

HOMERO CASTILLO Y RAÚL SILVA CASTRO: *Las novelas de don Alberto Blest Gana.*

LUIS GARCÍA ABRINES: *Sobre un caso de laísmo en García Lorca.*

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ: *Sobre la poesía paraguaya de los últimos veinte años.*

BERNARDO GICOVATE: *En torno a un soneto de Juan Ramón Jiménez.*

NOTAS SOBRE HISPANISMO: *Instituto Hispánico. Homenaje a Gabriela Mistral. (Celebrado el 8 de abril de 1957).*

## Crítica de Artes Plásticas

BRAULIO ARENAS

*Exposición de Ricardo Morales.* Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. Del 15 de abril al 3 de mayo de 1958.

He aquí un hombre que jura a la vida dibujar la luz, toda la luz, y nada más que la verdad.

Esta verdad está expresada de un directo modo, y, por lo tanto, por una mecánica del error, algunos hombres tropiezan con su luz para continuar en su noche.

No sólo con los ojos, pues, se hace necesario ver los dibujos de José Ricardo Morales, ya que es preciso apelar al corazón para saber cuántos son los latidos de esa luz en un minuto.

Se requiere apelar a los cinco sentidos, no al sentido común, apelar a palabras reales (tan reales que apenas las pronunciamos), al agua para que estos dibujos nos griten su sed; a la almohada, para que nos cuenten su sueño.

Verdad expresada de un directo modo, a través de (y este giro idiomático está aceptado por la Academia Española de la Lengua) los treinta y cinco dibujos que este hombre ahora nos entrega; la caligrafía obsesionante de sus líneas va formando frases graves y encantadoras, verídicas y sanas, de un modo tal, que, al recorrer de un extremo a otro la sala en que estos treinta y cinco dibujos se exponen, no nos parece sino que leyésemos un texto único de treinta y cinco páginas.

Y este texto *ad usum poetas*, a través de sus líneas —es preciso leer entre líneas—, nos entrega, a nosotros que los conocimos, la familiar imagen del caballero invisible y la del monstruo satírico.

Sin embargo, no son éstos los únicos personajes que brotan al conjuro de las mágicas y entrecruzadas líneas: es toda una línea española la que surge de la línea genealógica de este malagueño.

Estas líneas siguen su propio destino, sin preocuparse de la mano quiromántica que las echó a volar, aunque entonces la mano del pintor interviene, pues el dibujo de José Ricardo Morales es el

dibujo del azar regido por el conocimiento (él mismo nos ha asegurado que cada ser tiene su propio azar, y nosotros agregamos con Mallarmé nuestra creencia de que ningún dado conseguirá abolir este azar).

Así pues, el pintor interviene; su mano corta el nudo gordiano de las líneas entrecruzadas de sus dibujos, y sus personajes se hacen reales (tan reales que apenas los vemos). Pero tan reales son, y tan suyo es el azar que ahora los ha hecho nacer, que sólo a este hombre pertenecen estas líneas, y, de tal manera, que estos treinta y cinco dibujos suyos son treinta y cinco espejos formantes, y no deformantes de su propia alma. De esta manera, su propio azar es su propio estilo.

Pero no hagamos intervenir a la grafología en este justo medio, juicio y alcance.

Del mismo modo —y aunque la sugestión sea fuerte— no pensemos en que las líneas del teléfono y las lianas de la selva han vuelto a desanudarse, y que por fin podemos continuar el diálogo interrumpido y contemplar de nuevo el paisaje.

Resistámonos a evocar a los astrónomos caldeos, componiendo sus cartas celestes con líneas diáfanas y desnudas (las únicas, tal vez, que podrían explicar el misterio del espacio), por mucho que en esta exposición de Morales haya un premonitorio dibujo suyo titulado precisamente así, "Mecánica celeste", en el cual reluce una perrita dentro de un cohete interplanetario, al uso de aquel dramático perro de Julio Verne.

Tampoco aceptemos estos dibujos, por mucho que nuestro corazón nos diga anticipadamente su consentimiento, tampoco los aceptemos, repito, como si fueran al modo de aquellos planos trazados por los piratas de Salgari, planos que indicaban la situación precisa de la isla del tesoro, y, dentro de ella, el tesoro adentro (giro idiomático permitido por la Academia de la Lengua de Salgari). No obstante, una mirada conmovida para esos planos y para estos dibujos de José Ricardo Morales, en los cuales creímos y creemos reconocernos, junto al fulgor de la infancia y al plano roto y al tesoro per-

dido. Una mirada rápida y conmovida, para seguir adelante.

Ni tampoco vayamos con nuestra imaginación hasta los petroglifos, allí donde siempre he persistido en ver la escritura del dios Pan, pues si de petroglifos aquí se trata, habría que decir, entonces, que este pintor tiene la cólera del español de pie, no la del sentado; la del español de aquí y de allá, no la del peninsular; la del español de adentro para afuera y la del de afuera para adentro; y así veríamos en estos treinta y cinco dibujos la pintura puesta al servicio de la cólera, y no la cólera al servicio de la pintura, para maldecir y darle al mundo un calofrío pánico.

Y, sin embargo, creo que todo esto se trata en los dibujos de nuestro pintor: grafología, líneas del teléfono, lianas de la selva, cohetes interplanetarios, planos destrozados del tesoro perdido y petroglifos pánicos. Pues estos dibujos son la morfología misma de la imaginación de Morales, imaginación que va y viene dirigida por el azar y el conocimiento, pero a los cuales —al conocimiento y al azar— esta imaginación presta su luz, toda su luz, y nada más que la verdad. Y es por su imaginación que este malagueño nos recuerda a aquel hombre del aforismo del angélico doctor: "Aquel hombre que imagina muchas veces de dónde viene, sabe los caminos del día y de la noche".

Esto es todo lo que yo podría decir, o casi todo, de la exposición del año 1958 de este pintor, sin nada que nos recuerde en él la afirmación tan peregrina acerca de su abstracción. Abstracción, arte abstracto, ¿qué es eso? ¿Hay alguien que haya tenido un sueño abstracto?, se pregunta Péret. El arte abstracto, como lo asegura ese mismo poeta, ¿no será semejante a la sopa deshidratada? ¿O al cuchillo de Lichtenberg, cuchillo sin hoja al que le falta el mango?

Mas, para no dejar nada trunco, quisiera agregar aquí que sólo deseo ver aceptada una idea. Hablaba más arriba del valor genealógico de estos dibujos, cuya simbología puede hacernos retroceder hasta las primeras capas ibéricas para introducirnos de lleno en el mito taurino de Creta. Creo —y esta es la idea— que el total de los treinta y cinco dibujos que ahora ha reunido José Ricardo Morales, ni uno más ni uno menos, forman en sí, y por sí, la estructura mental del laberinto. Laberinto por el cual nos perdemos sin perdernos, pues, por mucho que las galerías se abran con una nueva invitación a cada paso, dando cuenta en cada enigma de nuestros desvelos por resolverlo, la mano del pintor ha entrelazado al extravío el hilo conductor del encuentro.

Y con esto —conocimiento y azar convocados por la imaginación— salgamos de la sala, en la cual por unos minutos nuestra realidad estuvo expues-

ta, salgamos a la calle de nunca y a la vida de siempre.

JORGE SANHUEZA

*El pintor Nemesio Antúnez y su Exposición Retrospectiva* (Museo Nacional de Bellas Artes. 14 a 31 de mayo de 1958).

"Hay algo denso, unido, sentado en el fondo. Repitiendo su número, su señal idéntica' —*Unidad*. RESIDENCIA EN LA TIERRA.

En las tres salas del segundo piso del Museo de Bellas Artes, fué inaugurada el 14 de mayo pasado, la exposición retrospectiva de la obra del pintor Nemesio Antúnez, bajo el auspicio del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y como un homenaje al artista por haber obtenido en la IV Bienal de Sao Paulo (septiembre de 1957) el premio especial Wolf, "para el mejor pintor de América Latina".

Por la calidad, diversidad de técnicas y número de las obras seleccionadas (46 óleos, 32 acuarelas, 42 litografías y grabados y los libros y revistas ilustradas por el pintor), fué ésta la más importante exposición individual de todas cuantas ha realizado Antúnez. Por consiguiente, ella fué un acontecimiento artístico de trascendencia y habrá de redundar en beneficio de la pintura chilena en general.

La misma exposición será llevada en el mes de agosto a Sao Paulo, en cuyo Museo de Arte Moderno se exhibirá. En seguida será expuesta en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y, en mayo de 1959, en la Galería Bonino de Buenos Aires.

No es nuestro propósito hacer una crítica, obra por obra, de lo expuesto. Este análisis puede hacerse después, ya que las obras, aunque dispersas, se conservarán. En cambio, el conjunto de los cuadros, con su atmósfera propia y su conmovedora belleza, con su clara significación psicológica, con todo el duro y sostenido trabajo artístico previo, nos parece ser un sujeto más adecuado a nuestra sensibilidad y, en definitiva, más útil para quien se interese por conocer la obra de Nemesio Antúnez.

Sin dudas lo que despertó nuestra espontánea admiración y nos llenó de sorpresa por sobre toda otra consideración fué la presencia objetiva de un gran arte en todos y en cada uno de los cuadros exhibidos. Se trata de ese arte que es fiel a una idea elevada y fecunda de la belleza, que se impone de por sí y que eleva al espectador, desde la admiración hasta la reflexión, a través de sucesivos estados de placer gracias a los cuales se hace fácil y posible el ejercicio de un mayor rigor reflexivo y crece nuestra avidez por coger el significado de lo

bello —de esa categoría de la vida que tan pocas veces nos es dada de un modo directo—, para poder penetrar su esencia a fin de sumarla a nuestra vida y embellecerla. En este sentido, la exposición fué una espléndida fiesta espiritual, un testimonio de amor a la vida.

La numerosa cantidad de obras expuestas nos habla de la fecundidad del talento de su autor y del regocijo con que realiza su trabajo. En cuanto a su temática, es muy poco lo que tenemos que decir. Lo que sea un tema para un artista es algo que queda fuera de nuestra comprensión, pues no sabemos si tal elección —en caso de haberla, que lo dudamos— es previa al trabajo creador, es el trabajo creador mismo o es impuesta al pintor como único lenguaje apto para su idea plástica. Para Leonardo de Vinci —a cuyo parecer adherimos— la cosa sucede así: “El supremo placer de los pintores —dice en su *Diario* (L. U. 108)—, estriba en repetir los mismos motivos, los mismos rostros y maneras y ropajes, en una historia idéntica, así como en hacer la mayor parte de las caras a semejanza de la de su autor...” Y luego de dar razones en favor de su afirmación, termina diciendo: “... y este es el verdadero modo de representar al hombre. El que no procede así, se equivoca”.

Siguiendo el orden cronológico con que la exposición fué dispuesta, quedan de manifiesto varias características de esta pintura que no son tan fácilmente visibles para quien mira los cuadros en desorden. Ante todo se advierte un “desarrollo” plástico que, según veremos, corresponde, en sus momentos límites, al cambio y enriquecimiento de la actitud vital del artista. La vida y la obra siguen su curso conservando un paralelismo necesario. Es como si entre vida y arte hubiera un compromiso hondo, una cohesión esencial que se ha entablado con vistas a un idéntico fin. Hablamos de “desarrollo” y no de cambio o evolución porque con esta palabra queremos señalar que en el caso de Antúnez cada nueva conquista plástica se suma a las anteriores, sin eliminarlas. De este modo, el cambio (de temas o de estilos o “maneras”) no es un mero trueque: es un enriquecimiento, un progreso. Este “desarrollo” artístico, compuesto de valores que se suman, es propiamente el sujeto de la Historia del Arte, de la cual están excluidas las intenciones no cumplidas o las tentativas fracasadas. Es evidente que, para que este desarrollo de una obra artística corresponde a los cambios que se operan en las actitudes vitales del autor, se requiere una identificación total de éste con sí mismo, una fidelidad absoluta del creador hacia su ser esencial. Cada vez que se enfrente con el mundo habrá de hacerlo con la misma pasión, con la misma atención, con el mismo silencio y la misma fogosidad imaginativa, con la misma veracidad y certidum-

bre de acertar. No interesa —para saber si es realmente un artista— que su obra sea “nacional”, “local”, “internacional”, “impresionista”, “no-figurativa” o “pseudo-picassiana”. Su valor está —cuando existe— en otra cosa: en su aptitud para extraer espontánea y fielmente de sí mismo su sentimiento y hacerlo a todos visible. En este caso, toda su personalidad queda vertida en cada obra, la que viste un estilo personal determinado, por encima del ánimo y las creencias. Sólo en el caso de un verdadero artista, su vida es testimonio y medida de su arte y viceversa, porque, en última instancia, ambos son una misma e idéntica entidad.

Los sujetos de los cuadros de Antúnez parecen estar situados en algún punto postrero de la Tierra, próxima a donde ella se hace inhabitable, en un irremediable *finis-terrae*. En los segundos planos, en lo que está detrás de esta silla o esta mesa, sólo existe un horizonte virtual, una extensión visible en que nada germina. Lo mismo sucede detrás de este volcán, de este mar en calma o esta palizada austral consumida por el fuego.

Todo esto es visible en la parte interior del cuadro, desde su superficie hacia su fondo. Pero, desde esta misma superficie hacia el espectador hay latente una atmósfera de vida, un bello espacio, adecuado para servir de morada al hombre. Para quien los mira, estos cuadros constituyen una suerte de espejos sobre los que sólo se reflejara lo positivo, lo luminoso y lo futuro de nuestro ser, mientras que lo que se haya destrozado o extenuado en nosotros, fuera absorbido por la tela y se hundiera en ese otro mundo del fondo, en lo inhabitable.

Al parecer, todos los cuadros de Antúnez son paisajes, experiencias visuales de un espacio unido por un sentimiento. De él no participan de manera primaria ni los sonidos, ni los olores, temperaturas o experiencias táctiles. Es sólo lo visual, como experiencia interior, como honda vivencia, que encuentra en la naturaleza las equivalencias del sentimiento y hace uso de ella para comunicarse. En muchos cuadros, lo natural está presente con emoción total, como un latido, plenamente existiendo, como un suspiro intenso. Y estas experiencias están tan unidas a la vida, se identifican tanto con ella, que después de ver algunos cuadros sentimos que ellos nos ayudan, de algún modo, a vivir, a entender el mundo y tratar con él gozosamente. Tal vez sea esto la fuerza irresistible de la poesía, o de la misma vida.

El problema del pintor es el de dar a mirar, es el de mostrar lo que sus ojos más penetrantes ven. No quiere ser el único que se deslumbra ante la luz que cae y va dando formas a las cosas. Quiere unir otros ojos a los suyos. ¿No se llama alegría a aquello que, según Schiller, une con su magia lo que separó el destino, haciendo a todos los hom-

bres hermanos? ¿Y, lo que sólo es nuestro —exclusivo— no es lo que se denomina dolor en todas las lenguas y los tiempos? El artista, más que otro hombre quisiera decir “nosotros” y no “yo”. El pintor, por eso, nos invita a ver. La vida está para él extendida, en una fiesta en medio de la luz. Para pintar —celebrar la existencia— de esta mesa, bajo este mantel que cae sobre ella abrazándola, de este arqueado tenedor, compañero de esta cuchara cotidiana, hay que sentir la vida como una eterna fiesta, como ininterrumpida exaltación de las esencias vitales. Y ¿quién va a querer estar sólo en medio del esplendor de la vida? El pintor busca otros ojos para vivir, para solidarizar. El poeta es y no puede dejar de ser, el vínculo de unión humano máximo. Los hombres no podemos mirarnos siempre a los ojos. Nos hundiríamos los unos en los otros. La pintura nos muestra donde poner nuestra mirada sin quemarnos y uniéndonos. Está ayudándonos a ver, a vivir. Y, para un pintor, un cuadro puede darse por terminado, cuando todos los hombres lo hayan mirado, y no antes.

#### CARRERA ARTÍSTICA DE NEMESIO ANTÚNEZ

Sin mayores comentarios incluimos a continuación los datos más importantes de la carrera artística de Nemesio Antúnez, nacido en Santiago de Chile en 1918. Una exposición de la jerarquía artística como la que dejamos brevemente reseñada no es jamás fruto del feliz azar o de la afortunada improvisación. Ella tuvo sus orígenes, su incubación, su desarrollo, su maduración. Cada proceso se fué gestando lentamente, con dignidad artística, como algo necesario y determinado. El curso de ese proceso puede apreciarse en términos no estéticos en las listas que siguen.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1943 Santiago. Sala Instituto Chileno-Británico de Cultura (acuarelas).
- 1945 Nueva York. Norlyst Gallery (óleos, gouaches y esculturas).
- 1948 Santiago. Sala de Librería Neira (óleos, grabados y dibujos).
- 1949 Wáshington. Galería de Unión Panamericana (óleos y litografías).
- 1950 Nueva York. Bodley Gallery (grabados [buril y aguafuerte] y dibujos).
- 1952 París. Galería Creuze (óleos).
- 1952 Oslo (Noruega). Galería Per. (óleos).
- 1953 Santiago. Sala Ministerio de Educación (óleos).
- 1953 Santiago. Sala del Pacífico (grabados).
- 1954 Santiago. Sala del Pacífico (acuarelas).

- 1954 Talca. Sala Asoc. Profesionales Universitarios (óleos, grabados, acuarelas).
- 1955 Santiago. Sala Ministerio de Educación (óleos).
- 1955 Lima. Galería de Lima (óleos, grabados).
- 1955 Santiago. Sala Coro Universitario (acuarelas y litografías).
- 1955 Santiago. Taller 14 (óleos sobre papel. Serie “El Colegio”).
- 1956 Santiago. Galería Beaux-Arts (acuarelas de Chiloé).
- 1957 Santiago. Galería Beaux-Arts (litografías).
- 1958 Concepción. Escuela de Periodismo Universidad (óleos y litografías).
- 1958 Valparaíso. Instituto Chileno-Francés (óleos y litografías).
- 1958 Osorno. Escuela de Verano. Universidad de Chile (litografías).
- 1958 Santiago. Museo de Bellas Artes. Retrospectiva (óleos, acuarelas, grabados, litografías y libros ilustrados).

#### Programadas

- 1958 Brasil. Sao Paulo. Museo de Arte Moderno.
- 1958 Brasil. Río de Janeiro. Museo de Arte Moderno.
- 1959 Buenos Aires. Galería Bonino.

#### PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1939 Santiago. Universidad Católica (acuarelas).
- 1939 Santiago. Salón Oficial (acuarelas).
- 1940 Santiago. Sala Sociedad Amigos del Arte (acuarelas).
- 1942 Santiago. Salón Oficial (acuarelas).
- 1942 Concepción. Universidad (acuarelas).
- 1943 Santiago. Instituto Chileno-Norteamericano (acuarelas y gouaches).
- 1943 Salón Oficial (acuarelas).
- 1943 Santiago. Exposición Surrealista. Mandrágora.
- 1943 Filadelfia, Estados Unidos. Salón Anual de Acuarelistas (sigue haciendo envío anuales hasta 1949).
- 1943 Nueva York. Norlyst Gallery (acuarelas).
- 1944 Vermont. Museo de Arte (acuarelas y gouaches).
- 1945 La Habana, Cuba.
- 1946 Maitland, Florida. Research Studio (litografías).
- 1946 Nueva York. Brooklyn Museum.
- 1946 San Francisco, California. Museo de Arte.
- 1946 Nueva Jersey.
- 1948 Nueva York. Laurel Gallery.
- 1948 Nueva York. 31.<sup>a</sup> Exposición de “The Society of American Etchers & Lithographers” (sigue haciendo envío anuales).

- 1948 Nueva York. Argent Gallery (miembros de N. A. W. A. (acuarelas).  
 1949 Nueva York. Laurel Gallery (miembros "Atelier 17" (grabados y aguafuertes).  
 1949 Nueva York. Hacker Gallery (acuarelas).  
 1950 Nueva York. Hacker Gallery. "Summer Watercolor & Graphic Festival" (acuarelas).  
 1951 París. Exposición del Grabado Americano (selección hecha por el Museo de Arte Moderno de Nueva York de sus fondos. La muestra se exhibió en varias ciudades europeas).  
 1951 París. Salón de Mayo.  
 1951 Berlín. Museo de Arte (Exposición Internacional).  
 1952 París. Salón de Mayo.  
 1952 París. Exposición Hispano-Americana.  
 1952 París. Exposición "Culture dans la Paix".  
 1953 Santiago. Salón Oficial.  
 1954 Zúrich, Suiza. Kunstsaalon Wolsberg.  
 1954 Santiago. Salón Oficial.  
 1954 Nueva York. International Graphic Art Society.  
 1955 Santiago. Salón Oficial.  
 1955 Venezuela, Valencia. Exposición Internacional 4.º Centenario.  
 1955 Brasil, Sao Paulo. III Bienal Internacional.  
 1955 Iquique, Chile. Exposición de Pintura Chilena.  
 1955 Santiago. Primer Salón de Invierno.  
 1955 Santiago. Círculo de Periodistas.  
 1955 Santiago. Escuela de Verano (Instituto Nacional).  
 1955 Santiago. Galería Beaux-Arts.  
 1956 Lima. Exposición de Arte Chileno.  
 1956 Santiago. Segundo Salón de Invierno.  
 1956 Santiago. Salón Oficial.  
 1956 Washington. Unión Panamericana. Arte Chileno.  
 1956 Bolivia, La Paz. Universidad de San Andrés.  
 1956 Kansas City. Museo de Kansas. Arte Chileno.  
 1956 Nueva York. Carnegie Institute. Arte Chileno.  
 1957 Sao Paulo. IV Bienal Internacional.  
 1957 Santiago. Salón Oficial.  
 1957 Santiago. Galería Beaux-Arts. "4 pintores".  
 1957 Frankfurt. Alemania Occidental. "Exposición Grabado Chileno".  
 1957 Stuttgart, Alemania Occidental. "Exposición Grabado Chileno".

## MUSEOS QUE POSEEN OBRAS SUYAS

- Museo de Bellas Artes de Santiago (1 óleo).  
 Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (1 óleo).

- Museo de Arte de La Serena (1 acuarela).  
 Museo de la Universidad de Concepción (1 óleo).  
 Museo de Conchalí, Santiago (1 óleo).  
 Museo de Arte de Cincinnati, Ohio, Estados Unidos (litografías).  
 Museo de Brooklyn, de Nueva York (grabados).  
 Museo de la Biblioteca del Congreso de Washington (grabados).  
 Museo de Arte Moderno de Nueva York (grabados).  
 Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil (1 óleo).

## MURALES Y DECORACIONES

- Santiago. Teatro Huelén. Mural de 2 por 5 metros y Galería Comercial Huelén (Huérfanos esquina de San Antonio). Concurso ganado en 1957.  
 Santiago. Teatro Nilo. Mural de 6 por 8 metros (Edificio Plaza de Armas). Concurso abierto en 1957. Ejecutado en 1958.  
 Santiago. Zapatería Orlando. Mural ejecutado en 1954.  
 Santiago. Sodimac (calle Matías Cousiño). Mural ejecutado en 1956.  
 Santiago. Biombo de 5 por 3 metros de propiedad del señor Luis Landea, ejecutado en 1953.

## ESTUDIOS, CARGOS, BECAS Y PREMIOS

- 1938 Ingresó al Primer año de Arquitectura en la Universidad Católica.  
 1940 Obtiene medalla de oro y medalla de plata en Concurso Panamericano de Arquitectura de Montevideo.  
 1942 Recibe el título de Arquitecto.  
 1943 Obtiene beca para postgraduados en la Universidad de Columbia, Nueva York.  
 1944 Asiste durante dos años al curso del profesor Meyer Schapiro, sobre *Desarrollo de la pintura contemporánea*, en Nueva York.  
 1945 Obtiene el grado de Master of Science en Architecture, en la Universidad de Columbia.  
 1945-1946 Viaja de Nueva York a Ciudad de México y La Habana, Cuba.  
 1947 Regresa a Nueva York, incorporándose en calidad de becado al "Atelier 17", dirigido por S. W. Hayter, donde trabaja en técnicas de grabado (buril y aguafuerte). Sigue en este taller hasta 1950. En 1950, establecido en París, se incorpora, en calidad de ayudante, al taller gemelo de esta última ciudad.

- En 1951 desempeña el cargo de Director-suplente, por ausencia de S. W. Hayter.
- 1949 Obtiene la Beca Doherty, de Pintura. Es representado permanentemente en Nueva York por la Galería Jacques Seligmann. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, adquiere numerosos grabados suyos. Sigue un curso de técnicas de pintura en la Escuela de Artes Plásticas del Museo de Brooklyn. Ingresa al curso de Litografía del profesor Adva Yunker, en New School of Social Research. Viaja a México, en donde trabaja como visitante en el Taller de Gráfica Popular.
- 1950 Se traslada a París.
- 1951 Hace estudios de litografía en el taller de G. Dorfinant.
- 1952 Es invitado a exponer en Oslo, donde envía sus cuadros. Viaja a Italia.
- 1953 Regresa a Chile. Organiza un taller para enseñanza de pintura.
- 1954 Es nombrado profesor de Dibujo y Acuarela en la Escuela de Verano, en Santiago. Viaja a Lima.
- 1955 Obtiene el "Premio del Círculo de Críticos de Arte" por su envío al Salón Oficial de este año. Dicta, como Profesor Extraordinario, un curso de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.
- 1956 Organiza el taller de grabados denominado "Taller 99".
- 1957 Dicta un curso en la Escuela de Verano de Talca. En septiembre viaja a Brasil para participar en la IV Bienal Internacional de Sao Paulo. Recibe allí el Premio Wolf, "para el mejor pintor de América Latina".
- 1958 Dicta un curso en la Escuela de Verano de Concepción. El Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación organiza una exposición retrospectiva de homenaje a su labor artística.
- 1954 *Los Versos más Populares*, de Pablo Neruda. Editorial Austral, Santiago (retrato del poeta).
- 1956 *Dos Cuentos*, de José Donoso. Ediciones Guardia Vieja (tres grabados a buril). Taller 99.
- 1957 *Aullido*, de Allan Gingsberg. Ediciones de la Revista Literaria de la S. E. Ch. (portada y dibujos del texto).
- 1957 *La Vereda del Viento*, de Gilberto Llanos. Edición privada. Santiago (portada).
- 1957 *Coronación*, de José Donoso. Editorial Nascimento, Santiago (portada).
- 1958 *La Cueca Larga*, de Nicanor Parra. Ediciones Extremo Sur, Santiago (portada y dibujos del texto).
- 1958 *Poemas*, de Sabka. Ediciones Extremo Sur, Santiago (portada y dibujos del texto).
- 1956-1958 Editorial Universitaria.  
*Biblioteca Hispana* (portada de 15 libros).  
*Colección Nuestra América* (portada de 12 libros).  
*Colección Saber* (portada de 12 libros).  
*La Voz de la Poesía*.  
 Discos con poemas de Pablo Neruda (sobres ilustrados de 5 discos).

RICARDO BINDIS

*Exposiciones organizadas por la Universidad de Chile en el primer semestre de 1958.*

El Instituto de Extensión de Artes Plásticas, organismo dependiente de la Facultad de Bellas, que tiene a su cargo la labor de difusión plástica de la Universidad, ha realizado algunas exposiciones muy importantes en lo que va corrido del presente año. Aunque todavía no presenta lo más trascendente de la temporada que tiene programada para 1958, no se puede negar que ha exhibido la obra de algunos pintores nacionales y extranjeros que tienen indudable interés y que son un aporte valioso para el acervo cultural del país. Aunque no precisamente en el calendario del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, conviene mencionar en estas líneas, algunas muestras que se han presentado en la Universidad con su beneplácito—"La Familia Humana"—, o con su auspicio—Exposición conjunta de Sheila Hicks y Sergio Larraín.

Entre las primeras muestras organizadas en la Sala que el Instituto de Extensión de Artes Plásticas tiene en la Casa Central, vale la pena mencionar "La exposición peruana", un panorama bastante completo de lo que es la pintura y el grabado en el país del norte. La exhibición que mostraba

LIBROS ILUSTRADOS

- 1940 *Chile o una loca geografía*, de Benjamín Subercaseaux. Editorial Ercilla. Santiago (12 ediciones). 41 dibujos a tinta china + cubierta.
- 1948 *Three Material Songs*, de Pablo Neruda. Edición de East River. Nueva York (3 litografías firmadas. Tiraje: 200 ejemplares).
- 1948 *Balada de la Cárcel de Reading*, de Oscar Wilde. Edición de Librería Neira. Santiago.
- 1951 *Los oficios*, 12 litografías originales en colores. Dorfinant, París.
- 1951 *Festival*, de Jean Marcenac. Edición del Taller 17, París (4 aguafuertes en colores).

en el catálogo una buena cantidad de nombres de la más reciente promoción artística peruana, nos daba, a pesar de ello, pie para juzgar el arte actual del Perú. En general, como ya se advirtiera en la anterior exhibición que se presentó de creaciones peruanas el año pasado en el Museo de Bellas Artes, se vió el deseo de aprovisionarse en los signos y la fuerte atracción vital del arte de vanguardia de Europa, para construir una creación de tendencia universal, pero que no olvide los valores de una rica tradición nacional.

Es indudable que más allá de los factores ambientales hay, indudablemente, otros aspectos que atañen a todos los hombres libres de los prejuicios de fronteras. Es necesario, eso sí, no recrearse demasiado en los puros recursos formales y poner en un muy discreto segundo plano la tradición autóctona; es indispensable calar más hondo. Los artistas peruanos que exhibieron en los muros universitarios, han utilizado recursos atisbados en el lenguaje plástico del Viejo Mundo, pero sin poseer, en la mayoría de los casos, la virulencia y la solvencia técnica que exige una posición de vanguardia.

Han usado formas que caracterizan a los abstractos y los estilos más actuales, pero las han trabajado con cautela y contención y no han llegado a una ejecución de tinte revolucionario. Los nuevos artistas del Perú anhelan los grandes cambios y las activas mutaciones, es por eso que les exigimos una obra que ponga acuerdo entre las nociones técnicas y las exigencias del espíritu. Su actitud nos parece loable, pero es preciso dedicarse a ella con alta vocación y apasionamiento muy sentido, ya que el fin perseguido es muy trascendente. Es muy probable que por la fe y los buenos principios en que se fundamentan, lleguen a decir lo suyo, ya que se han situado en un camino riesgoso, pero inteligente, que intenta ser una contribución a la plástica contemporánea. Entre lo más valioso de la muestra recordamos a Eduardo Moll, Bracamonte, Szyszlo, Franz Oros, Cora Carvallo, Paquita Truel y Cristina Gálvez.

En la misma galería de la Universidad de Chile exhibió el artista José Ricardo Morales un conjunto de dibujos, surgidos del choque que le produjo su llegada al país, después de un reciente viaje a Europa, y en su realización apenas queda una reminiscencia de realidad. Técnicamente, las obras están ejecutadas con un lápiz de fieltro que se unta en bencina para disolver la pasta colorante. El procedimiento, simple que permite sobriedad expresiva, no ahoga en sus recursos novedosos los acentos típicamente expresivos de su creación. Todo lo contrario. Facilita la síntesis, al permitir sólo las líneas más simples, que impide hacer perfiles.

Todas las formas con muy lejana influencia obje-

tiva, están horadadas e internan a su autor por el fascinante universo de lo no figurativo. En su primer intento por dejar atrás la naturaleza, Morales ha salido bastante airoso y necesita tamizar formas y madurar el estilo para entregar una obra plenamente realizada. Por ahora, utiliza una fina urdimbre de hilos negros, que en caprichosas trayectorias agrupan formas triangulares, las que, en ocasiones, tienen profundo dinamismo y en otras, un estatismo que sabe dar sensación de pesantez. El peligro estriba en lo monocorde del recurso que puede conspirar contra la variedad. El parecido de las dimensiones y la temática de la misma fuente ponen énfasis en esta repetición que es preciso que Morales limpie totalmente, para evitar la monotonía.

"La Familia Humana", una de las exposiciones más impresionantes de fotografías que nos ha tocado ver se realizó en los patios de la Universidad, y se deben a la coordinación y dirección de Edwards Steichein, jefe del Departamento de Fotografías del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta exhibición nos permitió convencernos, una vez más, que la fotografía es un arte en sí, de valor superior. En la gran cantidad de láminas que se presentaron de una impecable calidad técnica, quedan estampadas todas las grandezas, las alegrías, las tristezas, los juegos, los dolores y lo grotesco del acontecer humano, infinitamente variado en sus formas. Pero por encima de razas y credos, el conjunto deja la sensación de que el hombre tiene mucho en común, a pesar de sus diferenciaciones de raza, clima y cultura. Debemos resaltar que el ser fotógrafo de categoría demanda algo más que recoger los rasgos fisonómicos de un pariente o la captación de la belleza del paisaje del natural. Nada de eso. Es preciso poseer altas dotes de invención creadora, al igual que un pintor o un escultor, que muy pocas veces es posible aunar: alto conocimiento de los valores, sentido compositivo, una técnica que identifique al artista fotógrafo, y, sobre todo, una mente despierta para aprovechar lo valioso de los hechos cotidianos y fijarlos en una lámina, que muy bien se observaron aquí.

Sheila Hicks y Sergio Larraín, en una exposición conjunta de óleos y fotografías, mostraron en dos técnicas diferentes la más avanzada línea de innovación actual: la abstracción. Las pinturas, no obstante su sentido abstracto, están basadas en su contacto con nuestra naturaleza y ciertas manifestaciones ingenuas y primitivas de los medios populares americanos. La pintora viajó de Arica a Tierra del Fuego, para recoger las emociones de la naturaleza, que le han permitido, con posterioridad, volcarse con bastante apasionamiento en la tela. Algo de nuestra fisonomía se vislumbra en sus lienzos, pero sabemos que el asunto no es cosa tan importante en los pintores que se sitúan en las

fronteras de la abstracción. Ellos han despreciado la argumentación y el color ambiente, para entregarse con bríos a la búsqueda de un idioma que se base más en lo estrictamente plástico, que le dé una ampliación universal a la creación artística de los días que corren. No podríamos decir que la señorita Hicks tenga mucha fuerza original, pero tampoco podemos negar sus valiosas condiciones de color y fuerza de trazos, que son una buena base para una futura obra.

Sergio Larraín, con sus grandes cartones fotográficos, da un vuelco en su posición estética que defendía un neorrealismo de raíz social, para penetrar con decisión por la sugerencia que dan los pequeños aspectos de la realidad, retazos de cosas mayores, humildes vestigios que nadie parece mirar, pero que están ante nuestros ojos, para que un hombre de talento superior los traspase al cartón fotográfico. Pasado un tiempo, nos reconforta entregarle nuestro elogio más sincero.

## Crítica de Teatro

CARLOS FORESTI SERRANO

*La Danza de la Muerte*, auto sacramental de Juan de Pedraza (1551). Representada en el Atrio de la Iglesia de La Matriz de Valparaíso por alumnos del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (Valparaíso), el 5 de junio de 1958, con la colaboración del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.

En la España de los siglos XVI y XVII, tuvo vigencia permanente y extraordinaria, el auto sacramental, pieza dramática alegórica cuyo fin era iluminar el dogma de la Eucaristía. Su representación significaba más que una simple dramatización de un hecho o idea sacra, una fiesta de carácter popular en la cual intervenían todas las clases sociales.

Revivir estos antiguos días, fué la idea fundamental que llevó a un grupo de profesores del Instituto Pedagógico a preparar la obra de Juan de Pedraza.

El jueves 5 de junio (Corpus Christi) recién pasado, Valparaíso se encontró vibrando ante el diálogo que había remecido el espíritu del hombre español del siglo XVI. A las 6 de la tarde ese día, un carro llevó a los actores ya caracterizados a través de las calles de nuestro puerto, anticipando de este modo el espectáculo. Una gran multitud siguió a los actores y a las 7 de la tarde en punto se daba comienzo a un acto, que, por su intención, es digno de aplauso, pues se cumplió plenamente el objetivo de revivir un espectáculo de antaño y hacer extensión cultural universitaria.

La atmósfera estaba cargada de expectación ante de lo que habría de venir. La estructura de la iglesia y la disposición especial del lugar hicieron que Valparaíso se volcara en número de cinco mil personas en la plazoleta de la iglesia La Matriz.

El Decano de la Facultad de Filosofía y Educación, don Guillermo Feliú Cruz, marcó el comienzo y en breves palabras se refirió a la significación de haber preparado esta obra sacra. Más tarde se explicó la intención de un auto sacramental y la festividad del Corpus Christi en España durante el Siglo de Oro, por un profesor del Pedagógico.

Luego, el magnífico Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, dirigido por el maestro Marcos Dusi, cantó tres motetes religiosos. La interpretación hecha con perfecto sentido y armonía se expresó a través de los siguientes motetes:

*Cristus Factus Est*, de Francisco Anerio; *Tenebrae Factae Sunt*, de M. A. Ingegneri; *Magnum Misterium*, de T. L. de Victoria.

A continuación *La Danza de la Muerte*, comenzó a representarse ante un público abigarrado, inquieto y conmovido. La atmósfera se cargó de un contenido extraño y el espectador olvidóse de su siglo XX para retroceder hasta el silencio de siglos antiguos e identificarse imperceptiblemente con aquel sentimiento que hacía vibrar a los españoles del Siglo de Oro.

Todo el conjunto trabajó con plena conciencia. Debemos destacar la actuación especial, por su penetración de lo dramático, del actor Oscar Quiroz, cuyo papel era del zagalejo que lucha con la muerte. También Osvaldo Páez, La Muerte, logró darle carácter a su personaje y transmitir al espectador una brisa emocional e impresionante. La lucha de estos dos tiene un especial sentido de comedia dentro de la solemnidad de la obra y fué lo que más agradó al público que seguía la representación.

La parte técnica externa, en lo que se refiere a la iluminación, puesto que la escenografía estaba dada por la iglesia misma, tuvo especial significado ya que dentro de ese marco natural logró alcanzar los efectos necesarios para que en instantes requie-