la del individuo que aspira a un orden, un equilibrio, una superación de la etapa caótica que le ha tocado vivir, desequilibrio social y económi-

co. Una etapa en que la ciencia y la técnica que prometían auténtico bienestar al hombre, se ha vuelto contra él y presagia una destrucción total del universo.

El arte concreto, en nuestro concepto, y por esto no creo que sea el arte de Carreño, refleja al hombre rindiendo culto a la máquina y la muerte de la personalidad humana. No refleja la íntima naturaleza del hombre, sus deseos e impulsos, su capacidad para gozar del amor y para darlo, para dar la vida y recibirla de sus congéneres.

En el arte concreto, en que la imagen está rigurosamente estructurada, el hombre parece un exilado, una persona desplazada, próxima a desaparecer. En Mario Carreño en cambio, el hombre está presente en sus esperanzas y decepciones, con un matiz de sentimiento y problemas locales que se expresan no a través de los elementos de la naturaleza del trópico y del folklore —con los cuales sucumben muchos artistas dotados— sino a través de la línea, los planos y los colores, elementos universales.

MUSICA.

1

ADOLFO ALLENDE S.

Nuestros Conjuntos Corales.

Un buen día llegaron a la capital *Los niños cantores de Viena* encendiendo con sus actuaciones la mecha del entusiasmo por el cultivo de la música colectiva. Más tarde la emulación de los pequeños pertenecientes a la Escuela Primaria N.º 4 de Valdivia mostró en forma promisorio la capacidad del niño chileno. Estos chicos descalzos en su primera jira artística sureña, tuvieron en Santiago una acogida cariñosa. La sociedad coral Bach por su parte dió impulso a este tren de realizaciones que recorría de sur a norte del territorio nacional. Hoy no son menos de 180 las masas orfeónicas diseminadas en tierra chilena, todas ellas magníficas como la agrupación polifónica que dirige Arturo Medina en Concepción tan admirada en el continente americano; el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile a cargo de Marco Dusí; el Coro de la Universidad Santa María, y otros portadores a Europa de nuestra brillante y refinada cultura musical.

Cantan entre nosotros alumnos primarios, secundarios, normalistas, técnicos y empleados bancarios, pero el cuadro sería completo si a esta laudable actividad artística se asociaran en mayor número los obreros. No prediquemos contra el alcoholismo, no gastemos palabras inútiles. Conduzcamos al trabajador hacia la mansión del canto colectivo; que entone a codo con sus compañeros y

compañeras de taller expresiones del rico acervo popular. Así encontrará, pronto, desagradable la atmósfera de una taberna y el bullicio agitado y nervioso de un hipódromo donde un caballo sudoroso arrebató al obrero el producto de una semana de trabajo. Muchas de estas ideas pergeñadas aquí a manera de esbozo fueron tratadas en el Congreso Nacional de Educación Musical celebrado en Santiago en la semana comprendida entre el 17 y 24 de agosto de 1958.

El Congreso llegó a las siguientes ideas fundamentales:

I. La Música, reconocida universalmente como un factor integrante de la cultura, debe ser enseñada, difundida y estimulada en todas las esferas de la sociedad.

II. Consecuente con lo anterior, su estudio debe alcanzar igual jerarquía que la de las demás ramas del saber humano.

III. Las actividades musicales desarrollarán en forma gradual y sistemática, desde el preescolar al universitario el desenvolvimiento funcional de la comunidad humana en lo psicológico y específico de acuerdo con el interés colectivo.

IV. Toda actividad de carácter musical debe ser ampliamente avaluada, estimulada y fomentada por las instituciones estatales, los municipios y entidades culturales de todo orden.

V. Los que ejercen o cultivan la Música, ya sea en el campo de la creación, de la interpretación o en la docencia (fiscal, particular o privada), deben ser apreciados en su justo valor, de manera que puedan disponer del rango, de los medios y de los elementos económicos necesarios para el correcto desempeño de sus funciones.

TEATRO

1

RAÚL AICARDI L.

Hablando de Jorge Quevedo.

Es difícil ser actor de teatro. Y más difícil aún es pretender ganarse la vida en el teatro. Y sobrevivir al tiempo de las tormentas, de los olvidos, de las grandes incomprensiones. De los altibajos de una profesión que exige ser artista y que, por esa exigencia, paga una miseria que apenas alcanza para vivir.

Es difícil sobrevivir a la prueba. Los más, terminan delante de una taza de café, amargados, comentando sin piedad ninguna la actuación de sus compañeros, de aquellos que han tenido la fortuna de "agarrar un bolo", de conseguir un papel cualquiera en una temporada que, ya al comenzar, se sabe que no durará más de una semana.

Completar una carrera de treinta y seis años en

el teatro es tarea que pocos han logrado realizar en Chile. Y entre éstos, destaca Jorge Quevedo. Alto, encorvadas las espaldas por recuerdos amargos y jornadas durísimas, lento en el andar, porque perdió la flexibilidad de sus piernas y la estabilidad de sus pies vagando descalzo por las calles de Valparaíso, siempre sonriente y de una profunda ternura en el rostro, porque nada ha logrado destruirle definitivamente, a Jorge Quevedo, hoy día, lo conocen hasta los perros.

Y esta no es una manera de decir: en la población obrera donde vive le reciben los perros, en la madrugada, ladrando y saltando a su alrededor. Es el último público que a diario le celebra antes de que el actor se entregue al sueño.

Han pasado muchos años. Treinta y cuatro desde que Antonio Acevedo Hernández escribiera en el diario "Austral" de Temuco, su primer juicio sobre el joven actor que viajaba con la compañía de Leoncio Aguirrebeña.

"Estamos en presencia del futuro gran actor del teatro chileno". Aquella fué una frase profética. Antonio Acevedo había descubierto en Quevedo lo que más tarde entusiasmaría al viejo público de teatro: el aire criollo, reposado, bonachón y fuerte a la vez, de las figuras más tradicionales de nuestra tierra. Hablaba Quevedo como lo hace hoy, con una sinceridad indiscutible. Los parlamentos de las obras de teatro, sean dificultosas traducciones, textos poéticos o realistas, parecen escritos para ser dichos por él. No se trata aquí de hacer un simple elogio, sino de corroborar algo auténtico y comprobable.

La verdad es que el teatro nace naturalmente en Quevedo. Cuando tenía apenas 16 años, en Valparaíso, subió por primera vez al escenario. Se había arrancado de la casa, había abandonado a la familia y estaba ahora, extasiado, mirando trabajar a los obreros y aficionados del conjunto "Víctor Domingo Silva". Quería ser actor o, más bien, sentía necesidad de subir al escenario. ¿No habría un papel para él en aquella obra? Sí. No era mucho pero, dado su aspecto, su figura, quedaría muy bien representado el galán tímido. ¿Lo aceptaba? Sí.

Subió a escena y habló por primera vez ante el público. Las palabras habían sido escritas por Armando Mook. La obra se titulaba *Isabel Sandoval, Modas*. Corría el año 1921. Del cine, nada se oía decir todavía. Menos aún de las películas parlantes. Era la época de los escritores románticos, de los actores que morían en el escenario, de las jornadas interminables, hasta el amanecer, lucubrando ideas, persamiientos, posiciones revolucionarias y avasalladoras. Frecuentando estos corrillos Jorge Quevedo habría de recibir el aliento de Víctor Domingo Silva, Daniel de la Vega, Roberto López Menezes, Mariano Latorre, Domingo Gómez Rojas.

Isabel Sandoval, Modas, era una obra para aficionados. Los actores españoles y argentinos, de paso por Chile, la veían con agrado. Los primeros comentaristas auguraban un buen éxito para el autor. Entretanto, Jorge Quevedo saltaba de los escenarios *amateurs* hacia el teatro profesional. 1922. La compañía de Elsa Alarcón renovó su personal en Valparaíso. El apuntador, o consueta, era Jorge Quevedo y como ocurre a menudo en las crónicas de propaganda de los artistas, se enfermó el primer actor y Quevedo saltó de la caseta a la escena, para realizar el trabajo del actor de carácter. La obra del debut era una de aquellas comedias románticas que buscaban afanosamente el camino de una expresión teatral auténticamente chilena y que, influenciadas por las corrientes italianas y europeas, asomaban a escena con resabios europeos. Pascual Brandi Vera había escrito, dentro de esta línea, *El triunfo del Pierrot*.

Fué el debut de Jorge Quevedo como actor profesional. De entonces a esta parte, jamás ha abandonado la escena y como pocos otros artistas nacionales, ha trabajado en las grandes y en las pequeñas compañías teatrales, en los más importantes y en los menos importantes conjuntos artísticos. No se ha perdido jira teatral por las ciudades del interior. No ha dejado de ser parte de los grandes fracasos y de los grandes triunfos del teatro nacional. Con Alejandro Flores, por allá por comienzos del año treinta, integró la primera gran compañía de teatro nacional y no hace sino apenas un año, que viajó al sur del país con el elenco de una compañía de radioteatro que tuvo que regresar apresuradamente a la capital, antes de perder hasta el último centavo.

Es un actor de los antiguos, con espíritu moderno. Ha evolucionado. Comenzó como lo dice él, trabajando con todo el corazón y con ese impulso traspasó los treinta años de escena y se detuvo a la voz de orden de los directores modernos, cuando se le advirtió que había que emplear también el cerebro en escena y que no había que dejarse llevar por sentimentalismos.

Hoy se pinta en un camarín que tiene agua corriente, lavabo y un espléndido guardarropas, pero en su actitud conserva todavía el dejo cansino de aquellos años vividos en los fríos, pintarrajeados y destartados camarines de los teatros antiguos. ¿Qué diferencia fundamental existe entre el público de hoy y de aquel entonces?

Jorge Quevedo no es hombre que hable mucho. Parece tener cierto temor a los recuerdos, tal vez presintiendo que puede herir a alguien, decir algo que no pueda agrandar, y entonces, habla poco. Sus ideas se mueven lentamente, como sus piernas, pisando siempre sobre terreno seguro y con una naturalidad que le es propia.

—El cine y el fútbol se han llevado al público de teatro. La gente quiere divertirse y cualquiera obra que le obligue a pensar le aleja de las tablas. Por eso, se llenan los teatros de revistas. Buenas chicas en escena, chistes, música y nada más. Otra cosa es la falta de costumbre. Podríamos decir que hay no más de mil espectadores interesados en teatro en nuestra capital.

¿Qué pensarán sus viejos amigos de estas ideas? Quevedo es el actor que resta de un grupo de entusiastas luchadores formado por la escena nacional. Nicanor de la Sotta, Evaristo Lillo, Enrique Barrenechea, Elena Puelma, Pedro Sienna. Estarían hoy sentados en el café, tal vez recordando los malos momentos. Es curioso como la memoria de los actores se hace más latente reviviendo los instantes más dolorosos. Para Jorge Quevedo serán imborrables las últimas horas de agonía de Arturo Bührle en el hospital de Valdivia. El viejo actor estaba solo. Su familia había partido a Osorno, continuando la jira. Cuando llegó el conjunto en que viajaba Quevedo ya le restaban pocas horas de vida. Hubo que juntar dinero, hacer colectas públicas para comprar un cajón y así y todo, no se logró reunir lo suficiente para trasladar los restos del actor a la capital. Tres días reposaron en la iglesia de Valdivia. No olvidará tampoco aquellas tardes interminables, calurosas, pesadas de Chillán, cuando marchaba entre las ruinas de la ciudad destruída cargando en sus brazos el cadáver de su hija o el de su mujer, a los que más tarde daría sepultura con sus propias manos.

Es difícil ser actor. Tal vez por eso, con cierta nostalgia, con la misma sonrisa de hombre sano y sencillo que asoma siempre a sus labios, Jorge Quevedo mira complacido, pero no eufórico, este Premio Nacional de Arte que habría compartido gusto con aquellos aficionados de 1921 y con sus compañeros desaparecidos en las trabajosas horas de trasnochada y actuación de 36 años de vida teatral.

BALLET

I

HANS EHRMANN-EWART

El Ballet Berlínés (Teatro Victoria, julio de 1958).

En los últimos veinte años, el ballet adquirió una popularidad mayor que en cualquier otro período de su historia. Dejó de ser el espectáculo de una élite adinerada, adquiriendo un amplio público de clase media. Sin embargo, a pesar de su aparente auge, desarrolló en el período nombrado, menos creadores de primera fila que cualquiera de las otras artes.

Surgió una gran cantidad de bailarines excelen-

tes; pero hubo pocos coreógrafos para quienes el ballet significara un real medio de expresión artística (Tudor, Robbins, Balanchine y algunos otros). La gran mayoría fabricó ballets, hilvanando pasos sin traspasar los límites de una mayor o menor belleza formal.

Para enfocar el Ballet Berlínés que dirige Tatiana Gsovsky, es útil recordar lo anterior, ya que este conjunto existe virtualmente como instrumento de divulgación de las coreografías de su directora.

En el primer período de entreguerras, Alemania hizo un aporte renovador al ballet con el expresionismo que de la literatura y pintura se extendió en la danza. En el actual, hay una transición muy fuerte pero aún incompleta hacia lo clásico, mientras la danza moderna yace olvidada y rechazada. Se importaron maestros de ballet de Inglaterra en una serie de ciudades alemanas, mientras *Giselle* y *La Bella Durmiente* reemplazaron a Mary Wigman y Jooss en el interés de los espectadores.

Sin embargo, esta forma de danza tradicional, nueva para Alemania, se encuentra en plena asimilación y no ha encontrado aún su propio contenido a través de la labor de los coreógrafos. Por eso el ballet germano de la actualidad sólo tiene una muy relativa personalidad propia.

En Tatiana Gsovsky se une la tradición alemana (expresionismo) con la renovación (clasicismo), dando como resultado un neoclasicismo emparentado con corrientes francesas como la de Roland Petit, o, para dar un ejemplo conocido del público chileno, de los "Etoiles de París" que estuvieron en Santiago en 1957.

El resultado es interesante pero no convincente. Los dos mundos de Tatiana Gsovsky conviven incómodamente y sólo en contados momentos consiguen definición y unidad estilística. Eso sucedió con *Orfeo*, breve *pas-de-deux* neoclásico, cuya severidad de línea dió un contenido y plástico sentido poético a la coreografía.

En cambio, *Caín*, resultó una entretenida pero al mismo tiempo insoportable mezcla de expresionismo, clasicismo y comedia musical que, en su efecto de conjunto, tampoco resultó la versión moderna de la historia de Caín y Abel que seguramente pretendió la coreógrafa.

Uno de los aspectos más característicos de Tatiana Gsovsky, es su búsqueda de temas en la literatura, en temas como los de *El Idiota*, *Hamlet* y *La Dama de las Camelias*. En el Teatro Victoria se dió a conocer su coreografía basada en la tragedia de Shakespeare.

Distó mucho de ser el primer intento de trasladar a *Hamlet* del teatro a la danza. En la Venecia de 1788 Francesco Clerico montó un *Amleto* con música propia. En 1934, Bronislava Ni-

jinska, hermana del famoso bailarín, preparó con compañía propia un *Hamlet* que se presentó en la Opera de París con la particularidad de que ella misma interpretara el papel protagónico. Utilizó música de Liszt.

En 1942 Robert Helpmann creó su *Hamlet* para el Sadler's Wells de Londres, utilizando como tónica las siguientes líneas de la obra: "For in that sleep of death, what dreams may come — When we have shuffled off this mortal coil — Must give us pause". Intentó presentar la historia en función de "los afiebrados pensamientos del moribundo protagonista".

En 1950 Víctor Gsovsky creó *Hamlet* en Munich con el Opus 35 de Blacher y libreto de Tatiana Gsovsky, tomando la siguiente cita como clave del ballet: "The time is out joint: O cursed spite, — That ever I was born to set it right". No siguió el camino trazado por su esposa en el libreto, que podría ser el motivo por el que ella, en 1955, estrenara en Berlín la nueva versión que ahora se dió en Chile.

Después de verlo, cabe la reflexión de que la coreógrafa tal vez habría encontrado mayor afinidad con el tema de *Macbeth*. En el ballet la figura de Hamlet pasa a segundo lugar y se aprovecha más bien como un mecanismo para destacar el oscilante carácter del Rey, envuelto en un conflicto en que ambición y remordimiento son los dos factores principales.

Indudablemente Tatiana Gsovsky logró algunas escenas de gran calidad, pero la obra, en su conjunto, no logra proporcionar un equivalente danzado de la tragedia shakesperiana.

En los ballets que se vieron durante la breve temporada del Teatro Victoria hubo un marcado sentido de búsqueda y experimentación que resulta muy loable; pero desgraciadamente, en los resultados predomina más lo rebuscado y efectista, que una síntesis creadora.

El pequeño conjunto de bailarines, habría ganado con una mayor uniformidad de escuela, pero tuvo un nivel medio por demás satisfactorio. Janet Sassoon y Jürgen Feindt se destacaron como bailarines de carácter, mientras Andrée Marlière reveló una técnica precisa y brillante y Gert Reinholm impresionó por la plasticidad de su estilo.

2

HANS EHRMANN-EWART

Ballet Soviético. (Teatro Astor, agosto, 1958).

Las dos funciones de los diez integrantes del conjunto llamado "Estrellas del Ballet Soviético" (proveniente del Teatro de la Opera de Tiflis, Georgia), condujeron a conclusiones bastante dife-

rentes según la posición en que se colocara el espectador.

Si se analiza este elenco de acuerdo con la calidad de las coreografías presentadas, cabrían adjetivos bastante fuertes, que se recargarían aún más en el momento de aludir al vestuario. Diametralmente opuestas son las conclusiones a que se llega si se considera su manera de baile. Además, se hace necesario recordar que las posibilidades de un recital de danza clásica son en sí limitadas. No es posible esperar lo mismo de una serie de *solis*, *pas-de-deux* y fragmentos que de un espectáculo que consta de ballets completos.

El vestuario de los bailarines soviéticos no sólo fué recargado, sino utilizaba combinaciones de colores que teóricamente se habrían considerado totalmente imposibles. De acuerdo con los cánones a que estamos acostumbrados en estas materias, el aspecto plástico de estos dos recitales puede describirse como de mal gusto.

En las coreografías mismas, parecía primar lo efectista y acrobático más —en ciertos momentos— un humor de cabaret.

Estos factores condujeron a muchos a rechazar de plano esta primera muestra del ballet soviético en llegar a Chile, actitud que, sin embargo, resulta unilateral y hasta falsa.

Lo importante aquí no fué lo que se presentó sino el *cómo* fué bailado. Si bien el ballet soviético no tuvo un buen embajador en este conjunto, lo tuvo en cambio la danza rusa.

Ningún elenco clásico de los que se han visto en Santiago durante los últimos diez años había bailado con una vitalidad como la de estos georgianos. Su fuerza, espontaneidad y falta de inhibición fueron impresionantes. El vigor, convicción y sinceridad con que se entregaban a la danza, fuera de lo común. Igualmente debe recalarse la virilidad de la danza de los hombres, totalmente liberada de las ambigüedades tan comunes en el ballet occidental, la calidad técnica de los bailarines fué buena.

Por lo tanto, aunque se rechace gran parte del repertorio presentado en estos recitales, la forma de interpretar y bailar no sólo es digna de respeto y admiración, sino también deja más de una enseñanza.

Debe tomarse en cuenta que no vimos en esta oportunidad el Ballet de Bolshoi, sino una compañía de provincias con sólo una figura de renombre internacional (Vlaktang Chabukiani).

Aunque esta visita haya dejado un claro saldo en pro y en contra, no permite generalizaciones sobre el nivel y jerarquía actual del ballet en la Unión Soviética. Para eso tendremos que esperar que en alguna oportunidad futura nos llegue una compañía completa con programas de ballet y no de recital.

Dore Hoyer (Agosto. Teatro Astor).

No podría haber sido mayor el contraste entre los bailarines rusos y la alemana Dore Hoyer que se presentó un día más tarde en la misma sala.

Sobreviviente del expresionismo germano de la primera postguerra, su arte es personalísimo. Severa y sin hacer concesiones, la bailarina generó sin embargo, intensa emoción con un género aparentemente intelectual.

Sus danzas son la emoción pasada por un cedazo, ideas llevadas al plano de la abstracción, eliminados todos los adornos marginales que podrían estorbarle en la expresión de lo que para ella son las esencias.

Es un arte al mismo tiempo unilateral y austero. No sólo da sino también exige del espectador y no resulta extraño de que Dore Hoyer tenga admiradores fanáticos y detractores igualmente violentos. Sus recitales generan reacciones extremas y no tibios términos medios.

Esta visita sirvió como prueba de que el expresionismo en materia de danza aún puede tener vigencia cuando la técnica generada por esta escuela en lo formal, va unida a un sólido contenido.

Segunda Temporada del Ballet Nacional Chileno.
(Septiembre, Teatro Victoria).

En la segunda temporada del Ballet Nacional hubo oportunidad de ver nuevamente *Carmina Burana* y *Milagro en la Alameda*, las dos obras del repertorio que gozan del mayor favor del público. Tuvo lugar también la reposición de *El Hijo Pródigo* de Uthoff, que en Chile no agradó

mayormente ni a espectadores ni a críticos, pero en cambio suele obtener un considerable éxito en Buenos Aires en las jiras del ballet.

Sólo hubo un estreno: *Las Travesuras de Cupido* con música de Mozart (*Les Petits Riens*), coreografía de Hans Züllig, decorados y vestuario de Samuel Castro.

Los méritos y las fallas de estas *Travesuras* estuvieron claramente delimitados. Dramatúrgicamente, el ballet fué plano, sin que el argumento alcanzara un gradual desarrollo o siquiera altibajos en su textura.

No se trata de que el tema fuese trascendental o importante, ya que difícilmente podría describirse de esa manera este episodio en que Cupido, de pícaro flechazo, confunde a dos parejas de enamorados hasta que la Diosa Venus lo llama al orden. Simplemente, al utilizarse un argumento, la obra no se puede desarrollar como si él mismo casi no existiera.

El aspecto positivo de *Las Travesuras de Cupido* es doble. En primer lugar, Hans Züllig crea danzas de gran fluidez y musicalidad y sus ballets (tal como se vió con *Fantasia*) son íntegramente bailados. El lenguaje coreográfico empleado en esta oportunidad aprovechó numerosos recursos clásicos, pero sin utilizar las puntas. En segundo lugar, Züllig, al poner énfasis en el aspecto danza y no —como es habitual en el repertorio del Ballet Nacional— en el “espectáculo” y la pantomima, marca una senda casi inexplorada en el camino artístico del conjunto que bien merece tener continuadores.

Escenografía y vestuario no contribuyeron al lucimiento de este ballet.