

LEA EN PAGINAS INTERIORES:

Gabriela Mistral habla sobre Neruda

Momentos inéditos de la vida de Schoenberg, por el Dr. Viktor Krüger

En Hamburgo, sin escapatoria (Diario de J. M. Méndez)

# SURGE EN ITALIA UN NUEVO RENACIMIENTO

A fines de septiembre último se clausuró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una importantísima exposición de arte italiano del Siglo XX, que duró cerca de tres meses, e incluyó aproximadamente 250 pinturas, esculturas y dibujos ejecutados por 45 artistas. Para seleccionar estos trabajos fueron enviados especialmente a Italia, James Thrall Soby y Alfred H. Barr Jr., que ocupan respectivamente los cargos de Jefe del Departamento de Pintura y Escultura y Director de Colecciones de dicho Museo. Comenzando

con los artistas de la primera mitad del siglo, que crearon dos importantes movimientos —el futurismo (1909-15) y la escuela "Metafísica" (1915-21)—, la exposición permitió apreciar los puntos culminantes en el desarrollo del arte moderno italiano, abarcando hasta la nueva generación de la actual postguerra. Junto a los nombres mundialmente célebres de De Chirico, Modigliani, Boccioni y Carra, aparecieron muchos otros hasta entonces desconocidos en el extranjero.

Se tuvo especial cuidado en destacar a aquellos artistas jóvenes cuyas obras eran todavía ignoradas en los Estados Unidos. En efecto, los pintores y escultores no están a la zaga en la creación de obras de arte originales y valiosas, a pesar del aislamiento en que los forzó a vivir el régimen fascista. Una vez que los trabajos de maestros como Morandi, Marini y Guttuso se divulguen fuera de Italia, ocuparán el lugar de privilegio que les corresponde dentro del panorama artístico de nuestro tiempo. Es indudable que la variedad de estilo y la calidad de las obras expuestas en esta ocasión, sumadas a las realizaciones cumplidas en el terreno del cine, indican la aparición de un nuevo renacimiento en Italia.

**El arte italiano en la primera postguerra.**— Las dificultades de las que emergieron los artistas después de la caída del fascismo y de la ocupación alemana, fueron resumidas en las siguientes palabras por uno de los prominentes valores

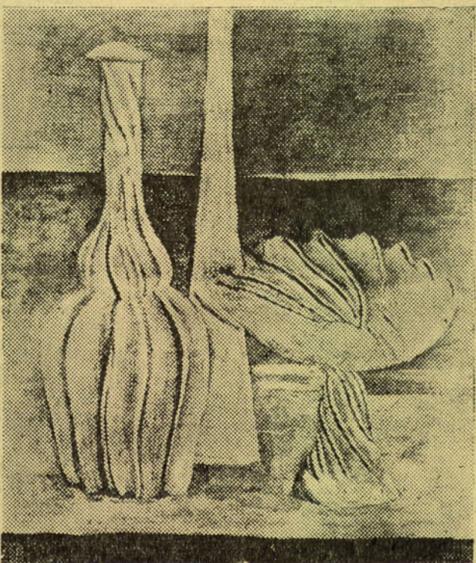
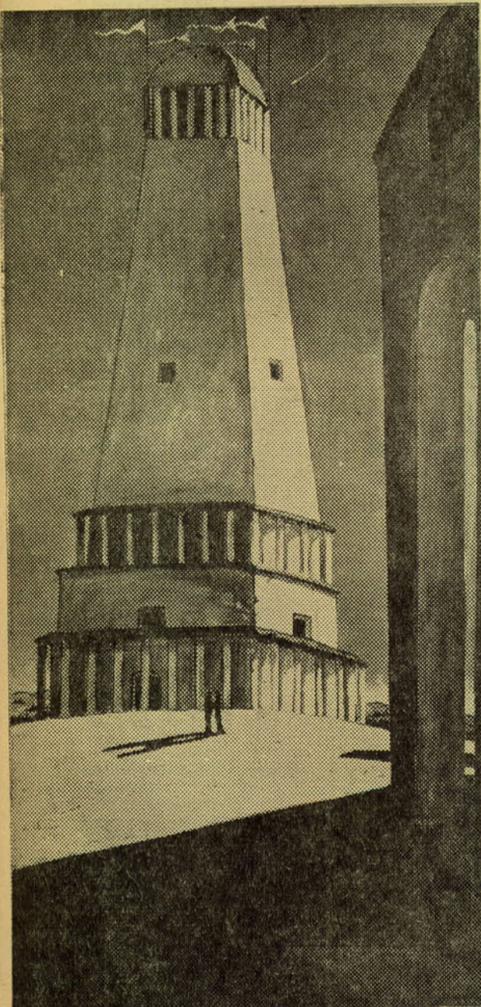
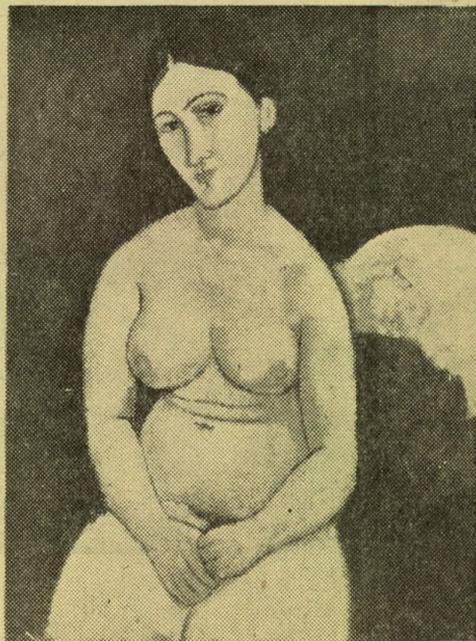
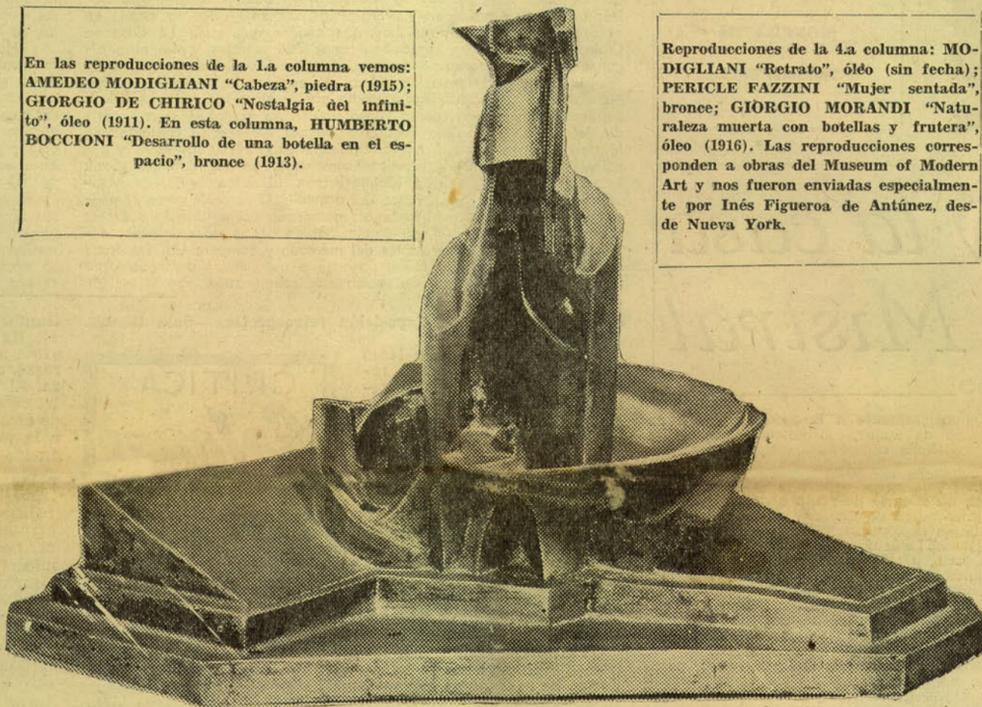
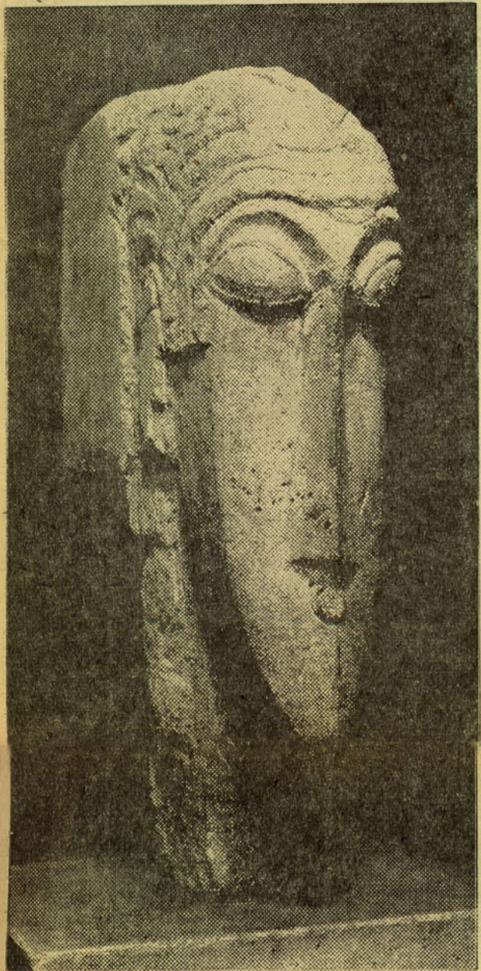
hostiles; Modigliani se indignó y Picasso, manifestó su desprecio.

En 1915, los futuristas hicieron denodados esfuerzos para que Italia ingresara en la guerra, en el campo aliado, de resultados de lo cual debieron sufrir frecuentes arrestos —en una oportunidad junto con Mussolini—, ya que se los consideró como agitadores intervencionistas. Cuando por último Italia entró en el conflicto, Russolo y Boccioni se alistaron de inmediato en la artillería, en tanto que Marinetti fue herido y dos veces condecorado. También Boccioni recibió heridas que determinaron su internamiento en un hospital de inválidos; pero por curiosa ironía, con todo su ferviente amor por la guerra no murió, sino a consecuencia de una caída de caballo. Severini, que no tomó parte activa en el conflicto, hizo las mejores pinturas futuristas de la guerra. En cuanto a Marinetti, cuando regresó del frente se alió con su camarada intervencionista Mussolini, y reunió en torno suyo un grupo de futuristas más jóvenes cuya obra es de escasa categoría en comparación con la del grupo original.

**La Escuela "Metafísica".** Mientras que los futuristas se atención fielmente al programa que habían divulgado, la escuela "metafísica" mostrábase mucho menos doctrinaria. Su propósito consistía en pintar imágenes enigmáticas y extrañamente filosóficas mediante la proyección de objetos comunes y fantásticos sobre un fondo irreal, onírico. En 1917,

En las reproducciones de la 1.a columna vemos: AMEDEO MODIGLIANI "Cabeza", piedra (1915); GIORGIO DE CHIRICO "Nostalgia del infinito", óleo (1911). En esta columna, HUMBERTO BOCCIONI "Desarrollo de una botella en el espacio", bronce (1913).

Reproducciones de la 4.a columna: MODIGLIANI "Retrato", óleo (sin fecha); PERICLE FAZZINI "Mujer sentada", bronce; GIORGIO MORANDI "Naturaleza muerta con botellas y frutera", óleo (1916). Las reproducciones corresponden a obras del Museum of Modern Art y nos fueron enviadas especialmente por Inés Figueroa de Antúnez, desde Nueva York.



de la joven generación actual: "Todos fuimos víctimas de la inseguridad y de la inquietud, como también de cierto "hermetismo" que era la única forma de protestar. Hasta 1946 yo no había visto nada de pintura moderna: ni pintura impresionista ni cuadros de Cézanne o de Picasso—, salvo en reproducciones. Lo mismo le ocurrió a toda mi generación. Nos enviaron a la guerra... De esta manera, los problemas que se resolvían en otras partes no podían resolverse aquí; además, era preciso ser prudente y no ponerse demasiado en evidencia".

Los efectos de la exposición biennial realizada el año pasado en Venecia, donde por primera vez los jóvenes artistas italianos pudieron apreciar famosas obras de maestros modernos extranjeros, aun no pueden medirse en toda su magnitud. Monet, Renoir, Cézanne, Klee, Picasso, Braque, Henry Moore y grupos de obras francesas, norteamericanas, belgas y austríacas fueron exhibidas ante artistas que vivieran en un total aislamiento, sin la posibilidad de viajar al extranjero a causa de la guerra y, antes de ésta, debido a las restricciones impuestas por el fascismo en materia de cambio y de visación de pasaportes. Por otra parte, la política autárquica de dicho régimen tampoco alentó la importación de obras de arte extranjeros durante todos esos años.

**El futurismo.** En 1909, el movimiento futurista explotó en Italia como una bomba. Marinetti, poeta y dramaturgo de grandes medios de fortuna, proclamó el advenimiento de esa corriente en su "Manifiesto Futurista", en el que declaraba: "Nosotros cantaremos el amor al peligro, a la energía y a la audacia... Un rugiente automóvil, que marcha como una ametralladora, es más hermoso que la Victoria Alada de Somotracia... Deseamos glorificar la Guerra... Queremos destruir los museos, las bibliotecas... Queremos librar a Italia de la plaga de profesores, arqueólogos, guías de turistas y comerciantes de antigüedades". Haciéndose eco de la sugerencia de Marinetti, cinco pintores futuristas firmaron su propia proclama en 1910: Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini. No satisfechos con pintar un "instantánea" del movimiento, intentaron revelar todo el ritmo y el movimiento que hay en una mujer caminando o en un caballo que se encabrita. Mientras que sus contemporáneos se contentaban con pintar actitudes estáticas, ellos trataban de expresar la velocidad, la energía dinámica y, en ciertos casos, todo el complejo de las sensaciones externas y de las emociones externas. Su obra sufrió la influencia de los neopresionistas franceses tales como Seurat y también de los cubistas de París, a los que trataron de superar.

Sostenían los futuristas que "para otros países, Italia, parece ser la tierra de lo muerto"; y en oposición a esto, afirmaban que "en realidad, Italia está volviendo a la vida y su resurgimiento político está siendo acompañado por un resurgimiento intelectual". Se propusieron, según sus palabras, "exaltar toda forma de originalidad, hasta la más audaz y la más violenta... Los pintores nos han mostrado siempre figuras y objetos arreglados en determinada forma delante de nuestra vista. Nosotros pondremos al espectador en el centro del cuadro... Luchamos contra el desnudo en la pintura, que se ha vuelto tan aburrido y repugnante como el adulterio en la literatura".

La famosa exposición futurista realizada en 1912 en París, fué llevada por sus organizadores a los principales ciudades de Europa, donde despertó odios y entusiasmos, pero nunca indiferencia. Algunos críticos la consideraron seriamente, en tanto que otros se mostraron condescendientes u

Carlo Carra, que a la sazón contaba 36 años, y era un veterano de la campaña futurista conoció en un hospital militar de Ferrara, al creador de la escuela "metafísica", Giorgio de Chirico, entonces de 28 años. De Chirico, nacido en Grecia, de padres italianos, desarrolló su estilo altamente personal, atmosférico, al evocar las desiertas "piazas" de Italia mientras se hallaba cumpliendo un exilio voluntario en París, que duró de 1911 a 1915. En Ferrara, secundado por Carra, su arte alucinante evolucionó hacia esa escuela "metafísica" que alcanzó celebridad internacional a través de la revista "Valori Plastici". Pero más tarde, De Chirico renunció totalmente a sus primeras obras y al arte moderno en general; no hace mucho, la British Royal Academy, le propuso convertirse en uno de los tres miembros extranjeros de esta entidad y exhibir cuadros bajo sus auspicios. El tercer miembro de la escuela metafísica Giorgio Morandi, de Boloña, reveló poseer mayor interés en las relaciones formales que en los valores filosóficos y psicológicos subrayados por De Chirico y Carra.

Esta corriente pictórica tuvo corta vida; en 1921, Carra pintó su último cuadro dentro de dicha modalidad, mientras que De Chirico ya había retornado mucho tiempo antes a su herencia clásica italiana, aunque reviviendo a intervalos su estilo de Ferrara. No obstante, la escuela siguió ejerciendo gran influencia en los artistas de otros países. En Alemania, Suiza y Francia, las fantasías metafísicas de De Chirico constituyeron un factor de primordial importancia para las creaciones del arte dadaísta y surrealista.

**Modigliani y Campigli.**— Mientras tanto, en el París de 1920, la gripe española truncaba prematura y trágicamente la vida del más grande artista de la Italia moderna: Amedeo Modigliani. Bajo la influencia de viejos maestros italianos como Botticelli, y del arte moderno de Cézanne, el cubismo y la escultura africana, Modigliani, creó un conmovedor monumento a la figura y al rostro humanos. Su arte está lleno de sensibilidad y elegancia, y su vida lleva el sello de una bohemia desesperada. Fino dibujante, trabajó como escultor, al mismo tiempo que como pintor; probablemente él y Boccioni, que también fué pintor, son los mejores escultores italianos en la primera parte del Siglo XX.

Entre los artistas de la generación siguiente, Massimo Campigli fué uno de los que prefirieron escapar de la atmósfera agresiva de su patria para exiliarse en París. Allí pasó muchos años, elaborando un estilo sumamente personal inspirado en fuentes etruscas y pompeyanas.

**El "Novecento".** Durante el período que siguió a la primera guerra mundial, adviértese en todo el arte occidental una vuelta al clasicismo y al realismo. En 1926, un grupo de pintores de tendencia conservadora o "reformista" fundó el movimiento conocido como el "Novecento", con el apoyo más o menos oficial del régimen fascista. Pequeño grupo de artistas unidos por el deseo de retornar a la tradición y repudiar manifestaciones tan avanzadas como el cubismo y el futurismo, el Novecento terminó por convertirse en un término para calificar a todos aquellos artistas italianos que habían rechazado el arte internacional progresista en favor de un retorno a las fuentes de inspiración autóctonas. El Novecento, tuvo diversas facetas; así por ejemplo, incluyó el neoclasicismo algo pomposo que gozaba de las preferencias mussolinianas, y también las obras posteriores de De Chirico y Carra. Después de abandonar la escuela metafísica, De Chirico viró hacia la pintura de temas románticos y clásicos, inspirado en Bocklin, Delacroix, Courbet, Picasso y los anti-

quos maestros. Por su parte, Carrá comenzó a pintar escenas elegíacas italianas, procurando combinar la monumentalidad "giottesca" con el impresionismo lombardo. Morandi, retirado en Boloña, continuó experimentando con lo que más le interesaba: el juego de formas y colores. En Turín, Casorati pintaba las meticulosas y serenas figuras con que estuvo representado en la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York. De Pisis, que ha pasado la mayor parte

# PROARTE

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

Fundado el 5 de Julio de 1948

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

SUBSCRIPCIONES

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

Director:

ENEQUE BELLO

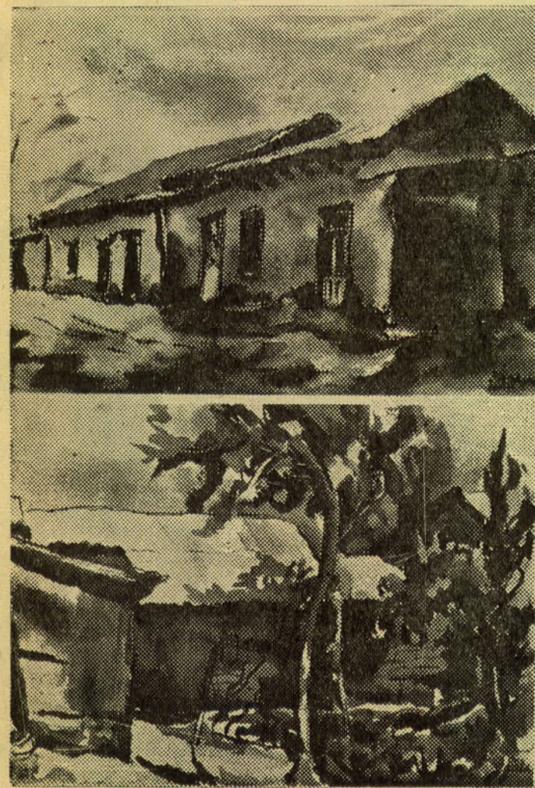
Consejo de Redacción: Santiago del Campo, Daniel Quiroga, Sergio Montecino, Juan Orrego Salas, Camilo Mori, César Cecchi, Günter Bohm, Pedro OrIHous, Etienne Prois, Agustín Siré. Redactores en el extranjero: Humberto Díaz-Casamueva (Lima); Rosamel del Valle (N. York); Eduardo Schijman (Los Angeles, California); L. tis Oyarzán (Londres); Nicenor Parra (Oxford); Franca Giarda (Venecia y Florencia); Luis Alberto Heiremans y Enrique Gómez-Correa (París). Corresponsales exclusivos en todos los países de Europa y América. Gerente: Gerardo Larrain

SANTIAGO DE CHILE, JUEVES 24 DE NOVIEMBRE DE 1949

EDICION 72 — Año II — N.º 20

PRECIO: \$ 5.—

# Plástica



LA CASA DE GABRIELA MISTRAL POR ISRAEL ROA, pintada en sus dos aspectos, exterior e interior. Roa estuvo un día en ella evocando los primeros años de nuestra gran Mistral, al visitar Vicuña con ese sólo objeto, durante el verano último. En estas acuarelas, el pintor fijó a grandes trazos la humilde casita en que nació la más alta poetisa de la lengua castellana. Roa conoció a Gabriela Mistral en el Brasil; el conocimiento de la obra de la poetisa se transformó desde entonces para él, en acendrado cariño. Olga Acevedo interpreta en este artículo los sentimientos del pintor hacia la artista.

## Sergio Moder

Restaurador de cuadros

antiguos y modernos

MONEDA 770

Teléfono 89221

## Israel Roa y la casa de Gabriela Mistral

Por Olga ACEVEDO

Camino hacia el Valle de Elqui desde La Serena, adonde fuera con su "Curso de primavera", el artista declara sinceramente que no llevaba en el alma, más que una obsesión determinante: visitar la casa de Gabriela Mistral.

Después de dos horas en autocarril, aparece por fin y casi de improviso este maravilloso Valle de Elqui, en cuyo corazón de verde y aromosa espuma, sueña silenciosamente como custodiada por ángeles, la casa donde espigara la que fuera más tarde, la personalidad más vigorosa y más interesante de la literatura mundial.

Confiesa Israel Roa que, después de haber conocido a Gabriela en el Brasil, en su retiro de Petrópolis, su admiración por ella ha crecido sin tregua y sin desmedro.

Al atravesar este valle paradisíaco, sobrecargado de arboledas y hortalizas maduras, un espeso e insistente perfume a tierra joven, henchida de ternura y sugerencias, sale a recibir al visitante, invitándolo a los sueños más audaces, a las conquistas profundas más violentas.

—Todo me parecía digno marco de aquella mujer extraordinaria, dice Roa mirando los macizos de papayos y almendros, el círculo apretado de montañas moradas, las gruesas manchas de añafucas y azulillos silvestres, como no ver en toda su inmensa esplendor la raíz gloriosa de esta admirable mujer. El claro y tumultuoso Río Elqui, arrojando su música de piedras y olas jóvenes, su gran guirnalda de alas vírgenes, su canto de nostalgia y madresela, repitiendo seguramente la dulce estrofa de Gabriela:

"Un río suena siempre cerca...  
Ha cuarenta años que lo siento.  
Es canturra de mi sangre  
o bien un ritmo que me dieron."

El Río Elqui de mi infancia  
que me repecho y me vadeo.  
Nunca lo pierdo: pecho a pecho  
como dos niños, nos tenemos".

Sacudido en sus zonas más hondas, el tremendo y auténtico pintor que es Israel Roa, va sintiendo y entreviendo en todo acento y color íntimo, la profunda y majestuosa imagen de Gabriela Mistral.

Recuerda una vez más, su visita a Petrópolis. Dice que cuando ella apareció, tuvo la legítima sensación de que se le acercaba en toda su plenitud y dignidad, el alma poderosa de nuestra Cordillera de Los Andes.

—¿Quién es Israel Roa?... dice que preguntó a los quince o veinte visitantes que la esperaban ansiosamente.

—Yo soy Israel Roa —contestó el artista, saludándola.

—Ah, exclamó, ¿usted es el mozo? He recibido carta de Olga Acevedo, anunciándome. Pues venga acá.

Y dice Roa que, excusándose de todo, le concedió la hora más cordial y más plena, con una ternura sin nombre y con un interés extraordinario por su obra y las cosas de Chile.

A una pregunta nuestra, el artista prorrumpe indignado:

"Pues que todo eso no es más que calumnia miserable. Envidia, reacción innoble hacia uno de los talentos más fuertes y más independientes, que se ha caído sobre todos ellos, como una verdadera montaña. Ahí están, Herminia Raccagni, Haroldo Donoso, etc., para que atestigüen conmigo, cómo Gabriela, se ha preocupado de servir y de exaltar a cuánto compatriota se ha acercado a ella y a todo lo que significó su patria."

Yo nunca he olvidado, nunca olvidaré sus efectos, prosigue. Invitado esa vez por una semana a su casa en Petrópolis, conocí bien de cerca su personalidad impresionante, su extraño y vigoroso magnetismo como de cosa o de síbilla."

Ahora que llegaba al paralelo preciso, al sitio exacto donde nació y creció la niña Lucía, y que fuera más tarde la estrella de primera magnitud en el gran zodiaco mundial del Arte, su corazón latía violentamente.

—De la misma manera —dice Roa—, que un día en Alemania, me fuera como obsesionado a Colonia para llegar a Bonn y visitar el Museo de Beethoven, asimismo ahora, sólo una visión me atraía en suspenso: llegar a la casa de Gabriela Mistral.

Y he aquí, que alguien, de pronto exclama: "Esta es". Israel Roa mira una discreta plancha de bronce donde aparece el nombre de la poetisa.

Entra silenciosamente a la modesta casita de viejos muros de adobe, arquitectura típica de nuestras viviendas campesinas, sencillísimas, como semiveladas por el tiempo y refrescadas constantemente por un soplo como de invisibles genios tutelares.

Adentro, un silencio de gruta o de pagoda. Por ahí, un gran "libro de firmas", en el cual los visitantes dejan la constancia de su amor y su reverencia hacia la genial escritora.

—Aquí vivió, piensa Roa, esa enorme mujer, la que después de Los Sonetos de la Muerte, llevara el nombre de Chile como una bandera de triunfo por todas las latitudes del mundo y que recibiera un día de manos del Rey de Suecia, el Premio Nobel de Literatura, la más alta distinción al genio y a la conducta humanas.

—Como artista y hombre civil, dice Roa, poseo ante todo el sentido del respeto y el reconocimiento hacia el verdadero valor, la auténtica categoría artística. Así como repudio al improvisado, al arribista, al testarudo inepto, así exalto al verdadero, al digno, al que nació de estirpe legítima y cumple su misión honesta y virilmente, arguye con calor, Israel Roa.

A pesar de que va entrando paso a paso y acasos sigilosamente en la casa, adelgazando las pisadas como quien va por rosas frescas, dos pequeños niños cuidadores o hijos de cuidadores, se alarman repentinamente, asomándose por entre las altas hojas, anchas y verdegras como palmas.

Una de esas caritas que adoraría Gabriela otra vez en sus Rondas, abre unos grandes ojos azules, como zairros. La otra, de cabellos oscuros ensortijados, levanta dos negros, inmensos, azorados como ojos de ciervo.

—¿Quién vive aquí? ¿de quién es esta casa? pregunta adrede el pintor.

Su voz retumba en la casa sola, como adentro de una iglesia, en la tarde. Los niños cantan a un mismo tiempo:

—De la gran poetisa Gabriela Mistral.

—Las vocesitas, dice Roa, caen sobre el aire dormido, como pétalos o campanitas de plata. Nada más propio y más exacto. La Maestra que vivió amasando en su corazón y su poesía, almas y sonrisas de niños, como quien conjuga lirios y alas vírgenes, no podía tener en su casa de Elqui, sino esos dos ángeles custodios, vivos representantes de su destino de maestra y poeta.

Encendido por la misma emoción de aquella vez en Bonn, en el Museo de Beethoven, Israel recorre lentamente la casa de Gabriela, observa adentro, los muros derruidos de su pieza, justamente en el sitio preciso donde ella creciera en gracia y poderío, allí cayó la implacable mano del tiempo y sus murallas se han abatido como ramas pesadas y apenas si queda afuera una tinaja volteada y un gran árbol velador de su nombre.

Más adentro y hacia el fondo de la casa, el huerto fragante y poderoso, las anchas copas redondeadas y los ruidos opacos, sobrecargados y olorosos como cántaros. Los pájaros en grandes olas celestes, irisándolo todo, llenándolo de amorosas "saudades" y repitiendo acaso, los tiernos versos de la distante empedernida:

"Pienso en umbral donde dejé  
pasos alegres que ya no llevo.  
Y en el umbral veo una llaga  
llena de musgo y de silencio."

Viene un aroma roto en ráfagas.  
Soy muy dichosa si lo siento.  
De tan delgado no en aroma,  
siendo el olor de los almendros.

Me vuelve niños los sentidos,  
le busco un nombre y no lo encuentro.  
Y huelo el aire y los lugares  
buscando almendros que no encuentro".

—Oh santa y fascinante mujer! En esta larga y angosta faja de tierra, apretados los párpados entre mar y cordillera, constreñidos y abajados por límites implacables, acaso no se comprenda bien ni se respete debidamente la gracia de su posesión, ni los tesoros de su nombre.

Pero, he aquí, que un gran artista, de entre todos los auténticos que la admiran y la aman entrañablemente, un gran pintor en la plenitud de su genio y de su obra, grita fervorosamente su veneración por ella, y fascinado, conmovido en lo más hondo de su ser creador, ha pintado con rasgos y colores impercederos, "la casa de Gabriela Mistral".

En torno a una monografía.—

## ERRORES EN LA CATALOGACION DE MONVOISIN

Por Eugenio PEREIRA SALAS

Monvoisin representa para nosotros los chilenos la primera lección de pintura y arte cosmopolita y, en verdad, hemos permanecido fieles a ella. El artista no tuvo discípulos en el sentido amplio de la palabra, pero su estimativa de valores, su pintura sobria y cautelosa ha sido una constante en nuestra evolución. Sin muchos los que han despertado a la vida contemplando esos retratos de sólida factura que conservan con cierta despreocupación campechana, las viejas familias del país. Y muchos los que ahora tratan de rescatar en los desvanes de los anticuarios o en las oscuras salas de remate, el óleo familiar que aventó el martillo en el momento de la "mudanza", esa fatalidad que ha hecho perderse tantos papeles de interés, tantas hermosas obras de arte. De hecho todo lo que se escribe sobre Monvoisin es para nosotros de interés nacional, especialmente en este año de efemérides artísticas en que celebramos el centenario de una Escuela que él mismo quiso fundar, pero que menos más diestras y temperamentos más dúctiles abrieron para la juventud en esos decenios en que comenzó la lucha por lo bello, en el medio ambiente preparado por Rugendas, Wood y otros precursores nacionales.

El libro que comentamos (1), viene antecedido de un nombre conocido y apreciado, el de Miguel Solá, autor de esos utilísimos manuales de la Colección Labor, *Historia del Arte Hispano-Americano* (1935) e *Historia del Arte Precolombino* (1936), utilizados en diversos países como textos de estudio de esta noble enseñanza. El libro está presentado en forma loable por la Casa Peuser, siempre justa en su tipografía e impresión, aunque el material fotográfico no esté a la altura del impreso.

El volumen se compone de los siguientes capítulos: Monvoisin en Europa —Su viaje a América—; Monvoisin en Chile, —en el Perú—; —en el Brasil—; —La Escuela de Monvoisin —Memoria y Diario de Viaje de Monvoisin. La simple enumeración de ellos sugiere de antemano la trascendencia de esta peregrinación de donde arañan tantas iniciativas, tantas inquietudes espirituales. Sin embargo, el enunciado se cumple en forma esquemática, en superficie y extensión, pero falta ese penetrar al fondo de la obra, la apreciación fundamental del tipo y calidad de pintor que define a Monvoisin. Es uno de esos libros que los críticos llaman de "mecedora", amable viaje, hecho en parte a base de lo que otros investigaron, en este caso, principalmente, Luis Alvarez Urqueta y Eduardo Balmaceda Valdés que figura con su segundo apellido trocado peregrinamente en Velez o Cortés. Para el Perú, se ha aprovechado la labor de José Flores Araoz; la de Francisco Marques dos Santos, para el Brasil. Por lo demás el libro no ofrece aparato crítico, ni citas al pie, salvo la honrada mención de los autores citados.

Si se tiene en cuenta que el subtítulo de la obra habla de "vida y obra en América", encontramos que la arquitectura del volumen es desproporcionada. Fueron únicamente tres, trascendentes sin duda, los meses que permaneció Monvoisin en Buenos Aires (Págs. 20-26; un lapso parecido en el Perú (Págs. 31-34); corta su estancia en el Brasil (34-40), pero no hay que olvidar que vivió 14 años en Chile (Págs. 26-30), y pintó aquí unos 200 retratos, entre ellos algunos de vital importancia dentro de su línea evolutiva.

El período de formación del artista en Francia, se trata en unas escasas páginas de diccionario, en las que se glosa la "Autobiografía", sin tomar a veces en cuenta (Caso Premio de Roma), el recto sentido del texto. La fortuita llegada a Buenos Aires y su contacto con la tierra de América, el nuevo ambiente geográfico, sus luces y sus colores debió al menos provocar comentario en los autores. ¿Sería este contacto como escribió Richon-Brunet, el redescubridor de Monvoisin, "un camino de Damasco del artista"? O al revés como comentó don Pedro Lira, en corta al malogrado primer biógrafo Ernest Labadie: "Imagine Ud., mi amigo, hablando con sus empleados domésticos a con los comerciantes del mercado y compare Ud. ese francés con el que emplea Ud. al dirigirse a un hombre distinguido por su cultura o por su situación social; esta comparación creo le ayuda-

rá a explicarse la obra de Monvoisin en América y lo que ella vale en parangón con aquella que realizó en Europa".

Creemos que el defecto principal de esta monografía reside en el empleo indiscriminado de las fuentes, es decir, en el exajeramiento de las telas del pintor. Del número casi inverosímil de cuadros que pintara el activo bordeles en Buenos Aires, hay que destacar primero las obras máximas que dan la tónica de su nueva manera: *El Gaucho Federal* y *El Soldado de Rosas*. Alrededor de ellos, señalan Solá y Gutiérrez, obras que a nuestro juicio deberían darse como atribuciones, pues no tienen firma, ni indicación de fecha que el artista cuidó en poner. Se nos ocurre que la paternidad es precipitada, sin la necesaria discusión de las razones técnicas o documentales que corroboren el acerto. Por ejemplo, nos producen serias dudas, el retrato del pintor, chileno de nacimiento, García del Molino y los de los generales J. B. Rolon y Agustín Pinedo. El mismo escepticismo nos asalta al contemplar esa Manuelita Rosas que dista tanto del admirable retrato del Dictador Rosas en el Museo de Bellas Artes. Dudosos nos parecen al igual, esas acuarelas (al menos así interpretamos el material fotográfico) del Autorretrato y los Esposos Paraguayos. No conocíamos esa *Oriental* digna de profundo estudio y meditación.

El capítulo sobre Monvoisin en Chile que es el que más nos interesa, es por desgracia, pues los autores no tuvieron ocasión de visitar el país, el más débil de esta compilación.

Las reproducciones hechas a base del material de la revista *Saber Vivir*, y el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, son inferiores en calidad al resto del libro. El primer error de importancia es atribuir a Monvoisin, el popular cuadro de Manuel Antonio Caro (1833-1903), "La Abdicación de O'Higgins". Es cierto que el pintor francés compuso "un cuadro colosal de la deposición del héroe chileno adquirido, por don Demetrio O'Higgins en \$ 4.000". Vicuña Mackenna que lo hizo reproducir en litografía lo alaba "por sus muy nobles fisonomías y arrogantes actitudes que traicionan al autor del cuadro de la "Caída de Robespierre", pero agrega que la tela estaba en tan mal estado que no valía la pena restaurarla (1882). El que reproducen Solá y Gutiérrez, es la ya citada obra de Caro, exhibida en la Exposición de 1875 y hoy en el Museo Histórico.

Es ingrato para nosotros escribir estas líneas pues se nos podría tildar de un nacionalismo estrecho si comparásemos la lista de las obras que se señalan como pintadas en América con aquellas que nos ha sido dable contemplar en Chile y cuyo número sube de la centena. Las más importantes entre ellas no figuran en la lista final que acompañan los autores, en que indudablemente se han incluido muchas pintadas por Clara Filleul, como ejemplo daremos el retrato de don Santiago Salas Errázuriz firmado por ella.

Comprendemos muy bien el espíritu que ha guiado a los autores de hacer el esperado inventario de conjunto de la impresionante labor del artista francés, pero hubiera sido fácil depurarlos de los errores y completarlo en su parte chilena con la consulta de los artículos de Richon-Brunet, Antonio Romero, etc.

Hace cortos meses tuvimos ocasión de acompañar al profesor de la Universidad de Brown, Mr. David James, —inteligente conocedor de la pintura hispano-americana—, en una gira por las viejas casas santiaguinas, y vimos todavía viviente a Monvoisin, en cuadros óptimos donde nada se deja a la casualidad; en obras volátiles, en abandono de lucha; en telas de extraordinarios hallazgos tonales, en caídas y ascensión, y por eso, esperamos que se coloque a Monvoisin en el marco exacto que conviene a sus reales méritos de pintor.

O bien lo evocamos como el historiador-artista de toda una época que nadie mejor que él supo narrar en sus telas; o estudiamos sus procedimientos, su técnica, sus raíces, su cometido, o bien nostálgicamente recordamos a través de él un pasado muerto en la humedad de esas casonas que se quejan románticamente de su gloriosa ancianidad. Esto y mucho más merece a nuestro juicio, la obra señera de Raymond Quinsac Monvoisin.

René Román Rojas.—Exposición retrospectiva.—Sala Renoir.

En su primer período tomó este ceramista y escultor, recientemente fallecido, inspiración popular. Las transformaciones que se han estado operando en el pueblo chileno han debilitado considerablemente la tradición, casi hasta extinguirla, y esta imágen profana. René Román Rojas, junto con su hermano Benito, la tomaron en este punto y le insuflaron nueva vida; la elevaron también en calidad y acentuaron lo típicamente expresivo que ella poseía. Refinaron sus moldes externos sin que perdiera su barroquismo anecdótico, picareco y gozoso. Las formas gordas u opulentas de la raza en sus menesteres de cada día o en sus fiestas de mucha gula, bebida y cantos, fueron modeladas con singular sabor y acento nacional.

Este aspecto de lo popular se prolonga en la segunda manera que se advierte en esta exposición retrospectiva. Lo anecdótico se depura, se define también un modo más individual de interpretación, al mismo tiempo que se pule la línea en su acento del ritmo; los volúmenes se yerguen más livianamente por una elevación de las bases y por la conformación más longilínea de los cuerpos.

El estilo colectivo-popular de la primera época sirvió entonces de fundamento y de fuente a la segunda en la que se acentúan los caracteres individuales. La temática se orienta hacia un subjetivismo cargado vigorosamente de voluptuosidad y retozo sensual. El artista muestra con tranquila complacencia la alegría de vivir en una actitud pagana; los frutos terrenales con sus predilectos. La fertilidad y la superabundancia lo deleitan.

En "Maternidad" agrupa con acierto y equilibrio diversas formas en un barroquismo estilizado. En "Pincoya" suspende en forma más aérea la figura femenina por un lanzamiento expansivo de los volúmenes ondulados, cilíndricos y plenos; por la combinación de un conglomerado de elementos marinos a los pies y por el juego de oleaje caprichoso de un paño, consigue la movilidad y gracia del total.

Exposición de jerarquía por la claridad de fondo, y por la madurez y elevado nivel de recursos plásticos y por la superior artesanía en la realización de todas las obras.

LA MEJOR MUSICA  
POR LOS MEJORES INTERPRETES  
EXISTE EN DISCOS

SURTIDO COMPLETO EN

HEFFER  
HUERFANOS 950  
DISCOS NACIONALES E IMPORTADOS

—Yo, exclama Roa, golpeándose rudamente el pecho— yo que soy por sobre todas las cosas un artista libre y sincero, que mi creación y mi conducta no se amarran a nada ni a nadie; yo, que siendo profundamente chileno, soy a la vez en el Arte, profundamente universal, yo he de gritar en una explosión de ternura y de colores, la verdad recóndita e impercedera. Estoy orgulloso de mi hallazgo".

Queda pues, para los técnicos o los críticos pro-

Humberto Martínez.—Sala Banco de Chile.

Ha progresado considerablemente en el color en el cual se afina adelgazando su gama a un registro diáfano y claro. Los rosas, celestes y blancos marfileños son los que mejor armoniza. El progreso no se limita tan sólo al colorido sino que se ha extendido a la técnica en el empleo de una mayor variedad de efectos. La diversificación de las pinceladas se pliega mejor a la textura de las formas. Empastes largos y más fundidos en las montañas, toques cortos en los follajes de los árboles, matización más vibrátil y acorde en las diferentes zonas tonales, son sus avances más acertados. Se nota que Martínez trabaja directamente sobre los motivos que selecciona en sus paisajes y que dentro de ellos sólo atiende a los efectos cambiantes de la luz y de la atmósfera. Esta actitud le hace alterar poco el plan de las composiciones, las que se sujetan a un mínimo de acomodos y modificaciones en la ubicación de los elementos. Lo fundamental parece ser en él la obtención de un determinado efecto de luz y color local de la atmósfera. Envuelve así todo en una tonalidad monocorde de la que se han excluido las alternativas de las luces y las sombras en sus infinitos choques y contrastes. Todo es luz en el cuadro o todo es penumbra. La oposición sólo se utiliza en los colores o en el desarrollo de las líneas del dibujo. Los resultados son de fineza y transparencia, buen gusto y selección en la cromatización. La contrapartida estaría en el debilitamiento del dibujo y en una cierta monotonía que le resta fuerza. La gestión poética se insinúa en general con livianura.

Anton Bosch.—Fotografías.—Sala del Pacífico.

Lo que distingue a esta exposición es su sentido de exploración y ensayo. Se nota que el artista experimenta continuamente; selecciona de muy variadas impresiones que le ofrece el natural, efectos urbanos de heterogéneas combinaciones, luces extrañas o de intensidad sugestiva, enfoques desde ángulos inesperados. Puede señalarse como un acierto de este último tipo la fotografía obtenida de una perspectiva de Valparaíso tomada desde el interior de unos tubos. Los ensayos de composición en los que agrupa objetos sobre fondos de géneros muestran una tendencia a evadirse del pie forzado del natural. Si bien esto tiene un sentido más plásticamente creador, debe ir acompañado de un mayor rigor selectivo en la colocación de las formas y en la conjugación adecuada de materias más opuestas. La iluminación del conjunto, igualmente, es parte esencial de la intención artística, la que exige mayor coordinación y graduación adecuada.

VICTOR CARVACHO.

EN DOS CALIDADES DE MADERA:  
PINO BARNIZADO CLARO  
LINGUE BARNIZADO NATURAL U OSCURO,  
CON TERMINACIONES DE LUJO.

MODELOS NUEVOS



PROVIDENCIA 1190

AVISE  
EN  
PRO-ARTE



# Teatro

Los teatros de repertorio en Inglaterra



Los teatros de repertorio como el de Middlesbrough, que aquí aparece en ensayo, son los que en Gran Bretaña emplean mayor número de actores y actrices. Todos los años, salen de las escuelas de arte dramático jóvenes dispuestos a correr los riesgos de la profesión. La mayor parte de esos muchachos confía en ver sus nombres escritos con grandes letras, en las carteleras de los teatros del West End de Londres; pero pocos lo consiguen, hasta que su trabajo en el escenario es visto por un empresario de la capital metropolitana.

Las compañías que dan una o dos representaciones diarias pueden absorber algo del exceso de potencial humano; pero, desde el punto de vista de los actores, es muy poco más lo que puede decirse de ellas. Mas, los mejores teatros de repertorio, sirven como admirable campo de adiestramiento. En tal tipo de teatro, se prueba a un actor novel en numerosos papeles, importantes y secundarios; se le hace representar papeles que jamás hubiera soñado que se le confiaran. Por ese procedimiento, llega, con el tiempo, a conocer sus mejores aptitudes y a apreciar sus limitaciones.

La ayuda prestada con fondos públicos representa una importante nota distintiva del desenvolvimiento del arte escénico en la postguerra. La Ley Municipal de 1948 facultó a las autoridades locales para imponer un gravamen, hasta de seis peniques, a fin de proporcionar espectáculos; y las autoridades municipales están activando más cada vez el establecimiento de teatros cívicos. Por vía de ejemplo, cabe citar el caso de Macclesfield, pequeña población de Cheshire, en la que recientemente se ha inaugurado uno de esos teatros cívicos, en conjunción con el Teatro Adelphi; la compañía ha puesto ya en escena un importante número de producciones. Se han comenzado actividades parecidas en Doncaster, Manchester, Nottingham y otras ciudades.

Muchas de las compañías de repertorio que actúan sobre bases no comerciales, están realizando una persistente tentativa de crear un público propio y mantener el contacto con él. Se han constituido Clubs del Espectador, en los que se dan conferencias para estimular el interés por el teatro, y se han establecido salas de lectura de obras junto a los teatros.

## Dificultades de una adaptación de "La Celestina" según José R. Morales

Faltando sólo días para el estreno que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile hará de "La Celestina", hemos conversado con José Ricardo Morales, su "metteur en scene" y adaptador. Lo encontramos, ya casi de madrugada, saliendo del ensayo general de la obra.

No podemos olvidar, mientras conversamos con él, que el espíritu que se aloja en ese cuerpo alto y más bien magro, es el de un dramaturgo vigoroso, profesor de Historia del Arte, erudito y profundo conocedor de la literatura española. Por ello, conocer las dificultades con que ha tropezado al componer su versión de "La Celestina" para la escena actual, y saber cómo la ha concebido, es la cuestión que nos interesa. A este respecto, Morales nos dice:

—La primera dificultad que se me presentó — y creo que es la que quien pretenda adaptar la tragi-comedia de Calisto y Melibea a nuestra escena — es la de resolver, o mejor, disolver el carácter acumulativo y enumerativo, típicamente medieval de la obra; era preciso, pues, volver teatral un texto, en ocasiones, descriptivo y novelístico, para lo cual he desentrañado el nervio de la acción, destacándolo y desechando todos los episodios que significaban digresión, especialmente los del Tratado de Centurio. Por ello se han suprimido algunos personajes. Problema también ha sido para mí encontrar la unidad esencial en toda pieza de teatro, y dar fin a los actos de modo que correspondan a una culminación de la acción. Así, he dividido la obra en cuatro actos, mostrando, al final del primero, a la Celestina como hechicera; en el segundo, al mismo personaje en sus funciones profesionales; el tercero termina con la muerte de Celestina, y el cuarto, con la muerte de los dos amantes. Movido por este propósito de dar unidad a la obra, me decidí a componer yo mismo la escenografía, cuyos colores confié a Simone Chombelland, diseñadora de los trajes, para que entre éstos y el decorado existiera una absoluta relación cromática.

—Se nos ocurre — le decimos — que el lenguaje de "La Celestina" debe ser otro problema de adaptación.

—Y muy ligado al precedente. También en él era necesario lograr una eficacia teatral, encontrar un lenguaje que glorara libremente al texto original, para hacerlo más directo. Como consecuencia de ello, he buscado la sustitución de todos los giros y expresiones arcaicas y de vocablos en desuso por sus equivalentes actuales, pero sin que ello signifique una pérdida del sabor característico que da el lenguaje de los personajes a la obra. He procurado también dar un ritmo al lenguaje, para aclararlo formalmente y no sólo ideológicamente, ya que a claridad formal corresponde siempre claridad ideológica. Conozco



J. R. Morales

versiones "rosas" de "La Celestina", que no sólo no respetan la índole misma del texto, sino que la alteran. En mi versión, se deja toda su crudeza al lenguaje desenvuelto y libre de los personajes, que corresponde al gozoso sentido de la vida que se tenía en el Renacimiento. No obstante, ese lenguaje de los demás personajes sirve de fondo realista al lenguaje lírico e idealizador que el autor presta, en ciertos pasajes, a Calisto.

Me parece muy justo e indispensable conservar toda la "verdeur" del lenguaje de "La Celestina" y considerar, aún en este caso, que el fondo vale lo que la forma. Pero, por aquí mismo encontramos otro problema que ya hemos rozado: el respeto al texto original.

Me atengo rigurosamente al texto original, es decir, a su espíritu. No he alterado en absoluto el fondo, respetándolo siempre, único modo, por lo demás, de llevar a la escena una obra de tal valía. Por ejemplo, en alguna versión extranjera, se desvirtuó el carácter de los personajes y se provocó la acción mediante motivos pintorescos, que corresponden a falsas y consabidas ideas que, fuera de España, se tiene de los españoles, y que, por supuesto, no derivan ni por asomo del texto original.

Creo que, en este sentido, el "Tratado de Centurio", debe ser también causa de dificultades, ya que su originalidad es discutida y si se pretende hacer una adaptación nada más que sobre la base de textos originales...

He cortado por lo sano: he prescindido del "Tratado de Centurio". Porque, en realidad, me parece un texto dudoso. Se ve claramente en él una adaptación sólo a la forma de "La Celestina", es decir, una imitación de la exterior. Hay una mala motivación de la acción y ello no ocurre nunca durante los diez y seis actos originales. Hay cosas tan curiosas como éstas: frases enteras del texto que yo considero original, se repiten íntegramente en el "Tratado". Claro que puede ser también que el autor, al escribirlo, haya perdido su vena primitiva.

—Bueno. Ya que ésta ha sido más bien una conversación sobre las dificultades de una adaptación escénica de "La Celestina", hablemos sobre otra de ellas: "la mise en scene".

—Y será la última, porque, si es por dificultades, no terminaremos tan pronto. La primera dificultad proviene del carácter novelístico y lineal (es decir, un episodio detrás de otro, sucediéndose) de la obra. Había que hacer un escenario con varios interiores para que se desarrollara en ellos la acción y, al mismo tiempo, con calles, para no interrumpir la acción. Con este objeto, llego hasta a utilizar el foso de la orquesta para establecer circulación por delante del escenario. He preferido esta solución de los escenarios simultáneos a otras más cómodas, como es la de cuadros interrumpidos, a fin de destacar un importante aspecto del personaje principal, que consiste en ir de un lugar a otro, con sus recados e intrigas.

Y con esta visión, de una vieja Celestina ambuladora, moviéndose de un lado para otro, en el proscenio de nuestro Teatro Municipal, dejamos a Morales, principal artífice de este espectáculo que hará fecha en la historia de nuestra escena, meditando sobre el trabajo de sus actores y, especialmente, sobre esta versión suya, que le fuera encomendada por la gran actriz Margarita Xirgu, quien la presentó ya, con singular éxito, en el Teatro Solís de Montevideo.

(Entrevistó MARIO NAUDON).

### Vida del T.E.

"LA CELESTINA" TRIUNFA EN MONTEVIDEO.— "La Celestina", obra representativa del siglo XV español, con toda la audacia, humanidad, realismo, crudeza y picardía que le son peculiares, ha triunfado en Montevideo, en la versión de José Ricardo Morales. En efecto, Margarita Xirgu ha comunicado al T.E. que la obra lleva ya cuatro semanas de éxito en el Teatro Solís de la capital uruguaya, y que la obra podría mantenerse mucho tiempo más.

DE REGRESO.— Hoy regresa el T.E. de una prolongada gira que ha realizado por las provincias del sur. Viene procedente de Valdivia, después de haber visitado Linares, Talca y Chillán. En todas esas ciudades alcanzó gran éxito y fué aplaudida su labor de difusión teatral y descentralización artística. Su presentación consistió en dar a conocer "Seis Personajes en Busca de Autor" de Pirandello y "La Visita del Inspector" de Priestley. Ofreció, además, funciones especiales para escolares con "Los Habladores" de Cervantes, y "El Oso" de Chejov.

CUANDO HAGA SUS COMPRAS PREFIERA LOS NEGOCIOS QUE AVISAN EN NUESTRO SEMANARIO.

### UN TEATRO UNIVERSITARIO DE BOLSILLO

PARIS, noviembre.— El teatro francés ha ganado la Universidad. Pero la mayoría de las "troupes" universitarias son efímeras. Nacen en el otoño y expiran el 14 de julio. No salen de la sala de fiestas del colegio o del liceo y no van más allá de la fila de cabezas alineadas de los alumnos y de sus padres, presididos por el director o rector del establecimiento educacional. Una sola excepción: la Sorbona, que ha insuflado vigor al Grupo de Teatro Antiguo y a los Teofilos, especialistas en la Edad Media, nacidos de una idea de Gustave Cohen.

Pero resulta — y esto no es muy conocido — que la enseñanza secundaria puede rivalizar con los dos grupos de aficionados que señalamos. Posee un elenco teatral, fuerte de músculos, que ha sabido vencer al tiempo y romper los muros de la clase.

Las "Mascarillas", nacidas en 1930, pronto cumplieron los 20 años. Su creador, Jean Castel, daba lecciones de inglés en el Liceo de Montpeller y, ahora, prosigue esta actividad en Condorcet, el liceo parisiense. Este catalán, de color bronceado, de rasgos acusados, este montañés de 57 años, de nariz puntiaguda, que vibra con todas las armonías de la música o del teatro, se ha habituado al liceo que se estrema con las descargas eléctricas de la estación St.-Lazare y que ve desfilan todos los días, por su acera, uno de los más enormes torres de las multitudes parisienses.

Las Mascarillas no son solamente la compañía teatral de una clase del Liceo Condorcet. Tienen en su seno a alumnos de Humanidades de 13 a 18 años y a ex-alumnos de 23 a 25 años, que han franqueado hace tiempo la puerta cochera del establecimiento y tomado la dirección de la Sorbona.

Los benjamines desempeñan los papeles pequeños y el coro, crisol del elenco. Los programas, antes o después de una obra, comprenden siempre canciones, sketches, etc. que comienzan por la característica de Las Mascarillas: la farándula provenzal.

Por ejemplo, en el Liceo La Fontaine fueron representadas e interpretadas "Corbleu Marion" (canción de la Isla de Francia), "Le Retour du marin" (Saintonge), "Les Bourgeois de la Ville" (Bourgogne) y "Le Jardinier Indifferent" (Normandie). De estas deliciosas "amusettes", Las Mascarillas, en pantalón blanco, camisas de mangas anchas y cinturas vivas, han pasado a tentativas más ambiciosas: un coral de Bach cantado y danzado; "Le Feu", poema plástico de T'Sterevens, expresado en mímica y hablado a varias voces, poemas de Prévert con música de Kosma, etc.

E inmediatamente, la obra: "Cristóbal Colón", de Claudel, que fueron los primeros en afrontar. Ninguna decoración. Para la gran escena de la revuelta, el navío era figurado por torsos desnudos y los remos por los brazos. Cuando aparecía la paloma que anunciaba tierra, los marinos entonaban el "Te-Deum".

He aquí el repertorio de las seis últimas temporadas: La Terrasse d'Uzès, de Mario Montamard; La Jalousie du Barbouillé, de Molière; L'Amour Médecin y La Comtesse d'Escarbagnas, del mismo autor; Le Jeu de Robin y de Marion, de Adam de la Halle; L'Ecole des Cancrenes, de Jean Rivière; Amal, de Rabindranath Tagore; Le Roti de Noce, de Schubert, y Christophe Colomb, de Claudel.

Los ensayos se realizan en el Liceo Condorcet, en el refectorio. Duran desde las cinco hasta las nueve, en medio del entusiasmo general. Antes no había muchachas en el elenco. Actúa, senta, han sido admitidas tres jovencitas, tres "Mascarillettes".

Las Mascarillas, como la villa romana en la antigüedad, viven de sí mismas y subsisten en autarquía. Son músicos, carpinteros, electricistas, decoradores y sastres. Adquieren telas, pero escandalizados por los precios prefieren registrar los arcones y baúles de sus madres.

En el verano último, buscaban capas españolas para "La Fiesta de San Patricio", de Sheridan. Descubrieron, no sé dónde, dos enormes cortinas de terciopelo rojo. Sus españoles se desplomaban bajo el peso; pero exhibieron unas fantásticas capas que transformaron después en telas de boca.

En "Le Chevallier" au Pilon Ardent", de Beaumont y Fletcher (1603), representan dos árboles por dos círculos de cartón y una tela de saco pintada. En la Galería Dovéche y para representar "Didon", de Christian Murclaux, proyectaron la decoración en la pared mediante una linterna mágica.

Las Mascarillas se acostumbran a todo, en el favor y el anonimato. Han representado en toda clase de lugares de Francia, desde el inmenso Gaiumont-Palace y la Sala Pleyel de París, hasta la plaza entre cuyas piedras crece la hierba, de una pequeña aldea, cerca de Chartres, y cuya representación se dio bajo la lluvia. Al mismo tiempo que un elenco teatral escolar, son una escuela de voluntad, de ardor y de modestia, precursores de un teatro que abandona la escuela para ir a conmovir a las multitudes... a domicilio.

PAUL GUTH.

## GRAN PRIMICIA PARA CHILE

ofrece el Teatro Experimental de la Universidad de Chile

# "LA CELESTINA"

de Fernando de Rojas

Adaptación y Dirección de José R. Morales

Domingo, Lunes y Martes - Teatro Municipal - 18.45 horas

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile

ORATORIO

# "EL MESIAS"

DE HAENDEL

Cantado por el

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Director: MARIO BAEZA

Con la

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Teresa Yrarrázaval, soprano  
Marta Rose, contralto

Bajo la dirección de  
VICTOR TEVAH

José Menich, tenor  
Jenaro Godoy, barítono

Mañana a las 6.30  
Teatro Municipal

WEIL

JOYAS — RELOJES

ARTICULOS FINOS  
PARA REGALOS.

ESTADO 370

FOTO-ESTUDIO  
CHASKEL  
EL FOTOGRAFO  
DE LOS NIÑOS

HUERFANOS 757  
LOCAL 7-FONO 34291  
EDIFICIO MAXIM

# Literatura

Páginas de un Diario.—

## EN HAMBURGO, SIN ESCAPATORIA

Por Jorge Mario MENDEZ  
VIII

Al amanecer de un día de mediados de marzo de 1941, nuestro contingente de reclutados en París para trabajar en Alemania, arribaba a una de las amplias y compactas caravanas de seres sin nombre, con un modesto saco a la espalda, con una marmitta para recibir la comida, que llegábamos a un destino totalmente desconocido e incierto. Durante dos días habíamos viajado hacinados en un vagón de ferrocarril que llevaba tres veces más de carga que la que normalmente podía contener. En las noches habíamos dormido en el suelo, unos encima de los otros o sentados. La noche nos ofrecía como único espectáculo los poderosos rayos de los reflectores de la defensa antiaérea, que formaban haces en el cielo buscando, vigilantes, los aviones enemigos. El tren marchaba totalmente a oscuras. Se nos había despojado de fósforos y cigarrillos que, encendidos, podían delatar al convoy. Nuestro primer verdadero contacto con Alemania había sido Aachen (Aquisgrán), donde hicimos una parada. En fila de a dos recorrimos las pulcras calles de esta ciudad, bajo la curiosidad de la población. De lejos divisé la silueta de la Catedral, donde está sepultado Carlo Magno. Se nos dio rancho en una escuela, bajo un gran retrato de Hitler ilustrado por la leyenda "Ein Reich, Ein Volk, Ein Führer". Antes de volver a partir, se hizo una revisión minuciosa de nuestros documentos y de nosotros mismos. Un oficial fijó su vista en mí y me hizo salir de la fila. Me preguntó: ¿Judío? Seguramente creyó ver en mí algunos caracteres fisionómicos israelitas. Un examen más prolijo le convenció de que se había equivocado y volvió al grupo. En la noche proseguimos nuestro viaje. Aquel amanecer de Hamburgo completaba nuestra tercera noche sin un verdadero descanso y estábamos extenuados de sueño. Fuimos conducidos a la gran cacería de la estación, donde junto a un amontonamiento de mesas y sillas, junto a una rumba de vasos y latas servidas y frente a tres grandes retratos de Hitler, Goering y Goebbels, iluminados por una luz amarilla y trasechada, nos acomodamos con nuestros sacos donde mejor pudimos. Sentí entonces la más negra desesperanza, levanté la vista hacia todo lo que me rodeaba, hacia los retratos, hacia mis compañeros dormidos en el suelo o apoyados sobre las mesas, preguntándome con verdadera angustia en qué iría a terminar todo esto.

Muy temprano debimos formar fila en los andenes, adonde se nos vendría a buscar desde las diferentes fábricas a que se nos había destinado. Había en la estación un intenso movimiento de soldados. Pronto nos vimos rodeados por un numeroso grupo que nos acosaba a preguntas hechas por quienes hablaban francés y traducían a sus compañeros. Eran casi todos muy jóvenes, estaban alegres y nos decían festivamente: "Vamos de viaje a Londres". Fue condescendiente con un grupo a una gran barraca que nos servía de alojamiento, ubicada en Ochsenzoll, en las afueras de Hamburgo, en el camino a Kiel. Muchos días después, pude saber todos estos datos. Se nos había destinado a trabajar en la fábrica Stölze, constructora de usinas, que estaba en ese momento haciendo construcciones en el extremo opuesto de la ciudad. Para llegar hasta allí, debíamos transbordar de movilización en el centro mismo de Hamburgo. Tenía entonces oportunidad de recrearme un poco con aquel Renacimiento hamburgués, construido en piedra y ladrillos rojos, con sus imponentes edificios de verdes cúpulas revestidas de cobre, junto a los canales del Elba y del Alster. Allí estaban los banseáticos recuerdos de los opulentos patricios del siglo dieciocho de Hamburgo. Hacía todavía intenso frío y la bruma flotaba sobre los canales. Los lagos de la ciudad, que forma el Alster, cantaban camuflados bajo extensas redes de alambre, cubiertas de vegetación parda, que, desde lo alto dieran la impresión de superficies campestres y equivocaran a los aviadores enemigos. Se habían hecho también árboles artificiales. Además, era la defensa contra esas noches de luna que traían la muerte, en que la luz brillando sobre las aguas indicaba la geografía exacta de la ciudad. Los primeros días estuvieron dedicados a ficharnos y a preparar la futura faena. Los alemanes tenían una urgente necesidad de brazos y constituían para ellos un verdadero tesoro que se esforzaban por cuidar. Practicaban la política "de la mano tendida". Aquellos días preliminares a la faena, se nos permitió recorrer la ciudad. Yo prestaba atención especial a las calles y a la ubicación de las Estaciones del Ferrocarril, pues había salido de París con un plan preciso que esperaba desarrollar cuanto antes: fugarme a Berlín y pedir la protección del Embajador de Chile, don Tobias Barrós Ortiz. Muy desgraciadamente, transcurrieron seis meses antes de que pudiera realizar este plan. Trataba también de aprender algo de alemán.

Los nazis crearon la "teoría" de "El trabajo por la alegría". Nosotros empezamos también a gozar de las bondades de esta teoría. A las cuatro o cinco de la mañana no nos despertaban con un grito cualquiera, sino que entraba un hombre con un mandolín y empezaba a tocar y a cantar a voz en cuello. No había posibilidad alguna de resistir a este despertar humano. El primer día nos pareció hasta simpático y digno de cháocota. Pero empezaron las jornadas abrumadoras en la fábrica; el trabajo vertiginoso durante diez horas sin otro respiro que una exacta media hora para ingerir la escasa colación. Luego, al atardecer, la atravesada por Hamburgo pa-

ra llegar a la barraca a comer una fuente de papas y a tomar un agua caliente coloreada, con un trozo de pan y bozarse en el camastro sin fuerzas para nada. Al amanecer, allí estaba el tocador de mandolín con su canción desesperada. El sueño se aferraba dolorosamente a los párpados. Pater, el obrero parisiense, me decía revolviéndose en el lecho: "Te juro, viejo, que en el resto de mi vida no podré soportar cerca, un mandolín o una guitarra". Y lanzaba contra el entusiasta cantor sus más terribles imprecaciones aprendidas en "Les Halles". Muchas noches sonaba la alarma aérea. Nos despertábamos con el sonido horrible de miles de sirenas de incendio juntándose en las sombras su lamento. Entonces era más torturante el matinal concierto.

En la fábrica, el trabajo se hacía cada vez más duro. Llegaban incansantes cargamentos de todos los materiales de fierro necesarios para construcciones y largas y pesadas planchas de este mismo metal para la producción misma de la usina que íbamos a construir. Trabajábamos en equipos de cuatro o cinco hombres que nos acercábamos a los vagones, cargábamos sobre nuestros hombros los referidos materiales y los transportábamos a diversos lugares. Era un trabajo rotativo, rapidísimo, cuyo ritmo angustioso estaba determinado por las necesidades de esa inmensa máquina guerrera que estaba en marcha. Pero muchos éramos obreros improvisados, inexpertos y, en el mejor de los casos, sin ningún entusiasmo. Era una faena dura incluso para los obreros fogueros. Los que debían depositar las planchas de fierro sobre nuestros hombros, ya sea por fatiga o por falta de pericia, virtualmente las dejaban caer sobre nosotros. Al segundo o tercer día, todos teníamos los hombros destruidos y sangrantes. Al hacer el transporte, si alguno del equipo cedía, el peso caía violentamente sobre los otros y todos los días había hombres fracturados. El capataz, un hombre gordo, bajo, indudablemente con instrucciones perentorias, aullaba todo el día tratando de que no cesara la velocidad de los equipos. Cada equipo estaba formado por individuos de una misma nacionalidad. Había italianos, franceses, alemanes y holandeses. Altos, rubios, fornidos, reidores, estos últimos demostraban que no eran hombres dispuestos a morir y morir muy fácilmente. Después de la jornada de trabajo aún les quedaban fuerzas para jugar a dadas fuertes puñetazos en el estómago. No parecían tomar muy en cuenta al capataz y no alteraban su prudente ritmo de trabajo, cualquiera que fuese el grado que alcanzara la desesperación de aquél. Lo miraban hacia abajo con alegres sonrisas.

Yo estaba cada día más abrumado, más malherido y desesperado. La excesiva fatiga hacía exasperarse los ánimos y entre nosotros mismos nos llenábamos de imprecaciones, recriminaciones e insultos. Una mañana, en medio de la faena, mis fuerzas y mi espíritu se quebraron totalmente. Abandoné mi equipo y me quedé parado en medio de la fábrica. El trabajo se detuvo en medio del estupor de mis compañeros. El capataz se me acercó iracundo, barboteando un alemán que felizmente yo no comprendía. Permanecí inmóvil. Fue conducido ante el jefe superior, que hablaba francés. Le manifesté que estaba extenuado y que no podía más. Que esperaba resignado cualquier cosa. Me dió orden de que me encerrara en los carromatos donde hacíamos la colación. Consigno este momento, porque fue el más bajo de mi vida en Europa, en el cual mi moral se derrumbó completamente; en que me sentí totalmente derrotado frente a mi destino. Me desplomé en el suelo sollozando, como no lo había desde niño. Alguien abrió la puerta. Un viejo obrero alemán subió al carromato y hablando un alemán a media lengua para que lo comprendiera, me dió palabras de consuelo. Después de aquel día, todos los malos momentos los recibí con el lomo derecho.

Al día siguiente se me sacó de los equipos y se me dió otra tarea, en la que por lo menos descansaban los hombros, que tenía deshechos. Pero mi actitud había sembrado su semilla. Estaban los holandeses trabajando junto al vagón; los unos descargando, los otros esperando recibir las planchas. De improviso, sonrientes, seguramente a una señal convenida, se quedaron inmóviles. El capataz gritaba en todos los tonos y desconcertado no atinaba a que quisiera recurrir. Se les hizo irse a los carromatos. Al cabo de unos momentos llegó la policía y fueron sacados violentamente de la fábrica. No los volvimos a ver. Jamás supimos qué suerte corrieron. Yo había ubicado la dirección del Consulado de Chile en Hamburgo y esperaba una ocasión propicia para llegar hasta el Consúl. Ella se presentó un día en la tarde. Al momento de hacer el transbordo, me aparté de mis compañeros y me lancé por las calles de Hamburgo. La gentileza de los buenos hamburgueses me permitió encontrar el edificio donde funcionaba el Consulado. Subí ansiosamente las escaleras, pero desgraciadamente ya era tarde y las oficinas estaban cerradas. Al tratar de regresar a Ochsenzoll me detuvo la policía, y fue conducido a un cuartel. Después de un largo, fatigoso y también divertido interrogatorio, por todos los idiomas que se utilizaron, español, francés, alemán, además de numerosos gestos expresivos logré convencerlos de que me había extraviado al momento de hacer el transbordo. Pero yo no sabía que aquella oportunidad de escaparme había sido única y decisiva: tres días después era conducido, en una gran caravana, hacia el bosque de Lichtenau, cerca de Kassel, en la provincia de Essen.

Sábado pasado en la Sala de la Universidad. A este acto asistieron, entre otros varios escritores y artistas, el Embajador de México señor Manuel Maples Arce y señora.

Dice Gabriela MISTRAL:

**"Yo no puedo tirar la piedra a Neruda porque actualmente se dedique a hacer poesía social"**

En el último número que hemos recibido de "Letras del Ecuador", que publica la Casa de la Cultura Ecuatoriana, aparece en la primera página una entrevista que Luis Verdesoto hizo a Gabriela Mistral en Veracruz. En ese reportaje, nuestro gran poeta se refiere a los poetas americanos, y especialmente a la poesía de Pablo Neruda.

Creemos de verdadero interés reproducir aquí esas opiniones, como quiera que raramente los dos grandes poetas creadores en el idioma, que son la Mistral y Neruda, han dado oportunidad para que se conozca el juicio que mutuamente se tienen. Damos en seguida la parte de la entrevista a que nos hemos referido:

—La conversación se orienta ahora hacia problemas de poesía. Gabriela nos dice: —Ustedes me preguntan sobre la poesía y sobre los poetas. El poeta está llamado a escribir lo que siente. El contenido de su emoción y de su pensamiento. El poeta no está fuera del mundo y de la vida. Yo he escrito siempre lo que he sentido; he expresado mi dolor, sin reticencias, sin ocultamientos. Tal vez haya cometido un error. Pues, mi primer libro está tan cargado de temas personales, de dolor, que es de esos libros que hacen daño. Yo no podía ocultar mi dolor; para escribir un verso hay que ser demasiado humano. Es muy bueno ser humano. Yo no puedo tirar la piedra a Neruda porque actualmente se dedique a hacer poesía social. El siente esa emoción y tiene derecho a escribir lo que siente.

—¿Y su opinión sobre la obra total de Neruda? —Neruda es, para mí, un poeta admirable. De lo más alto que tiene el habla hispana. Ha hecho muchos poemas sobre la naturaleza; tiene un sentido de la tierra como ninguno; la llena de un verdadero amor. Nos ha pagado bien a nosotros, los chilenos. Tiene un extenso y maravilloso poema sobre Chile, en el que canta, con colores extraordinarios, nuestra geografía y nuestro mar. Neruda ha hecho poesía de la naturaleza, que

## Hernán del Solar, crítico de "Pro Arte"

Desde hoy se ha hecho cargo de la Sección Crítica Literaria de este semanario, el escritor y crítico Hernán del Solar, a quien se debe una vasta e importante labor en favor del conocimiento de la literatura chilena en el extranjero, tanto como una inteligente divulgación del libro europeo y americano en nuestro país.

No necesitamos extendernos sobre la personalidad de este escritor y crítico chileno en razón del alto aprecio que se tiene por su juicio entre los escritores y el público que lee. Conocedor del oficio de escritor y crítico desapegado en el mejor sentido, Hernán del Solar se incorpora a la redacción de "Pro Arte" para ocupar el cargo que deja Luis Oyarzún, que actualmente reside en Londres, donde permanecerá por espacio de aproximadamente dos años.

Con Hernán del Solar, "Pro Arte" está seguro de poder servir a sus lectores del país y del extranjero, y a los escritores, en la forma levantada en que cree haber llevado hasta ahora la crítica literaria.

Aprovechamos esta oportunidad para manifestar a los escritores y poetas chilenos y americanos que nos han estado enviando libros últimamente, que desde este momento los comentarios sobre libros aparecerán con la regularidad necesaria.

## "PRO ARTE" EN MEXICO

Por gentileza de la Embajada de México en Chile, leemos en "El Nacional", principal rotativo de México, el siguiente comentario en la Sección Libros, que firma Rafael Heliodoro Valle (Embajador de Honduras ante la Casa Blanca, y Presidente del Ateneo de Washington):

"Pro-Arte" — excelente revista de Santiago de Chile — está dirigida por Enrique Bello y cuenta con un consejo de redacción en que figuran Humberto Díaz Casonuevo, Rosamel del Valle y Santiago del Campo. En ella se ofrece un panorama novísimo de la obra que en Europa y América emprenden críticos, musicógrafos, dramaturgos, cineastas y los representantes de las artes plásticas. Es una revista que no pueden ignorar quienes desean mantenerse al tanto de la creación contemporánea".

MAMITA YUNAI, de Carlos Luis Fallas. (Nacimiento, Santiago).

Antes de leer esta novela, no sabemos de su autor sino la breve noticia que dan sus editores: Fallas es un obrero que viene espontáneamente a la literatura con su vida auestas, para volcarla — rebeldé — en sus libros. Tiene 38 años. Ha sido zapatero, ha trabajado en las bananeras, ha sufrido y buscado mejor suerte para sí y sus iguales. Escritor, ha publicado "Gentes y Gentecillas", "Mamita Yunai", y guarda, inédito, el relato "Río, Rocas y Hombres"; político, fue elegido diputado en 1944 y comandó grupos obreros en la guerra civil costarricense de 1948.

Esta escasa información nos basta para situarlo en el grupo de escritores que ponen en su obra, primordialmente, un acento político. La literatura no es un juego despreocupado para Carlos Luis Fallas; la empuña como arma fuerte y la defensa. No ausculta sus palabras para encontrarles el latido musical; deja la sintaxis a los gramáticos; lo que sustenta es que la frase resuene, clara, eco del grito humano que levanta en el paisaje de la miseria. Su estilo, pues, camina con paso duro, se detiene bruscamente, corre, jadea, resbala, hunde su pie en el barro, cruza por tierra firme con prisa o cansancio de hombre. Su idioma no es el del ingenio que brilla con sutiles artificios; nace de una boca amarga y expresa con pesadumbre varonil la tremenda verdad de una vida condenada.

Mamita Yunai es el nombre que da el trabajador de las bananeras a la United Fruit Co., trust bananero norteamericano. La novela de Fallas nos conduce al escenario de su actuación bien estudiada. Caemos en la manigua y ahí vemos cómo el nativo centroamericano pierde su condición de hombre y es sufrida bestia de carga de un destino nauseabundo.

## Noticia sobre Daphne du Maurier

Como escritora de novelas populares en Inglaterra y América, Daphne du Maurier ha triunfado desde el comienzo de su carrera. Es hoy en día la autora de más de media docena de novelas y dos biografías, y la publicación de "Rebecca" en 1938 fue un éxito sin precedentes. El nombre Du Maurier ha sido notorio en Gran Bretaña por tres cuartos de siglo, y quizá nos sea más fácil comprender su éxito considerándolo en relación a su padre y su abuelo, pues ambos fueron figuras destacadas en la vida artística de Londres.

Su padre, Sir Gerald du Maurier, fué uno de los actores favoritos en las tablas londinenses. Murió en 1934, y Daphne du Maurier escribió un libro, "Gerald: a Portrait", biografía de él, que resultó desconcertante para muchos de sus admiradores, ya que no pintó un cuadro halagador, hablando meticulosamente de su vida privada como asimismo de su carrera artística desde un punto de vista cándido e impersonal. Fué un esfuerzo valiente el pintarlo con severidad objetiva, sin embargo en las páginas se traslucen su afecto filial y su admiración por su genio sutil. Daphne creció en un hogar situado en los altos de Hampstead, desde donde la vista abarcaba gran parte de los tejados de Londres. En esta casa siempre hubo un ir y venir de personas interesantes, de tipos muy variados, y Daphne du Maurier escuchaba las conversaciones de actores y dramaturgos, de artistas, autores y músicos. Fué en este ambiente en el que ella, junto a su hermana Angela, (quien también es novelista), tuvieron contacto con personas de muy diversos talentos creativos. Gerald du Maurier fué un hombre de disposición muy variable pero constante en su deseo de que los talentos de sus hijos fueran desarrollados al máximo. Para él, lo primordial en la vida era la integridad artística y la libertad del artista para expresarse. La tradición Du Maurier era una cosa viva existente en aquella casa del norte de Londres, que fué el ambiente que rodeó a Daphne durante su niñez.

Esta tradición está descrita con talento en su estudio biográfico, "The Du Mauriers", que fué publicado en 1937. Pinta múltiples cuadros personales, y revela su don agudo para captar ambientes. Los miembros de esta familia han sido siempre individuos ávidos de aventuras. Uno de ellos, el Coronel Guy du Maurier, fué muerto en la última guerra; se destacó como actor amateur y escribió "The Englishman's Home", una popular comedia patriótica que fué aclamada en Londres.

Pero el personaje importante de su libro fué su abuelo, George du Maurier, uno de los principales de la revista humorística "Punch", en donde hizo sátira de las flaquezas de la sociedad elegante. Hacia el fin de su carrera, cuando la visita le comenzó a fallar, se dedicó a escribir novelas y alcanzó aún mayor renombre como autor de "Peter Ibbetson" y "Tribly", obras que fueron revidadas más tarde y dramatizadas en escenarios británicos y americanos. Estas y su última novela "The Martian" están impregnadas de nostalgia y de un fuerte espíritu de romance. La vena romántica ha sido transmitida a Daphne du Maurier a través de sus novelas.

Su primer libro fué una larga crónica de familia, "The Loving Spirit", obra ambiciosa para una joven escritora y las hebras de la narración están unidas diestra y firmemente. Su fondo y sus caracteres son de origen Cornish. Su imaginación encontró estímulo en aquella península peninsular del sur-este de Inglaterra, donde pasó muchos años de su vida. En un rincón protegido por un río, Gerald du Maurier había formado un hogar varonil para él y su familia, y las dos niñas Du Maurier pasaron mucho tiempo a bordo de su yate en el English Channel, cada una desempeñando el trabajo de un hombre, ayudando en el manejo del barco en todo tiempo.

Daphne du Maurier se hizo familiar con las ciénagas del condado, y "Jamaica Inn", es el cuento de una experiencia tétrica de una niña que se vio obligada a vivir en una cénaga en Cornwall, lejos de los lugares habitados. La au-



Daphne du MAURIER

tora lo describe al fin del siglo pasado. La posada goza de mala reputación, los coches ya no se detienen, y al oscurecer ocurren hechos siniestros. La inquietud aumenta al llegar al climax del cuento. Es un libro en el que los personajes están diestramente pintados. Daphne du Maurier se traslada al Este, al condado de Devon, para tramar la escena de su próximo libro: "Rebecca", que es mucho más largo y de minuciosos detalles.

Al ser publicada "Rebecca" la novela es recibida por los críticos como un "triunfo romántico". Novelas románticas no son hoy en día tomadas muy en serio por los críticos, pero "Rebecca", fué comparada con la que estima que es la obra maestra del siglo, "Jane Eyre", de Charlotte Brontë.

Un crítico dijo que le hacía recordar los cuentos maravillosos de George du Maurier, puesto que tienen esas mismas cualidades de dulzura y de agonía en la resignación. Daphne du Maurier ha vuelto a la tradición romántica de las novelas victorianas, pero al hacer esto ha logrado también producir una obra de originalidad dramática. Su "Fremman's Creek", publicado en 1941, es un excelente cuento del siglo dieciocho, con escenas en la costa peñascosa de Cornwall. El cuento revela sus conocimientos del mar y sus caprichos, y es narrado con frescura y entusiasmo. Es la historia de una niña atrayente quien pasa por encima de todas las convenciones y se enamora de un francés fascinador quien ha hecho vida de pirata por su propia diversión.

Daphne du Maurier es casada con un alto oficial del Ejército Británico, el General Browning. Su novela más reciente "Hungry Hill", es la crónica de las fortunas de una familia. Abarca un siglo completo. Pero "Rebecca" es todavía su novela de mayor importancia, y es muy posible que mantenga lugar prominente entre las novelas esencialmente femeninas.

Si la atención del novelista americano se deslumbra casi siempre ante el espectáculo de la naturaleza y, encandilada, sólo divisa vagamente al hombre que en ella vive, Carlos Luis Fallas la fija penetrantemente en la aventura humana. El paisaje — pintado con sobrio vigor — no es en su libro sino unido necesario para que destaque el abandono del hombre, en lucha con la bestia, con la injusticia y el infortunio de que no puede evadirse. Engañados, prisioneros de la desgracia, sumidos en una esclavitud que debía parecerles inconcebible, los indios y los negros de las bananeras mueren sin conocer el derecho de ser hombres. De aquí brota, pujante, la rebeldía del personaje principal del libro, José Francisco, que es la misma inteligente y resuelta rebeldía de su autor. Porque, indudablemente, si en "Mamita Yunai" la acción es de los personajes, el recuerdo, la confesión vienen de lo íntimo de Fallas.

Si hemos dicho que la actitud de este escritor es política en su origen, no se piense que Carlos Luis Fallas trepa a estas páginas como a tribuna de predicador vocinglero. Quien ha escrito esta novela punzante no es un demagogo que exige aplausos y satisface su vanidad con discursos que le abren puertas a su ambición. Carlos Luis Fallas es un novelista, un recio novelista, y sabe, como tal, mostrarnos la vida por él enfocada en los dos planos que la integran: el exterior — escena, gesto, palabra, superficie — y el íntimo, raíz de los hechos y soledad intransferible en que cada ser se enfrenta con todo lo que realmente es suyo. Los personajes de Fallas tienen una intimidad trágica y la proyectan sin énfasis, verazmente, sobre el mundo que les oprime. A menudo no cuentan con otra compañía que el alcohol y entonces, balbuceantes, dicen sus años pueriles, sus esperanzas a la deriva, su desesperación que rie, procaez, echándose a dormir junto a una hembra o en el deseo solitario.

Construida simplemente, con la técnica del relato directo, — no un fin en sí misma sino un medio para ordenar en el

(Pasa a la Pág. 6)

## Vida de la Alianza de Intelectuales

El Directorio recientemente elegido, ha puesto en marcha varias actividades culturales y ha programado otras de importancia. Ha contado con la cooperación de la Universidad de Chile, por intermedio de su Departamento de Difusión Cultural, cuyo Director cedió a la Alianza la Sala "Egaña". Cuenta también la institución, para la divulgación de sus actividades con un espacio semanal por gentileza de Radio La Reina. En este espacio se hacen entrevistas a distintos valores de sus filas. La semana pasada, al inaugurarse esta transmisión, habló sobre la pintura de Mireya Lafuente, presidenta de la organización, el escritor Nicasio Tlangol.

Entre los actos próximos que ha programado la Alianza y cuya ratificación prestó la última asamblea general, que alcanzó, por lo demás gran éxito, figuran los siguientes: Acto recordatorio de los artistas fallecidos, en el Salón de Honor de la Universidad, el 12 de Diciembre; conferencias en la Sala de la Universidad el próximo mes, y un gran acto con motivo de los centenarios de las Escuelas de Bellas Artes, Artes y Oficios y Conservatorio Nacional de Música. Será esta la culminación de las actividades de la Alianza durante el presente año, y se rea-

lizará en el Salón de Honor de la casa universitaria, el 22 de Diciembre. Los miembros de la Alianza han realizado, además, algunas comidas de confraternidad en honor de algunos poetas con motivo de la aparición de libros suyos y un homenaje a Mireya Lafuente con motivo de la clausura de la Exposición que mantuvo abierta hasta el

**CONTRIBUYA A LA PROSPERIDAD DE SU PATRIA**

**VISTA CON PAÑOS DE LANA NACIONALES**

**DIBUJANTES**

Para artículos de Dibujo Técnico y Artístico

**Librería NACIONAL**

Alameda 331  
Fono 30349.  
Csa. 13211, 89

# En los setenta y cinco años de Arnold Schoenberg

Por Dr. Viktor Krüger

Huelga dar datos cronológicos sobre la vida de Arnold Schoenberg, que se conocen ya a través de sus biógrafos. Se sabe que desde su primera infancia pensó en música y que antes de haber visto una ópera, escribió un número de oberturas para dos violines, porque practicando el este instrumento en los años prescolares, imaginó que así se ejecutaban las óperas. Más tarde se dedicó autodidácticamente al violoncello y de la misma manera al piano. Adolfo Salazar dice de él:

"Schoenberg fué un autodidacta. En rigor, y pese a sus maestros de años infantiles, los compositores de alto vuelo han sido siempre autodidactas: el ejemplo de las obras maestras, no la enseñanza de las academias, fué el maestro de Bach y de Mozart, de Beethoven y de Schubert, de Schumann y de Chopin, de Berlioz, de Wagner, Liszt, Mussorgsky, Mahler, Wolf..."

Era curioso y conmovedor verle sentado al piano, realizando la versión de las más complicadas partituras, con dedos tiesos e inmanejables.

Recuerdo el tiempo cuando en la Opera del Pueblo, (Volksoper) en Viena, Schoenberg repuso sus partes a los cantantes, acompañándolos en el violoncello con olvido de toda digitación, pero sin embargo, logrando exponer un conocimiento cabal en cada papel. Este aparente defecto se transformó en un provecho para los alumnos, porque aceptó como tales sólo a los dotados con oído absoluto. Pudieron así estudiar composición, independizados de un instrumento.

Había momentos inolvidables durante el aprendizaje. Allí en el Salzammergut (Austria), en el Gmundnersee (Lago de Gmunden), veraneábamos los discípulos con el maestro. Cada año vivimos a lo largo de la orilla del lago, en pequeñas casitas distantes cientos de metros unas de otras. Cuando el sol brillaba sobre el agua, esperábamos una señal dada por Schoenberg, con un pequeño pito, para lanzarnos a nuestros botes y remando alcanzar la lanchita del maestro lago adentro. Allí, en medio de esa naturaleza celeste, escuchamos sus palabras de enseñanza, sus consejos para nuestras tareas, hasta que el sol se ponía demasiado intruso, y maestro y alumnos se precipitaban al agua.

Algunos de nosotros le imitamos también en el arte de pintar. Schoenberg es pintor porque es músico y es músico porque es pintor. Recuerdo un óleo de Schoenberg en el cual se debía ver el retrato de su primera esposa Mathilde, hermana de A. v. Zemlinsky (casado con una hermana del violinista Kolsch del célebre Cuarteto Kolsch); la hermana de Kolsch es la famosa pianista Rosanska). Pero en aquel retrato de Mathilde se vio solamente un ojo, del cual irradiaban, en un círculo luminoso, franjas de todos los colores del Iris. Schoenberg lo explicó diciendo que, "si se quiere pintar, el ojo del pintor tiene que errar alrededor del objeto y no puede fijarse en un determinado punto. Haciendo esto, al clavar la mirada en cierta minúscula parte de la cara del modelo, desaparecen los alrededores y se ve solamente este punto y, exactamente tomado, ni debía verse la parte aludida, porque un punto no tiene extensión"... Tales exageraciones le proporcionaban a Schoenberg un verdadero deleite; sobre todo al ver nuestros apuros por seguirle en sus abstracciones.

Sus explicaciones de las partituras de Mozart y Beethoven se prolongaban por horas. No puedo encontrar dos de la tarde y principió a hablarme sobre la primera página de la sinfonía "Heroica". Cuando el siguiente alumno abrió la puerta a las tres de la tarde, Schoenberg le pidió que viniera otro día y siguió hablando sobre la misma.

Nuestro círculo de adeptos, alrededor del año 1905, estaba compuesto por jóvenes universitarios graduados Alban Berg, Dr. Heinrich Jawetz, Dr. Karl Horwitz, Dr. Egon Wellesz, y muchos otros. Para todos nosotros tuvo un título solamente aquel que no es nadie; Goethe fue también doctor, sin que jamás firmase así, y había uno no era "profesor" sino maestro, guía para toda la vida.

Desde sus primeras composiciones (los cantos op. 1-3, cantados por el profesor Gaertner), sus trabajos provocaron explosiones hostiles. Estas demostraciones anti-schoenbergianas le acompañaron todo el camino de su vida, sin que hayan impedido el surgimiento de una de las figuras más célebres de la historia musical contemporánea.

## CRITICA LIBROS

(De la Pág. 5)

Siempre y el espíritu, con ritmos, de principio a fin toda la historia — "Mamita Yunai" mueve un incesante rumor de vida auténtica. En torno del protagonista, los incontables personajes del libro dejan su rastro personal, inconfundible. Todos son iguales en la desventura, pero cada uno pone en las páginas el rasgo que le diferencia. Y es admirable ver cómo lo individual queda aprehendido en esta pintura de grupos. Los policías, los capataces, los obreros, los indios, los negros aparecen y se van entregándonos cada cual su secreto. A todos los conocemos y nuestra comprensión cordial se pone al lado de José Francisco, el hombre da la abundante experiencia y del anhelo redentor. Leal a su clase, permanece, con riesgo de su vida, combatiendo por ella. Ha aprendido que para devolverle al peón del bananero su dignidad humana, debe entrar a la lucha. Se hace político. Estamos en un tiempo que inevitablemente lo pide. Fallas le da a su personaje la propia conducta. Es el cambio de un sistema social caduco lo que encaminará al hombre a su humano destino.

"Mamita Yunai" es, sin duda, la gran novela actual de los costarricenses. Con ella la literatura americana se fortalece en aquel flanco donde lo que importa es la vida y no la hermosa palabra para mecer vanos sueños.

## HERNAN DEL SOLAR.

### LIBROS RECIBIDOS.—

"Mar Hondo" por Sady Zahartu (Imp. Chile), "Frontera" de Luis Durand (Edit. Nascimento), "A nadie dará una droga mortal", por Andrés Terbay (Imp. Apolo), Teatro Peruano Contemporáneo (Edit. Huascarán, Lima), Canciones y cuentos del pueblo quechua por José María Arguedas (Edit. Huascarán), "Las dos caras de Guenechén", por Leoncio Guerrero (Edit. Flor Nacional), "Las bestias del duelo" por Mahfud Massi (Edit. Multitud), "Largo apartamiento" por Alberto Pérez M. (Prensas de la Universidad), "Pleamar de mi sueño", por Alfonso Graño (Imp. Universitaria), "Población de la noche" por Alfonso Graño (Imp. Universitaria), "Población de la noche" por Alga Solari (Edit. Morales Ramos), "Triptico" por Irma Astorga, Víctor Sánchez Ogaz y Manuel Rueda (Tipografía "Chilena"), "El muro secreto", por Aldo Pellegrini (Argonauta, Buenos Aires), "Memoria de la nada" por Clara Silva (Edit. Nova, B. Aires), Poesía "Sien de Alondra" por Miguel Angel Asturias (Argos, B. Aires) "Ver y estimar, cuadernos 11-12 por Romero Brest (B. Aires), "De pourpre et d'or", por Jacques Soleyneux (Imp. Méditerranée), Six essays on the development of T. S. Eliot por Frank Wilson (The Fortune Press, Londres), "Sixteen self sketches" por Bernard Shaw (Constable & Co., Londres).

La más alta expresión del arte son las flores presentadas por



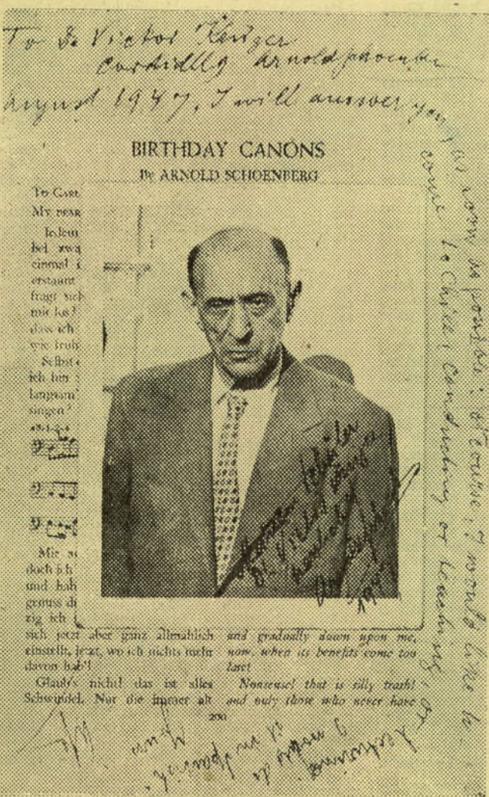
## SURGE EN ITALIA...

(De la 1.a página)

te de su vida en Francia, adoptó un ágil estilo impresionista que evoca la tradición veneciana de Guardi en el Siglo XVIII.

La escuela romana. Alrededor de 1928 — año en que Campligli comenzó su etapa de madurez — se gestó entre los artistas más jóvenes de Roma la primera resistencia efectiva contra el formalismo del Novecento. Así surgió la llamada "escuela romana", encabezada por Scipione (Gino Bonichi), quien, como Modigliani, estaba destinado a una muerte prematura. Scipione y su principal adepto, Mario Mafai, resolvieron pintar solamente aquello que sintieran de una manera profunda e intuitiva. El primero de ellos, caracterizado por un fuerte sentido de la fantasía y un considerable vigor expresionista, presenta con frecuencia plazas romanas, naturalezas muertas y retratos anticlasicistas; Mafai, por su parte, pinta escenas de demolición en Roma o bien flores marchitas bajo la plena luz del sol, sin que se advierta la rigidez de composición que tanto defendían los neoclásicos del Novecento. La influencia de esta "escuela romana" se mantiene muy viva todavía.

Producciones de postguerra. Al concluir la última guerra, terminó bruscamente el aislamiento en que habían vivido hasta entonces los artistas italianos. Y así, desde 1945, la joven generación ha estado trabajando febrilmente para



La fotografía y la hoja con la escritura de Arnold Schoenberg, nos las facilitó el Dr. Krüger, a quien el eminente compositor escribiera varias veces aceptando venir a Chile para dirigir sus obras. El detalle de las inscripciones en inglés, va en el texto del artículo, a través del cual Krüger da a conocer a los lectores de "Pro Arte", momentos inéditos de la vida de Schoenberg, desconocidos para sus biógrafos.

Quiero solamente mencionar una obra de Schoenberg nacida en aquellos tiempos de mi aprendizaje, donde me tocó el honor, entonces no lo bastante apreciado por mí, de tomar parte en la corrección de pruebas de imprenta: los "Gurrelieder".

No había papel pautado para el reparto gigantesco de la orquesta, solistas y coros. Adolfo Salazar dice de esta obra que es "la consecuencia visible, en el último grado de dilatación formal, armónica, orquestal y expresiva del movimiento post-romántico; obra maestra, en su hipertrofia, de un joven que cifra sus anhelos en la magnitud, pero cuyo motor es la intensidad sentimental de la tradición germánica... Con su orquestación de un colosalismo que relega a Ricardo Wagner a un papel de pionero..."

La partitura de los "Gurrelieder" contiene 4 piccolos, 4 flautas, 3 oboes, 3 cornos ingleses, 3 clarinetes, 2 clarinetes bajos, 2 clarinetes agudos, 3 fagotes y 2 contrafagotes, 10 trompas, 6 trompetas, 1 trompeta baja, trombón alto, 4 trombones tenores, 1 trombón bajo y 1 trombón contrabajo tuba grave, 6 timbales, 1 caja, 1 tambor militar, 1 bombo, platillos, triángulo, 1 Glockenspiel, 1 xilófono, 1 gong, 4 arpas, 1 celesta, algunas cadenas de hierro, los instrumentos de cuerda en proporción y hasta la división en 10 partes, 5 voces de solistas, 3 coros masculinos y 1 coro mixto a 8 partes. La fábrica Eberle en Viena tuvo que imprimir papel especialmente para esta obra. Schoenberg trabajó años en los "Gurrelieder", siempre interrumpido por encargos de instrumentación de óperetas para "afamados" compositores. Tomando la composición de los "Gurrelieder", un espacio de casi doce años, no es raro que la 1.a y 2.a partes, a las cuales separa una distancia de años de la 3.a y 4.a, muestren grandes diferencias en estilo y en instrumentación. Schoenberg, en una carta dirigida a Alban Berg, quien confeccionó un guía para la obra, dice que una persona que conoce algo de música, debe entender a simple vista estas diferencias. Sin embargo, Schoenberg dejó todo como estaba, porque confesó que le era imposible ponerse en el mismo estado de evolución de antes y que los pocos lugares donde efectuó retoques, no más de 4 o 5 grupos de 8 hasta 20 compases, le habían costado más trabajo que toda la composición.

Pensé organizar la ejecución de esta obra de belleza indescriptible en un festival Schoenberg con ocasión de su cumpleaños; las circunstancias contrarias fueron más fuertes que yo. Quise juntar un comité de chilenos y austriacos, patrocinado por el malogrado Ministro Dr. Hans von Becker, quien me ofreció su entusiasta cooperación, obtener la colaboración del Instituto de Extensión Musical, de los Coros del Conservatorio, de los Coros de Concepción, y otros de Santiago (Sociedad Bach, Universitario, Coro Mozart, etc.). Los "Gurrelieder" cerrarían la semana Schoenbergiana: (2 conciertos sinfónicos, bajo la batuta de Schoenberg, Liederabend, un curso leído por Schoenberg en la Universidad de Chile sobre su libro nuevo "Estilo e Idea"). Víctor Teyah se ofreció generosamente para preparar las obras con la orquesta; Domingo Santa Cruz expresó su gran interés, a pesar de que la venida de Schoenberg, que no es director de moda y cuya obra para la mayoría del público todavía es tabú, ocasionaría muchos gastos. La baja del peso chileno hizo fracasar todos los intentos.

El espacio no me permite extenderme sobre las características del gran invento de Schoenberg: el sistema de los doce tonos. Los compositores chilenos no tienen mucho "nonchalo" para esta simfaisia cerebral supercontrapuntística, pero sin embargo, la avalúan en su enorme importancia dentro de la evolución musical del siglo. Ya antes ideó Schoenberg la escala de los Tonos Enteros, simultáneamente en el mismo año en que la concibió Ricardo Strauss en Berlín y Debussy en París, sin que uno lo supiera del otro. Era maduro el tiempo para tal evento. Para mí radica el principio del sistema de los 12 tonos en la pintura de Schoenberg. Recuerdo una clase, donde habló de la concordancia de los sonidos y colores y sostuvo que así como una mínima gradación de color puede dar el fondo para un cuadro, así cada tono puede hacerse tónica con todos sus atributos y divagaciones. He aquí el camino sobre el atonalismo que precedió a la teoría de los 12 tonos, que es solamente un tratamiento especial dentro de las formas atonales. Atonal es un ensanche de lo tonal, no una negación. Erwin Stein, discípulo de esos años, describe el sistema de los 12 tonos como sigue:

"Se basa en los doce semitonos de la escala, pero para poder dar un resultado creativo de una configuración musical, debe ser limitado en alguna manera. Esto es posible, arreglando los doce tonos o parte de ellos dentro de una configuración básica (Grundgestalt), grupos de los cuales puede una composición contener uno o varios. Estas doce notas pueden ser invertidas y ambos "clisés", el original y la inversión horizontal revertida (canonizans), dando cuatro variaciones de cada uno. Estas a su vez pueden ser traspuestas a cualquier intervalo. Así está constituido el material de la composición, que puede ser usado en forma vertical y horizontal, nutriendo línea y textura."

"Pro Arte" eligió algunas piezas de mi correspondencia con Schoenberg para reproducirlas. Aparte de ellas conservo una tarjeta postal que me mandó, viviendo yo entonces directamente en el balneario Gmunden y él en la orilla del frente, por el buque que traficaba en el lago. En esta tarjeta dice que había comprado en una librería la novela "Los tres mosqueteros" y llegando a casa se encontró con que le habían vendido solamente "un mosquetero y medio" y que debían mandarle el resto...

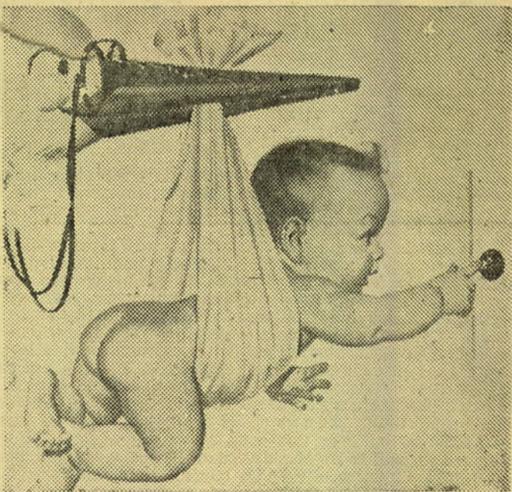
No puedo terminar este relato sin mencionar un suceso muy triste. Una noche de verano en el mismo lago, me tocó asistir y consolar a Schoenberg ante un acontecimiento terrible: la separación imprevista de su primera esposa. Oí su voz desde mi ventana, y sin tomarme tiempo para vestirme bajé y peregriné con él en la obscuridad, más de una hora, hacia el balneario Gmunden. Agobiado por el dolor, el maestro caminaba sin pronunciar palabra. Repentinamente se detuvo y me dijo: "Se han marchado sin medios de sustento, es necesario que les haga llegar dinero". No la encontramos; se había ido a Viena y el final de la tragedia fué el suicidio del pintor Karl, quien se mató delante de un espejo con un puñal. Kerzl, hombre pobre, había sido invitado por Schoenberg a pasar el verano, en su casa en Gmunden. En esta oportunidad, aquella noche pude apreciar el carácter grandioso de Schoenberg, su insuperable nobleza y la profundidad de su amor. Más tarde se reconcilió con Mathilde ya por razón de los niños, ya por no haber resultado ella culpable de nada. Pero poco después ella murió.

"El Tratado de Harmonía", de Schoenberg principia con las palabras: "Este libro lo he aprendido por mis alumnos". Pero fuimos más que alumnos: fuimos hijos espirituales.

La carta que me escribió con relación a Chile dice en el margen de un "Birthday Canon" (canon para el cumpleaños de su amigo Carl Engel y que termina en el refrán: "La vida comienza a los sesenta"), lo siguiente: "To Dr. Victor Krüger cordially. I will answer you, as soon as possible; of course, I would like to come to Chile, conducting or teaching or lecturing. I would do it in spanish".

¿No existe aquí un Mecenas que quiera ganarse un monumento espiritual ayudando a una gran empresa cultural, presentando en Chile y en Sudamérica mientras esté en vida, a uno de los padres de la música moderna? V. K.

## LLEGO LA CIGÜEÑA



ALIMENTE SU GUAGUA CON

# VITALMON VITAMINADO

CRIA NIÑOS SANOS Y ROBUSTOS

## 'La Pascuala'

Mac Iver 272 — Of. 107

(Entrepiso)

Los mejores regalos de Pascua y Año Nuevo, al estilo norteamericano.

PRECIOS MODICOS

MIGUEL SAIDEL W.

ABOGADO

Juicios civiles, criminales, del Trabajo

Matías Cousiño 199 — Of. 932

Fono 85902

Atención de 5.30 a 7 P. M.

Cía. Chilena de Trans-

portes

EXPRESO VILLALONGA

Agustinas 1054 — Casilla 698

Teléfono 85225 — Santiago

Pasajes y Turismo — Cambio de Monedas — Despachos de Aduana y Embarques — Importaciones y Exportaciones — Cargas y Encomiendas Aéreas — Transportes en general

## COMPAÑÍAS DE SEGUROS

La Chilena Consolidada

La Universal

La Comercial

La Victoria

Punta Arenas, S. A.

Agrícola Consolidada, S. A.

Lautaro, S. A.

La Regional

SANTIAGO

VALPARAISO

ma de expresión académica. Aunque su arte es fundamentalmente abstracto, no por ello deja de contener referencias a la actualidad contemporánea.

Giorgio Morandi es considerado por muchos críticos compatriotas suyos, como el más importante de los pintores italianos del presente. Durante casi 40 de los sesenta años de su vida, en su tranquilo retiro boloñés, ha coleccionado cantidades enormes de botellas de todas clases, utilizándolas como modelos para pintar elegantes naturalezas muertas, en una especie de rechazo quietista de esa composición neoclásica que se impuso durante el fascismo. Si bien pobre en cuanto a contenido temático, su arte revela una rica sensibilidad lírica. En la exposición bienal realizada el verano pasado en Venecia, se le otorgó el tan codiciado premio de pintura italiana, en mérito a una vida de constante devoción a la investigación plástica.

Mario Marini, es considerado en su país y cada vez más en el extranjero, como el más vigoroso escultor de la joven generación italiana. Sus excelentes esculturas de "Jinetes", dos de las cuales figuraron en la Exposición del Museo de Arte Moderno, se inspiraron originalmente en los campesinos del norte de Italia que huían de las bombas en caballos desfigurados por el hambre. Marini es también uno de los más distinguidos escultores de cabezas con que cuenta la Europa contemporánea. El y su mujer viven actualmente en Milán, pues, según afirma el artista, necesita sentir en torno suyo la pujanza de la vida industrial moderna, mientras que en Roma le resulta opresivo el peso del gran pasado artístico.

El escultor Giacomo Manzú, que a la sazón cuenta 41 años, es profundamente religioso, y tal punto que cuando el Papa censuró sus bajorelieves con escenas del Calvario y la Pasión por el hecho de que los personajes estaban desnudos, Manzú viajó desde Milán a Roma, para explicar al Santo Padre que esos bajorelieves no habían sido realizados en modo alguno con espíritu antirreligioso. En uno de ellos, ejecutado en 1942, el soldado que escarnece al Cristo crucificado es un soldado alemán de infantería con su casco típico, motivo indudablemente audaz si se tiene en cuenta que fué esculpido durante la ocupación alemana. Además de estos bajorelieves, Manzú estuvo representado en el Museo de Arte Moderno con pequeñas figuras de bronce y numerosos dibujos que revelan su sensibilidad.

Para la exposición a la que nos hemos referido, James Thrall Soby y Alfred H. Barr prepararon un catálogo que contiene 140 reproducciones, 5 de ellas en color, una completa relación sobre el arte del Siglo XX e Italia, una breve biografía de cada artista expositor, y una amplia bibliografía sobre el tema que motivó la exhibición.

Talleres Gráficos "La Nación", S. A. — Agustinas 1269, Santiago.