

CRITICA DE ARTE

T E A T R O

1

JULIO DURÁN CERDA

El Alcalde de Zalamea, representada por el Teatro Experimental. Teatro Antonio Varas. Dirección de Jorge Lillo.

Bastaría el estudio de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón, para tener una visión completa del teatro español del período de Oro. Su obra constituye una síntesis de la evolución del teatro que en España comienza con Juan del Encina, sigue con Lope de Rueda, entra en el cauce de sistema propio y original, definitivamente exento de la preceptiva aristotélica, con Lope de Vega, y se desarrolla y madura en Tirso. Calderón, colocado a fines del período, recibe la herencia y tradición de los maestros, por un lado, y, por otro, es el último espectador del panorama histórico de la España imperial, momento en que ya la raza había rendido lo mejor de sus energías y el genio peninsular había mostrado, en mil acciones, su honda y garruda entraña.

La posición del autor de *La vida es sueño* es, pues, excepcional. De aquí que su obra posea el valor de compendio de los esfuerzos por lograr una técnica expresiva, y el valor de resumen y depuración en materia de temas y determinación de conceptos.

De otra parte, Calderón estaba también en una posición desmedrada. A la sazón —segunda mitad del siglo XVII— tanto la búsqueda de recursos de expresión como la de una temática original estaban prácticamente agotadas. Producir algo igual a lo existente, ya era cosa seria. Superarlo era un esfuerzo de todo punto milagroso. Y Calderón alcanzó esa egregia cumbre.

Estas circunstancias, junto al proceso de desintegración política, justifican el advenimiento y auge del *barroco*, que en lo fundamental es como una tendencia a superar

la madurez, afán que determina la exageración y el recargo con que suele ahogarse lo esencial y sustantivo.

Como todo el arte de la época, la obra de Calderón se vió afectada por el barroco imperante, lo que se observa principalmente en sus obras simbólicas.

Sólo *El Alcalde de Zalamea*, del ciclo de los dramas trágicos, según la nomenclatura de Menéndez Pelayo, se libera de la tiranía desvirtualizadora del barroco, así en lo formal como en la concepción de fondo; la obra compendia todas las excelencias de Calderón.

Conforme a este razonamiento, se concluye que *El Alcalde de Zalamea* es la obra cumbre del teatro español del período áureo.

Gran acierto ha sido, entonces, la decisión del T. Experimental de la U. de Chile, de incluir en su programación de la presente temporada la producción escénica de esta obra. Bajo la dirección de Jorge Lillo, quien también desempeña el papel de don Alvaro de Ataide, con vestuario de Guillermo Núñez y música incidental de Celso Garrido Lecca, se estrenó a principios de agosto. Los personajes centrales han estado a cargo de Agustín Siré (Pedro Crespo), Roberto Parada (D. Lope de Figueroa) y Marés González (Isabel).

El Teatro Experimental es, indiscutiblemente, una de nuestras mayores conquistas culturales, y cada chileno debe cuidar su existencia y promover su desarrollo. Inspirados en estos altos propósitos y con ánimo de contribuir de alguna forma a acumular elementos de juicio aprovechables en la superación de nuestro primer conjunto teatral, nos hemos atrevido a analizar —objetivamente según creemos— este importante estreno.

El ingente esfuerzo del T. E. no logró expresar cabalmente la joya calderoniana, por razones que procuraremos examinar más adelante, imputables fundamentalmente a la errónea concepción del director de la obra.

Sin embargo, dentro del espectáculo total, se destaca la música incidental como uno de los más valiosos elementos. Intentó apoyar el sentido realista y sencillo de la pieza y prestar énfasis a los momentos líricos y apacibles así como a las escenas de épica grandeza. Es digno de hacerse notar la grata melodía de la canción *Las flores del romero, niña Isabel* que posee todo el sabor de la serenata sentimental y de fresca raíz popular romancesca.

El tratamiento general está llevado con un ritmo monocorde y en el que se acusa sólo un dinamismo externo de velocidad en los movimientos y en la misión del texto. Hay una premura que no deja tiempo a la profundización ni a la elaboración de matices. Parece que la dirección hizo caso omiso de la clara estructura formal de la obra, es decir, no advirtió la composición en secciones o *movimientos* que el autor cuida, tal como el músico, poniendo esas secciones en determinado metro, de acuerdo a la índole dramática de ellas. Calderón seguía el uso recomendado por Lope:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.

Así es como la obra rompe en livianas *redondillas* en boca de los graciosos y soldados, para trocarse en *romance* en la escena —mutilada en la presente versión— de Don Mendo y Nuño. La estratagema para violar el refugio de Isabel está tratada en *silvas*, forma justa por su frondosa y desmañada estructura para crear el conflicto.

Y el acto I termina con otro romance, metro castizo, adecuado al encuentro de los dos más castizos tipos españoles, Pedro Crespo y D. Lope de Figueroa. Esta sabia manera de vitalizar cada sector de la pieza brinda una excelente oportunidad para imprimir un ritmo musical que va en consonancia con el crescendo dramático, con el río interior del drama.

Otro factor que contribuyó a restarle autenticidad al espectáculo fue el arbitrio, un tanto ligero tratándose de una pieza tan acabada como *El Alcalde de Zalamea*, de mutilar el texto. En las obras de Calderón se advierte una técnica general: los personajes secundarios sólo se presentan para realzar a los centrales. Así se ve en el Segismundo de *La vida es sueño*, en el Príncipe Fernando de *El Príncipe Constante*, en el Herodes de

El mayor monstruo del mundo, por ejemplo. Pero en *El Alcalde* Calderón no siguió esta norma; se propuso construir una obra realista, y en la vida real todos los personajes desempeñan una función importante. Los cortes más enojosos se refieren a La Chispa y a la pareja D. Mendo-Nuño. Tal como ellos aparecen en la versión que comentamos, no justifican su existencia en el escenario. La obra se desarticuló, se desequilibró. Esta misma razón les dispensa de la falsedad de su interpretación.

La pareja Rebolledo-La Chispa constituye la manifestación viva y la personalización de la masa informe de los tercios que crearon el imperio donde no se ponía el sol. La pareja D. Mendo-Nuño es la expresión de toda la picaresca cervantina, es una crítica a la hidalguéz que decaía como institución, y dentro del juego escénico marcan un contrapunto del hidalgo con títulos venido a menos frente al villano Crespo, que resulta de mayor envidia hidalga aunque sin títulos. Esta precaria base no permitió a Raquel Luquer como La Chispa y a Francisco Martínez como D. Mendo entender sus personajes.

Y para terminar con el motivo de las omisiones, es interesante referirse a la supresión del cuadro que remata la tragedia que le dió el título a esta *historia verdadera*, en la primitiva edición de 1651 de *El garrote más bien dado*; nos referimos a la falta que hace el ver la consumación del acto de justicia y el honor vengado en don Alvaro ejecutado en el garrote. No es satisfactorio el recurso empleado en que sólo se lo muestra hacia un lateral.

No quisiéramos seguir adelante sin referirnos brevemente al trabajo interpretativo de las figuras centrales. Comprendemos que la interpretación de personajes de la talla de Pedro Crespo no es cosa sencilla; comprendemos también que es cómodo enjuiciar con rigor una actuación de esta naturaleza y medir la distancia que pudiera separar la monumental creación calderoniana de un honrado esfuerzo por alcanzarla en una actuación escénica. Pero todo sea dicho con el mejor ánimo de querer ver más claro, máxime cuando ningún juicio crítico tiene valor definitivo. Agustín Siré es un actor con mucha experiencia y estudioso de cada uno de los tipos que le ha correspondido interpretar. Difícilmente se encontraría en nuestro ambiente otro actor que pudiera

asumir la responsabilidad que le cupo. Pero Siré posee recursos expresivos que, aunque, efectivos en ciertos papeles, aquí resultan limitados y estereotipados, fuera de una voz un tanto ingrata con la que a menudo se le siente batallar. Echamos de menos una composición de mayor profundidad humana —no tanto simbólica— en su versión de Crespo. Vimos un villano con modales de cortesano, lo que le restó vigor interno; el tono socarrón e irónico del personaje pareció poco acusado.

Don Lope de Figueroa es otro de los personajes proverbiales del teatro clásico español. Roberto Parada dió una versión discreta; domina el verso y conoce sus secretos eufónicos, pero le faltó el empaque cortante y marcial de la réplica y el ademán, propios de un veterano de las campañas militares.

Don Alvaro de Ataíde, como capitán del Rey, es de la más fina y castiza estirpe hispana, de esa estirpe que daba soldados heroicos y frailes místicos, distorsionada ahora y engreída por los fueros militares. Jorge Lillo no comprendió este fundamento o no posee las condiciones para tomar tamaña responsabilidad; su don Alvaro se presenta sin clase, a pesar del riquísimo traje y otros atuendos; su voz es fría y exenta de matices: no aprovechó aquel hermoso romance *En un día el sol alumbra*, cuyo tema parece que Calderón lo tenía en gran estima; lo vemos en la Jornada II de *La Niña de Gómez Arias*, en boca de don Gómez, personaje similar a don Alvaro, ambos de notable ascendencia donjuanesca. El comportamiento del intérprete del ágil y elegante capitán posee una rigidez de madera, con ademanes elementales, reñidos con el barroco imperante en la corte; cuando alza las manos, siempre lo hace como llevando una bandeja que sube y baja mecánicamente.

En cuanto a las mujeres, llama la atención que no se haya realizado algún empeño por conferirles algún carácter. No se estableció el marcado contraste entre Inés, liviana y lopesca, e Isabel, típica mujer calderoniana, densa y profunda. En Inés fundió Calderón el carácter de Leonor e Inés de *El Alcalde de Zalamea* de Lope de Vega. Ellas aparecen en esta versión más como damas de corte que como gentiles aldeanas. El monólogo de Isabel en el acto III requiere un trabajo más esmerado.

En lo referente al vestuario cabrían también observaciones de interés. Impresiona

como ropaje de la época, aunque no adecuados, sobre todo el de las tres mujeres. Los trajes de los soldados están tratados únicamente en colores primarios, con una insistencia pertinaz de rojos y amarillos. Aparecen todos muy nuevos y limpios, sin señales de trajines en largas y bizarras campaneas por tierras frías.

Pero, a pesar de las observaciones anotadas, el texto de Calderón ha alcanzado al público, lo que prueba que el *El Alcalde de Zalamea* es una obra maestra a toda prueba.

En nuestro medio no hay otra compañía teatral, sin embargo, que posea los recursos capaces de producir una versión de la obra más significativa del Siglo de Oro español. La iniciativa del Teatro Experimental es respetable y digna de toda consideración. Así lo ha entendido el público —sobre todo los estudiantes— que ha llenado a diario la sala del Antonio Varas.

2

HERBERT MÜLLER

La Casamentera, de Thornton Wilder. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; dirección de Eugenio Dittborn; escenografía de Carlos Johnson; vestuario de Dittborn; traducción de Hernán Letelier e iluminación de Gorigoiía.

Esta es la obra más débil que le conocemos a Wilder. Dividida en cuatro actos, mantiene el interés del espectador a duras penas gracias a que la trama —ingenua hasta la lesura— presta esporádicas oportunidades a los actores para que repasen algunos recursos y situaciones de alcornica elemental.

La obra trata de un grupo de personas que quieren casarse y que se casan tras vencer dificultades tan arduas como darle vuelta las páginas a un libro de cuentos de hadas. El ambiente es norteamericano a más no poder. Los personajes nos resultan espantosamente buenos y sus problemas de una intrascendencia tal que los actores parecen niñitos obligados a usar pantalones largos.

El autor, tal vez comprendiendo la vacuidad de su obra, ha intercalado en ella algunos monólogos moralistas dirigidos directamente al público. Estos monólogos están

destinados también a dar a lucimiento a los actores, pero terminan aburriendo.

Es posible que la única razón para que Wilder haya escrito *La Casamentera* sea dar en el gusto a alguna compañía de teatro del viejo cuño, compuesta por *divos*, para que cada cual tenga su papel.

Pero para que el Teatro de Ensayo la haya ofrecido al público no hay justificación.

Sabemos que Thornton Wilde emplea en sus escritos un lenguaje llano, sin complicaciones, familiar; con este lenguaje logra bellísimos efectos poéticos.

En este caso la traducción es tan mala, que destruye el efecto buscado por el autor.

La Casamentera, como obra, no tiene ni la humanidad ni la ternura ni el humor de *Nuestro Pueblo*, *La Larga Cena de Navidad* y *Las Reinas de Francia*.

Creemos que la dirección de Dittborn fué equivocada. La trama ofrece situaciones archiconocidas y farsescas. *La Casamentera* es una farsa, no una comedia. Hay personajes que se esconden bajo las mesas, en los roperos; hay parejas que comen en un restaurante separadas por un biombo y gente que pierde la cartera con dinero para que un borracho la encuentre y se la dé a otra gente que ha llegado a comer sin llevar dinero, y hombres que se visten de mujer y cocheros que conducen a la gente contra su voluntad a los lugares más extraños...

Dittborn se mantuvo en el ritmo de la comedia, y en este camino no logró ninguna fluidez. Las escenas resultan tartajeadas, separadas las unas de las otras por caídas demasiado notorias.

La escenografía de Johnson, muy de acuerdo con el vestuario de Dittborn, sirvió para mostrarnos su buen gusto y su ingenio para solucionar los problemas que presentan los escenarios demasiado pequeños. Creemos que en el cuarto acto merecía los aplausos del público.

Al conjunto del Teatro de Ensayo le falta homogeneidad. Venidos sus actores de diversas escuelas, de diversos grupos teatrales o radiales, se diferencian demasiado los unos de los otros y dan la sensación de pertenecer a distintas nacionalidades. Hablan distinto, se mueven distinto; son ajenos totalmente.

En la *Casamentera* hay un solo grupo que actúa como conjunto: Mario Sepúlve-

da, Myriam Thorud, Nelly Meruane (con un horrible maquillaje en los ojos) y Charles Beecher. Este grupo se las entiende muy bien con Mario Montilles y con Gabriela Montes, asimismo con Fernando Colina.

Justo Ugarte, Anita González y Teodoro Lowey son *divos*, cada cual.

Sergio Urriola y Teresa Molinari parecen del mismo curso.

Aliro Vega hace lo que puede desde su soledad.

Según me decía alguien que vió esta obra en EE. UU., el papel de Dolly Levi (Anita González) era encarnado por una actriz que hacía gala de su locuacidad, imprimiendo un ritmo endemoniadamente rápido. Aquí, Anita González se condujo con su habitual desenvoltura, aunque debemos reprocharle —a ella o al director— el que siempre estuviese vuelta hacia la platea.

Justo Ugarte, en su monólogo, muy bien; no así en los diálogos, en los que se comportó tieso y monofacético.

Teodoro Lowey hizo un papel extraño, distinto, muy distinto a los que antes le habíamos visto y tuvo momentos notables, sobre todo al presentarse.

Mario Montilles caracterizó a un peluquero y al cochero con su habitual solvencia.

El progreso de Myriam Thorud es evidente. Se movió con mucha elegancia, imprimió gran simpatía y ternura a su personaje y su relación con Nelly Meruane fué tan familiar como era de desear.

Charlie Beecher tuvo a su cargo el instante en que la obra más se acercó al espíritu de Wilde: el brindis; allí, sí hubo ternura.

Quien en realidad sobresalió claramente, quien rayó a gran altura fué Gabriela Montes. Logró una de las actuaciones más extraordinarias que se hayan visto en los escenarios chilenos en los últimos años, encarnando a una vieja un tanto lunática, con absoluta propiedad.

Thornton Wilder declaró recientemente que sus obras son "cheques en blanco a los que el director y los actores dan su valor". Sí, valedera declaración para sus obras anteriores. No para ésta.

Afortunadamente el Teatro de Ensayo nos tiene prometido como próximo estreno *El Asesinato en la Catedral*, donde, esperamos, nos resarcirá con creces.

ARTES PLÁSTICAS

1

ENRIQUE LIHN

Exposición Enrique Zañartu. Sala de Arte del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Del 6 al 18 de agosto de 1956.

Enrique Zañartu nos remite con sus cuadros y grabados a un mundo en que del arte, sometido a todos los estímulos, se espera lo peor y lo mejor de la existencia: una visión de lo que hay en ella de más intolerable, a la vez que la energía necesaria para sostener esta visión, sin ceder a sus solicitudes. Hablaríamos de conocimiento, limpiando este concepto de polvo racionalista y, más estrictamente, de un saber schellleriano, de salvación, que el hombre moderno busca no sólo en sus filosofías apasionadas, sino también en un arte que nunca las ha contagiado tanto ni ha sido tan contagiado por ellas, como en nuestra época.

En suma, hay que convenir en primer término en que este pintor es un hombre que piensa plásticamente y en que su pensamiento va derecho a los únicos problemas que puedan interesar a una época crítica: cuestiones de vida o muerte. Y esto, sin servirse de la pintura como de un vehículo de las ideas, en las antípodas del arte programático, entregado de lleno a su oficio.

El temor de hacer literatura sobre la pintura vuelve a apoderarse de nosotros al enfrentarnos con una obra que se presta admirablemente al capricho de las correspondencias, interpretaciones y trasposiciones. De la atmósfera de entusiasmo y aun de sorpresa que dicha obra ha creado en torno suyo, conviene defenderse pensando en el error en que suelen caer los simples comentaristas y críticos de arte cuando creen llegada la ocasión de dar rienda suelta a sus impulsos literarios y filosóficos. En procura de elementos de juicio y documentación hemos recurrido, entre otros textos, al *Surrealismo en la Pintura*, tomando el peor de los caminos. André Breton es, desde luego, un poeta que escribe admirablemente, pero en su método de investigación o en su brillante y deliberada falta del mismo se echa de menos esa forma más modesta de abordar el arte con

la relativa objetividad de un observador no sólo atento a las reacciones que el objeto le provoca. La más grande de las perogrulladas vuelve a flamear ante nosotros como una señal de peligro: una pintura es ante todo... una pintura. Esta fórmula ha sido expresada en todos los tonos, de manera ingeniosa, profunda o elocuente. Recordemos —decía Maurice Denis— “que una pintura antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores ordenados en cierto modo”. Esta frase, dedicada admonitoriamente a quienes se obstinan en desentrañar el tema de una pintura como el punto de partida para llegar a la comprensión de ella, es también un llamado de atención que conviene escuchar antes de lanzarse en la especulación, en la literatura sobre el arte, en la poesía con motivo de la pintura. Prudente en su lucidez, el existencialismo ha dado, por boca de Sartre, una respuesta negativa a quienes lo interrogaron sobre la existencia de una poesía y una pintura vinculadas a su pensamiento, dirigidas por él, creadas para transparentarlo. Los colores y las líneas pertenecen a otra esfera que la del lenguaje de los signos. La búsqueda del mensaje de una obra como medio de aprehenderla no es una actividad menos torpe que la de quienes no entienden nada de una pintura mientras no descubran en ella los elementos figurativos y asocien a ellos determinadas representaciones.

Cuando hablamos de la problemática de la obra de Zañartu, aludimos a los obstáculos que él y su generación han debido salvar para integrar el Surrealismo al movimiento de renovación estrictamente pictórico, de espaldas a la literatura. Esto por una parte. Por otra reconocemos en él a un hombre de nuestro tiempo que lo expresa con rigurosa sujeción a los medios propios de su arte. No se puede hablar de éste como si no se tratara de una aventura en la que el ser se compromete integralmente. Las esferas se reflejan unas a otras. La pintura de Zañartu se comprende mejor cuando el espíritu de su época nos ha sido revelado en el mayor número de planos posibles. La lectura de una obra de Camus, por ejemplo, puede darnos más luces sobre él que un acabado estudio sobre el más notable de los artistas

finiseculares. Pensamos en esa historia única de la cultura, ideada por Valéry, en la que un artista podría aparecer como el representante cabal del pensamiento de su época. Leonardo, Rembrandt, Ingres, etc.

No es el caso de agregar en esta lista a Zañartu. El elogio sería desmesurado. Pero de la promoción de pintores a la que pertenece y con quienes se embanderiza, acaso pueda señalarse, en el porvenir, a alguno que fe presente, con plenitud, lo que la mitad del siglo veinte será a los ojos del futuro. Un artista que haga resonar en su obra las contradicciones de su época. Sobre un fondo materialista de extracción idealista y romántica, el tejido de temas de nuestro tiempo...

He aquí algo que podría parecer una novedad. En declaraciones, Zañartu se confiesa realista. ¿Realista?

La pintura tiene una historia a la que hay que acudir cuando se habla de un pintor. ¿Repercuten en ella todos los fenómenos operados en el campo económico y social? No, si se quiere postular un determinismo excluyente. El arte tiene su propia historia. Lo mejor de ella puede parecer ajeno al momento por el que "toda" la historia atraviesa. A los artistas de avanzada se les reprochará una actitud marginal que hoy en día, nos arriesgamos a decir, no adoptan ni en su mayoría ni en su minoría. Se los acusará de individualismo. Pero que se busque —dentro de la historia del arte contemporáneo— a alguna personalidad que reivindique para sí la posición marginal del individualismo romántico y no se encontrará a nadie que no haya creído luchar por la objetividad que rompe las barreras entre el creador y el espectador. En tal empeño, es este último el que ha quedado rezagado y las formas de intención más objetiva que la pintura ha conseguido crear, ciñéndose más y más a sus propios medios, se le aparecen como herméticas, ininteligibles y subjetivas en grado sumo. Se ha llegado a un punto en que el artista y el conocedor del arte son los únicos en comprender al artista, porque nadie más sabe en qué sentido hay que comprenderlo.

Cuando Zañartu se declara un pintor realista, nadie de entre los *profanos* dejará de pensar que se está burlando del público diciendo una cosa por otra. Aunque en verdad no se conoce, que nosotros sepamos, una sola escuela de pintura realista —hay el rea-

lismo mágico, el realismo social, etc.—, se hace difícil aceptar un espécimen tan subjetivo del mismo como el que Zañartu nos propone en su obra. Antes se lo tomará por un abstracto que no ha logrado eliminar de su pintura algunos connatos representativos. Pero si la pintura abstracta de primera mano no es subjetiva en el sentido de una eclosión emocional del yo (como en el expresionismo y el fauvismo) no lo es tampoco una que, como la de Zañartu, se empeña en despojar sus emociones de toda carga sensorial y sentimental.

Pero una pintura en la que no se representa nada o casi nada, puede ser mucho más real que la más minuciosa de las representaciones y, en consecuencia, más humana. La realidad, en este caso, residiría más en el sujeto que en el objeto, más en el hombre que en su contorno. Y se la alcanzaría antes por un proceso de autorreflexión que a través del conocimiento empírico en que se apoya, en mayor o menor grado, el arte figurativo.

Si disociamos adecuadamente la idea de realismo de todo resabio naturalista, si aceptamos la posibilidad de una pintura realista vacía de formas y colores naturales, comprendemos que el arte abstracto es sólo una zona, acaso la menos rica en que el hombre puede expresarse sin recurrir a dichas formas y colores y alcanzar una objetividad de la que el arte de los "períodos espaciales" (preocupados en captar la realidad sensorial y racionalmente), como los llama Albert Gleizer, se apartarían siguiéndola por un camino equivocado: la observación del natural. Si recurrimos al más citado de los casos —Mondrián, como ejemplo de pintor abstracto— veremos que, de su sentido del arte, no se halla trazas en la obra existencial de Zañartu, llena de sentido dramático. De aquel se puede pensar que quiso crear un mundo absolutamente inédito, capaz de elevar, al hombre, por encima de sus circunstancias, a un plano de beatitud y de equilibrio similar a aquel en que, lo suponemos, se mueve la ciencia pura. Zañartu, en cambio, pretende hacerlo descender hasta el punto donde, esquematizado por su angustia, se confunde apenas visible, deshecho, transparente, con la naturaleza revelada en su hostilidad y en su desorden.

Zañartu ¿es un pintor verdaderamente surrealista? Bretón habla extensamente en el

libro arriba citado, de Matta. Este no es el único artista joven que ha abandonado el método de los Ernst, Dalí, Tanguy, etc., para seguir el suyo propio sin apartarse de ellos en su propósito. Zañartu y Matta tienen mucho que ver el uno con el otro. Ciertos procedimientos les son comunes —habría que hablar aquí de recursos técnicos—. Lo que importa es su común abandono de la imagen por el símbolo —como diría Herbert Read—, de su tendencia común a develar sus vivencias sin mediatizarlas figurativamente. Ambos se encuentran en el polo opuesto del constructivismo, en una zona fría y quemante, donde se les ve trabajar en la exhumación de un mundo primordial. Pero, por lo que se nos alcanza, Matta está más en la línea psicológica seguida por sus antecesores, freudianos confesos. Su pintura se nos aparece como un documento similar a la escritura automática en la que el individuo procede como en el sueño a descargarse de sus contenidos inconscientes. La imaginación poética de Matta es poderosa y, aunque se cuide de subordinar a ella su inspiración manifiestamente pictórica, en la elección de los títulos de sus obras, a los que parece conceder una gran importancia, cae en ese juego de correspondencias entre la literatura y la pintura, a la manera de Masson, por ejemplo, que nos parece atentatoria contra la una y la otra.

Zañartu es menos imaginativo y subjetivo que su brillante amigo y compatriota. Más pintor acaso, menos románticamente interesado en la apasionada confesión de su individualidad. Los dos se empeñan, por otra parte, en revelar una *realidad* colectiva y creen encontrarla en la *idea* de lo americano que no es raro hayan mixtificado en cierto modo, dada su condición de voluntarios exilados. Arriesgamos una opinión: Zañartu es un intérprete más fiel que Matta de esa realidad, menos europeo en la formación de su carácter.

En su pintura se advierte, en primer término, la lucha hábil de un hombre con la materia que lo expresa, como si no quisiera rebasar los límites de ésta y se encontrara a sus anchas entre ellos. Un cuadro suyo es el producto de toda suerte de procedimientos destinados a hacer rendir al máximo instrumentos y materiales, beneficiándose con las sugerencias que unos y otros le hacen en el curso de su trabajo. Es el modo artesanal de proceder, que Henry Moore se enorgu-

llece en seguir: una ilustración práctica de la teoría de Semper que se aviene al arte en sus formas o intenciones primitivas.

Los manchistas franceses (Wols) y americanos pueden haberle enseñado a gustar del cuadro que se realiza en la tela antes que en una idea previa del mismo, y es probable que los siga hasta cierto punto partiendo de las sugerencias que le hacen sus primeros contactos con ella, impremeditados, como quien interpreta una lámina del test de Rorhard. Luego organiza delimitando las formas vagamente antropomórficas que escinde nítidamente en determinados puntos para continuarlas luego. Todo se resuelve en una nítida confusión de planos, formas, líneas y colores. A diferencia de los manchistas, sabe lo que quiere sugerir y su obra deja de ser, a medida que cristaliza, un llamado de una subjetividad a otra. Tiene ella a la par que la pesantez de la materia y la voluntad que ésta le imprime, el brillo de una idea indisociable de su expresión visual.

2

LUIS DROGUETT ALFARO

Pintura de Sergio Montecino Montalva.

En vísperas de su viaje a Italia acaba de exhibir en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el pintor osornino Sergio Montecino Montalva. No ha sido ésta la única ocasión que hemos tenido de escribir sobre su obra, pues en 1954 señalábamos que su arte trae en sus alforjas una dosis de lirismo, de poesía que madura, que está pronto a entregarlo todo, arrebataadoramente. Pero, sin que sea nuestra intención de aprisionar las constantes de su oficio, es demasiado evidente que él se realiza sin apego a teorías de escritorio que desmadejen el hilo lírico de su conducta artística, su sabroso y no discriminado acto de vibrar ante el color en un raptó integral de sensualismo refinado. A su impulso más decantado Montecino transfigura el paisaje del sur en luminosas síntesis, en cuyo seno los cielos nacarados, los verdes tan suyos logran una personalidad, una identidad bien diferenciada en la variedad de verdes del paisaje sureño.

La pintura de Sergio Montecino ha alcanzado en ésta su primera época una madurez expresiva que, y seguramente, al contacto

del mundo europeo incursionará una vez más por una búsqueda signada por la autenticidad, pues sabemos que Montecino no practica el equilibrio artístico en la cuerda floja de las mixtificaciones plásticas. Su evolución ha de tener el desarrollo natural de su sensibilidad bien afinada y de su inteligencia alerta. La campiña romana, la maravilla del mar latino, el sol mediterráneo, la naturaleza en renacimiento perpetuo, la presencia de los primitivos, de los clásicos, conmoverán su pupila aguzada en un ejercicio de más de quince años de aventura y descubrimiento de los motivos de su tierra natal. Esa tierra natal vista en relaciones inéditas en la unidad de su obra.

Hacia falta este viaje a Europa del joven pintor chileno, ello importa en una hora en la que se reclama por una ordenación no bastardeada en especulaciones artísticas cuya eficacia se hace inefectiva sin el talento, sin la dedicación severa, sin la selección y también sin la fidelidad a los íntimos impulsos del artista.

Montecino Montalva ha sabido regocijarse en su arte en el goce puro del color por el color; la fidelidad de temas a su tierra de origen no es otro que el impulso natural de fundirse a los elementos en cuyo centro el color reina como una llama de crepitantes azules, de rojos distribuidos en mágica sucesión de ritmos entre verdes o blancos transfigurados. Arte el suyo sin la arquitectura mecánica que dosifica la gracia, que esteriliza el talento. Arte el suyo que retoza en medio de una selva de audacia fauvista-expresionista, sin el acíbar de la angustia, sin la problemática de decir su último mensaje metafísico en vías de la salvación. Arte el suyo donde los bosquecillos de poético bosque a orillas de los ríos nada tienen de referencia geográfica. Sin embargo, Montecino ha sabido ser fiel a la región que cobijó sus inquietudes de colorista; pero esta fidelidad ha significado un desdoblamiento del paisaje, mejor dicho, un enriquecimiento de la tierra y sus árboles a manos de una iluminación interior de los colores que Montecino ha robado al cielo de la naturaleza. Arte mágico el suyo, pues en ello Montecino no ha vacilado en entregarse en totalidad, sin regatearle a sus propios deseos de colorista apasionado el fuego del pincel hedonista.

En esta última exposición que hace en Chile antes de su partida, el pintor abre

otra vez sus cielos nacarados, los abre como si fueran a cuajar la lluvia bienhechora. Los cielos de Montecino parecieran augurar no la tempestad, ni el rayo, ni el viento; son cielos que tamizan la luz; cielos que custodian el resto del cuadro, que lo determinan en sus resultados pictóricos. Suelen tener los cielos de Montecino más personalidad que los terrenos adobados en abigarrados verdes. En estos cielos, los azules establecen su primacía y hay una como armónica determinación de sus nubes que equilibran las formas huídas de los árboles. Siempre nos ha interesado este oficio de crear cielos en lo más hondo de la labor artística. Los cielos de Montecino participan del misterio de ser esenciales en el total de su obra.

Nos hemos referido a su obra paisajística y no con el ánimo de menospreciar el cultivo de la figura y el retrato, arte en el que Sergio Montecino ha alcanzado también una diferenciación notable en relación a los que han *profesionalizado* el arte del retrato sofisticado, carente de carácter, aunque sí pleno de ese discutido *buen gusto*. Las figuras de Sergio Montecino, aun cuando le mueven las ansias de aventurarse por el color puro, logran una gracia espontánea, nimbándose de sugestiva dejadez; están ahí viviendo por los toques audaces a grandes planos de color anaranjado, de un anaranjado lumínico en total reyecía por el resto de la tela, como en esa muestra suya en uno de los cuadros de la última exposición. Figuras en posición estática, de cuerpos alargados, en cuya parte superior la cabeza mínima se anima de trazos rápidos, sin concesiones a un *parecido* más o menos convencional. Como en el paisaje, las figuras son un pretexto para ordenar, en formas diferentes, su fogoso lirismo; otras veces ha superado cierto desfreno en aras de un rigor plástico más medido. Su Autorretrato, una de las piezas más representativas de su arte, comprueba este aserto. Lo mismo sucede cuando Montecino pinta niños: la gracia, el candor infantil son captados en rápido dibujo que anima de color entre una paleta deliberadamente ingenua y juguetona.

Junto a su obra más ambiciosa, de dimensiones también mayores, no olvidemos sus pequeñas telas, notas de color, sutiles apuntes de fineza gris algunos, tocados como, por encanto; apuntes de color recreados en el taller, tamizados por el olvido

del tema. Son pequeñas obras que dignifican su oficio de miniaturista que se goza en el afiligranamiento del horizonte, de las lomas lejanísimas. Marinas diminutas, barquichuelos, playas asoleadas, nocturnos verde-oscuros, y sus cielos, siempre sus cielos compitiendo en la tela por una definición más precisa. Y todo esto realizado con un dominio del óleo, de las posibilidades de sus transparencias, de su plasticidad para ceder a la íntima vibración del artista.

Alguna vez he visto al pintor en su taller de la Escuela de Bellas Artes cumplir su papel de transmutador con esa bonhomía sureña que lo caracteriza. Con la paleta pléutica de las sustancias que Montecino adereza en ese taller bajo la claraboya, espada de Damocles pendiente del tercer piso, pajarrera de temblores —y no de cielos— al modo huidobriano; ahí, acompañado de un estante repleto de libros y revistas de arte, con algún recuerdo de su viaje en años pasados al Brasil, un grabado de Portinari dedicado, acuarelas por todas partes, apuntes a tinta china, aguadas, manchas de fina sugerencia o telas a la espera del milagro de la transfiguración definitiva; en el taller que cobija sus cielos del sur, donde ordena los verdes y desordena la anatomía rígida de las figuras a su arbitrio; ahí Sergio Montecino traslada a las telas esas invasiones de color; las vivencias más puras del sur.

Los alrededores de Osorno, las lomas de Quilacahuín, las cercanías del Rahue o del Damas; los lugares de San Juan de la Costa, se estilizan, caen en franca sedimentación poética; ahí agrega o quita; ahí distribuye sus nociones de la tierra, la mide en color como un lírico y no peca de un realismo simplista, sin grandeza, minucioso y torpe.

Su viaje a Italia le ha de plantear una vez más el olvido de los pormenores de su tierra, pero este olvido ha de fructificar en esencialidades, pues una especie de *nostalgia pictórica* por la tierra de origen le aflorará en su obra europea; le dará ese soplo de americanidad; esa sustancia telúrica se le hará materia de su obra y tendremos, es nuestro mayor deseo, un pintor en quien no se ha de cumplir ese peligroso mimetismo que en tantas circunstancias deforma o pierde al artista; ese mimetismo en el que naufragan tantos talentos que se asimilan a la imitación servil.

La personalidad, el temperamento de Sergio Montecino Montalva no ha de perecer en esa hermosa experiencia del viaje.

3

Exposición de Roberto Matta en París. Galerie du Dragon, 8 al 30 de junio de 1956.

El pintor chileno Roberto Matta, quien reside en París, expuso en la famosa Galerie du Dragon —en la orilla izquierda del Sena— un conjunto de cuadros relacionados temáticamente, con el título *Terres Nouvelles*.

El crítico Edouard Glissant escribió un excelente estudio que se agregó al catálogo de dicha muestra, y del cual transcribimos algunos párrafos:

“Al referirse a Matta hay que destacar en primer término una conmovedora capacidad de expresión. Se ha hablado de *Morfología psicológica*, y parece que en verdad tal ha sido el punto de partida de este pintor.

En su expresión existe gran parte de autenticidad y a la vez de desafío a las reglas. Para los espíritus apegados a la tradición puede llegar a parecer carente de sentido; pero tal es la característica esencial de la pintura moderna, la que padece —y acepta— que se la defina como inconsecuente con tal de que no se la haga desviar de la autenticidad a que pretende llegar.

En el caso de Matta, puede decirse que su primer paso ha consistido en imprimir una derivación a la pintura. Desde sus comienzos le movió el deseo de presentar *estados de conciencia*; no sólo *ver*, sino, además, *experimentar*. Y esto no por intermedio de rasgos cualesquiera sino a través de líneas simples que se oponen a trazos de pujante dinamismo; colores tenues que encuentran su contraparte en fuertes resplandores. No recurre a formas completamente acabadas para explorar las regiones tenebrosas, como tampoco a presentaciones simbólicas. Trata de crear un lenguaje expresivo acorde con las exigencias de la pintura y el mundo modernos. Y éste es precisamente el rasgo que lo distingue de los grandes pintores del movimiento surrealista”.

... “Contemplando, por ejemplo, *Elle*, *L'inonde*, *Iniciation*, *Listen to living*, puede recurrirse a dos vocablos para definir el lenguaje que utiliza: contracción y movimiento. Contracción de estados de conciencia aparentemente entrecruzados, o de pensamientos a primera vista desvinculados entre sí (claridad y misterio de la iniciación; concentración e irradiación de lo que se contempla). Movimiento que ha nacido de estas

contracciones y que tiende al vértigo de la inmovilidad”.

“De allí que los espacios de Matta nos cojan y no nos abandonen, permitiéndonos que ante la tela podamos percibir nuestro propio movimiento interno. Las fuerzas del Odio y del Amor logran de este modo su torbellino máximo en *Le Vertice d'Eros*; y nosotros nos sentimos enfrentados a vértigos íntimos que desconocíamos...”

...“Matta se dirige hacia la unidad orgánica de las diversas facetas del ser: pensamiento y espacio; comunión y alteridad; sufrimiento y alborada. Es así como mediante una postrer tentativa dialéctica procura enraizar a lo humano que descubre, en *Nature*; aquí se llega al extremo de que la mirada intuye las florescencias por encima de los rasgos dados. Es que no se trata ya de mostrar árboles sino de hacer del árbol el elemento que permita la comunión. Más allá del árbol presentado como figura se encuentra la *función-árbol*; por encima de la vegetación existe el fenómeno inicial que es la germinación.”

...“Pertener a una época significa llegar a comprenderla; pero, a la vez, implica vivir en medio de las contradicciones que

ella impone. Matta ha vivido —y, me parece, superado— intensamente las contradicciones del mundo moderno, poniéndose por encima de ellas al dominarlas con sus pinceles. Lo que en buenas cuentas nos propone es una dialéctica de las formas y de las esencias, convirtiéndose esta dialéctica en *la finalidad misma* del arte. No se trata de una posición afectada o adquirida mecánicamente, por pura fórmula, sino que resulta de intensas vivencias.”

...“A propósito de Matta he hablado de la *novedad de su ser*, que ha hecho posible un trabajo como el presentado. Esta novedad que señalo es propia de la tierra de donde proviene; se trata de un continente dado, más que cualquiera otro, a la síntesis. Allí como en ninguna otra parte el sentido de lo universal es natural. Ese Nuevo Mundo constituye una especie de confluente que impide el agotamiento del manantial, por una estrechez excesiva del cauce. Matta nos propone y, lo que es más, nos *demuestra*, esta contracción del *otro* y del *mismo*, al igual que los conflictos siempre volviendo a surgir; las uniones esenciales; el vértigo que produce el espacio infinito cuyas potencialidades multiplicadas cada día nos consumen y no transportan...”

M U S I C A

ARABELLA PLAZA

El pianista Alfonso Montecino

En el concierto sinfónico del 9 de junio pasado, dirigido por el maestro Sternefeld, se presentó, después de algunos años de ausencia, el joven y talentoso pianista Alfonso Montecino. Su participación como solista en el *Concierto N° 2* de Prokofieff nos reveló, ahora en forma más definitiva, las posibilidades pianísticas y musicales de Montecino, quien ha llegado a la posesión de una técnica segura y brillante que le permitió liberar su gran talento musical y caudal dramático.

A los que conocemos desde hace años y muy de cerca la personalidad de Alfonso Montecino, este nuevo triunfo no nos ha sorprendido. Formado en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad, des-

de 1938 hasta 1947, fecha en que junto a su egreso obtiene el *Premio Orrego Carvallo* y, desde ese año hasta su última actuación, la carrera pianística de Montecino es el mejor exponente de lo que podemos llamar un verdadero artista, un estudioso apasionado dotado de un espíritu de superación inagotable. Ese niño serio, reposado, tal vez excesivamente maduro que era entonces, nos daba a todos la seguridad de su vocación pianística y musical.

Egresado de nuestro Conservatorio, recibió una *Beca Wessel* para estudiar dos años en los EE. UU., donde trabajó intensamente con Claudio Arrau y, en ausencia de éste, con Rafael Silva, pianista chileno ayudante de Arrau. En 1950 debutó en el Carnegie Hall con un éxito que le valió un contrato para una serie de audiciones en Europa. Allí obtuvo el *Premio Bach* como el mejor intérprete de sus obras, entre una treintena de pianistas de su generación. En seguida

viajó constantemente y volvió a los EE. UU. Su vida se desenvuelve allí entre sus conciertos y algunas escapadas que hace para escuchar los consejos que nuestro gran pianista Arrau está siempre dispuesto a darle. Su compañía y su influencia son para Montecino —como él mismo dice— un motivo más para vivir en los EE. UU.

El *Concierto N° 2* para piano y orquesta en sol menor op. 16 de Prokofieff que estrenó en Chile este pianista es una obra desde el punto de vista técnico-musical de una extremada dificultad. Montecino logró un relieve musical, que más que a la obra se debió a sus condiciones de intérprete. Este Concierto escrito por Prokofieff en 1913 y reorquestado diez años después, nos muestra una obra bastante diferente del *Concierto N° 1* también para piano y cuya calidad es incomparablemente mejor tanto desde el punto de vista formal como el de una inspiración más auténtica. Hay en el *Concierto N° 2* una cierta acumulación de ideas y de sonoridad pianística, lo que va en desmedro de su claridad y sencillez, hasta convertirlo en una verdadera demostración exterior de grandiosidad. Montecino salvó brillantemente todas las dificultades y musicalmente sacó todo el partido posible.

El 25 de julio en la Sala Antonio Varas oímos nuevamente a Montecino en algunas obras modernas y estrenando una *Sonata*

para Piano del compositor chileno Alfonso Leng. También aquí Montecino nos impresionó por la autenticidad y la multiplicidad emotiva que desplegó a través del recital. La otra de Leng, aun cuando muestra un lenguaje armónico más avanzado, mantiene siempre un noble y hermoso clima lírico tan inspirado como en sus obras anteriores. Al lado de la *Sonata* de Leng, el *Tango* de Strawinsky, de tipo caricaturesco, brotó lleno de gracia y malicia de manos del pianista.

Oímos, además, al pianista Montecino en la intimidad, preparando el *Clavecín bien Temperado* de J. S. Bach, para ofrecerlo íntegro en la próxima temporada de conciertos de New York. Prepara, también la obra completa de Maurice Ravel y estrenará en noviembre en Colombia el *Concierto* de Prokofieff y el de Carlos Chávez, compositor mexicano. Un panorama así nos muestra la verdadera contextura de un joven artista.

Su actividad como pianista no le ha impedido trabajar la composición. Alumno de Domingo Santa Cruz en Chile y de Martinu en los EE. UU., Montecino se ha dedicado más a la música de cámara y es así como en el año pasado el *Composers Forum* (grupo de compositores jóvenes de los EE. UU.) presentó su Suite para piano, Dúo de Violín y Piano y una serie de canciones con texto de García Lorca. Con estas obras, Alfonso Montecino añadió más méritos a su ya magnífica carrera.

B A L L E T

HANS EHRMANN-EWART

El ballet Bastián y Bastiana.

Música de Mozart y coreografía de Patricio Bunster. Ballet del Instituto de Extensión Musical.

Patricio Bunster, subdirector del Ballet del Instituto de Extensión Musical, se inició como coreógrafo al estrenarse, el 1° de agosto, su primera obra: *Bastián y Bastiana*.

La ópera, o, para ser más precisos, el *Singpiel* de Mozart, domina el espectáculo, que, de tema muy simple, gustó al público. El argumento nos muestra a dos pastores enamorados que se complican la existencia en los caminos del amor. Afortunadamente

interviene Colas, el buen mago del lugar, que, utilizando como remedio los celos, deja todo en la pastoril felicidad del comienzo.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Héctor Carvajal, y los cantantes que dan voz a los protagonistas, actúan desde el foso, mientras en el escenario, vestidos por Betty Alcalde, los bailarines danzan entre los decorados de Irma Valencia.

Patricio Bunster reveló indiscutibles condiciones de coreógrafo, destacándose su sentido teatral y su capacidad para imprimir unidad de estilo al ballet.

Aunque en el espectáculo prime el elemento musical, seguido por el teatral, la coreografía misma —que estilísticamente sigue los postulados Jooss-Leeder— tiene méritos y aciertos, a pesar, como dijimos, de

ser relegada por la pantomina y actuación.

La interpretación, encabezada por Noelle de Mosa y Rolf Alexander (los pastores) y Alfonso Unanue (Colas) se mantuvo en un alto nivel.

La experiencia de montar *Bastión y Bastiana* ha sido valiosa además, por permitir la exhibición de un nuevo coreógrafo cuya labor futura promete interés. El ballet chileno, hasta la fecha, ha descansado en la labor de Uthoff, siendo relativamente pocas las coreografías de elementos jóvenes que se han montado: *Umbral del Sueño y Façade*, de Malucha Solari, *Redes*, de Cintolesi, *Orfeo y Ensueño*, de Heinz Poll.

En verdad, aun no se ha estimulado de manera orgánica a los jóvenes creadores, lo que sería posible de existir un *Taller de Coreografía* destinado a presentar sus trabajos en forma de ballet de cámara, en un teatro más pequeño que el Municipal.

El problema de los coreógrafos es el más grave que enfrenta el ballet chileno, y si le concedemos tanta importancia es porque

consideramos que de ellos depende la vida artística del conjunto. Una compañía que pretenda mantenerse únicamente gracias a intérpretes (por buenos que sean) y éstos, en reposiciones, tendrá que llegar a un estagnamiento.

La labor de Bunster en *Bastión y Bastiana*, constituye un importante paso a la satisfacción de una necesidad primordial, aunque —debido en parte a nuestro aislamiento geográfico— hay entre nosotros una sobrevaloración de la tendencia Jooss en la danza, si se compara con el concepto que se tiene de la misma en el resto del mundo, incluyendo Alemania.

Bastión y Bastiana junto a los méritos que señaláramos al comienzo, muestra limitaciones intrínsecas en el estilo de Jooss, principalmente en lo que se refiere al desplazamiento de la danza por el *caminar* (sin desconocer que el *caminar*, tal como lo requiere este estilo, no es cosa fácil) y por el movimiento pantomímico.

Porque el ballet, dígase lo que se diga, necesita por sobre todo de la DANZA.