

CRITICA DE ARTE

AQUILES SEPÚLVEDA

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile cumple quince años.

Breve síntesis histórica

Hace quince años, el 22 de junio de 1941, nació hacia el público el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En la esencia, había nacido un poco antes. Pero se ha fijado como la fecha aniversario aquella de la primera función pública, dada en el Teatro Imperio, cedido con gran fe y entusiasmo por el simpático actor Lucho Córdoba. Fue una soleada mañana de aire frío, penetrante y nervioso, símil de la angustia que sentía ese grupo de jóvenes universitarios que daban el primer paso de la más trascendente y sensacional aventura artística que haya tenido lugar en nuestra historia cultural.

El núcleo generador del Teatro Experimental fué el tantas veces recordado, y todavía vital, CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico). Sus componentes, junto con algunos miembros de un Centro Teatral que existía en la Escuela de Derecho, concibieron la idea de la formación de un conjunto teatral de ambiciosas perspectivas. Entre bromas y veras, en reuniones salpicadas de chistes, temores e ilusión, se decidió abordar la ejecución de este ideal tantas veces postergado. Era fundamental tener un lugar fijo y "propio" donde reunirse a estudiar y ensayar; para conseguirlo, se determinó ir a exponer el proyecto al entonces Rector de la Universidad, don Juvenal Hernández, en quien encontraron paternal acogida. La comisión encargada para tal efecto, capitaneada por el delgado, inquieto y audaz alumno de Castellano del Pedagógico, Pedro de la Barra, fué con bastante temor hacia la máxima autoridad universitaria. Y en ella no encontraron sino entusiasmo y comprensión... y la cesión de una pequeña salita, detrás del Salón de Honor

de la Casa Central universitaria. Ya se tenía el ansiado hogar y, además, lo que era muy importante, la garantía de ecuanimidad e independencia espiritual que significaba el respaldo moral del Rector de la más grande, antigua y solvente institución cultural de la República.

Ahora había que trabajar y demostrar los frutos de tal trabajo no sólo a las autoridades universitarias sino también, y esto era imprescindible, al propio estudiantado, tanto universitario como secundario, hacia el que en primer término iba dirigido este ensayo de buen teatro. Así, se llegó a la primera presentación en público, el 22 de junio de 1941. Ella se hizo con las obras *Ligazón*, esperpentizada comedia de don Ramón del Valle Inclán, y el muy gracioso y profundo entremés de don Miguel de Cervantes *La Guarda Cuidadosa*. Antes de levantarse el telón, ante un público desbordante, despreciado, serio, consciente de la importancia del acto que contribuía a realizar, habló Santiago del Campo, con la gracia y agilidad mental que le son características. Su improvisación, que tuvo mucho de intuición poética, de profecía y calor humano, fué el temple necesario para que el grupo de jóvenes actores, que escuchaba angustiado y tembloroso al otro lado de la cortina, asumiera ante el público la responsabilidad y entereza que ha sido proverbial y privativo del teatro universitario.

La respuesta del público fué cariñosa y muy estimulante. Se siguieron haciendo representaciones los domingos en la mañana. Luego el Teatro Imperio se hizo estrecho y hubo que hacer las funciones en el Teatro Santa Lucía, cedido amigablemente por don Manuel Troni. Lo característico de estas primeras representaciones del teatro universitario era que la mayoría de las localidades las vendían los mismos miembros activos de él, en escuelas universitarias y en los liceos. Era tal el empeño por vender y por comprar, y a veces tan escuálidas las posibilidades económicas de los estudiantes secundarios, que muchas veces había que rifar

“a chaucha” el número; con diez o quince “chauchas” se podía poner en juego un buen balcón o una buena localidad de platea, con el consiguiente jolgorio de los alumnos compradores.

Las bases ideales con que inició —y continúa— su vida el Teatro Experimental fueron: 1º Difusión del teatro clásico y moderno; 2º Creación de un ambiente teatral; 3º Presentación de nuevos valores; 4º Teatro-escuela. La realidad pragmática al respecto ha sido bastante elocuente y positiva. Cada nuevo estreno del Teatro Experimental no es sino una comprobación del primer punto. En cuanto al segundo, —creación de un ambiente teatral— ello ha sido plenamente logrado. Se ha conseguido, desde hace años, no sólo interesar a un vastísimo y heterogéneo sector de público, sino que también ese público, que antes sólo sabía aplaudir o pifiar, ha aprendido también a criticar, estimular y reprobar fundamentadamente; las malas compañías profesionales, en su mayoría españolas o argentinas, que antes hacían fácil presa de nuestro público, ahora fracasan cada vez que se asoman a nuestro medio: el público les vuelve la espalda a causa de las malas obras de su repertorio y de la descuidada interpretación y puesta en escena.

El punto tercero, “presentación de nuevos valores”, ha sido cumplido en cuanto a actores, escenógrafos y técnicos, como también en lo que se refiere a autores nacionales y contemporáneos universales. A aquellos se les estimula todos los años con un certamen de obras dramáticas, que tiene un buen galardón económico y las más seguras posibilidades de representación.

En lo que se refiere al “Teatro-escuela”, cuarto punto programático, él está en pleno desarrollo. El Teatro Experimental cuenta con una bien organizada Escuela de Teatro, que es una escuela más de la Universidad, en donde se prepara seriamente al hombre de teatro en todas sus múltiples facetas. Sus cursos completos abarcan tres años de estudio y hay diferenciación para quienes se interesen en prepararse como actores, directores o técnicos en escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje. Se estudia, además, el aspecto de la creación literaria, en el curso de técnica literaria del drama. A los cursos del teatro universitario acuden cada año, naturalmente, muchos estudiantes chilenos y numerosos estudiantes de los países de América. Esta Escuela fué posible organizarla sobre bases tan serias, gracias a la

atinada dirección del magnífico actor Agustín Siré, quien captara lo mejor de cuanto pudo conocer al efecto en Francia, Inglaterra y EE. UU., al viajar durante largo tiempo invitado especialmente para tal efecto por instituciones gubernamentales y particulares de tales países.

Por la seriedad y ponderación de su trabajo, la fama del Teatro Experimental se ha dilatado mucho más allá de nuestras fronteras. Es así como numerosos de sus miembros han sido invitados, becados o contratados a otros centros culturales del mundo. Aparte de haber sido invitados algunos de sus miembros a países vecinos o cercanos como Perú, Argentina y Uruguay, otros o los mismos han llegado más lejos. La B. B. C. de Londres contrató en diversas oportunidades, y para sus excelentes programas radio-teatrales dirigidos a España y Latino América, a Pedro de la Barra, Agustín Siré, María Maluenda, Roberto Parada, Kerry Keller, Bélgica Castro, Domingo Tessier y Fanny Fischer. Otro de sus más destacados actores, Emilio Martínez, fué becado a Francia e Italia; Pedro Orthous lo fué a Francia y luego fué invitado a Rusia y China Popular; Héctor del Campo, a Polonia, Checoslovaquia y Hungría, etc...

Durante sus 15 años de vida el Teatro Experimental ha montado alrededor de un centenar de obras, la mayoría de gran éxito de público y críticas. Sin embargo, cabría mencionar algunas que han sido de éxito singular: *La Farsa del Licenciado Pathe-lin*, anónimo francés del siglo XVI, en traducción de Rafael Alberti, representada en los albores del Teatro Universitario y que fuera un éxito decididor frente al público; *El Caballero Olmedo*, de Lope de Vega, estrenada en 1942, con ocasión del centenario de nuestra Universidad; *Nuestro Pueblo*, de Thornton Wilder, estrenada en 1945; *Seis Personajes en busca de Autor* de Pirandello, puesta en escena por el magnífico director italiano Carlo Piccinato; *Montse-rrat*, de Emmanuel Robles; *Viento de Proa*, de Pedro de la Barra; *La Visita del Inspector*, de Priestley; *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández; *La Muerte de un Vendedor*, de Arthur Miller; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; y, más recientemente, *Noche de Reyes*, de Shakespeare, en adaptación de León Felipe.

El 15º aniversario del Teatro Experimental lo sorprende en plena madurez artística e institucional. Lleva actualmente más de un

año y medio de trabajo diario y prácticamente ininterrumpido, en su Sala Antonio Varas, y con la responsabilidad de seguirlo manteniendo. A su calor y amparo han surgido, por sana competencia o feliz imitación, numerosos conjuntos teatrales que actúan esporádicamente en la capital; y en provincias, hay cerca de medio ciento de teatros experimentales que son sus hijos directos y preferidos; ellos perseveran en el arte y la esperanza en medio de la apatía o el fugaz entusiasmo de la provincia. Y cada año, desde el año pasado, vienen a mostrar a Santiago lo mejor de sus frutos, tanto en actores como autores, en los Festivales de Teatro Aficionado que organiza el Teatro Experimental.

Ahora, en estos días, el Teatro Experimental celebra su adversario como mejor podía hacerlo, representando una obra de autor nacional: *La Viuda de Apablaza*; de Germán Luco Cruchaga, drama campesino en 3 actos y que constituye una joya en cuanto a lenguaje a caracteres captados en el campo del Sur de Chile, realidad tan desconocida hasta para nosotros los chilenos del centro y que creemos vivir preocupados de todo el proceso social del país.

¡Nuestros mejores augurios para el Teatro Experimental en sus 15 años de vida! ¡Nuestro voto de fe y confianza por la embrujadora y sacrificada labor cultural que realiza!

Las festividades aniversarias del Teatro Experimental se iniciaron el domingo 17 de junio con una triple función matinal gratuita ofrecida a estudiantes, obreros y empleados e iniciada a la misma hora, 10.45 A. M., en que se llevara a efecto aquella primera función del 22 de junio de 1941. Pero ahora se han presentado tres diferentes y maduros equipos, con programas absolutamente diversos entre sí, con distintos directores y personal técnico y en distintas salas de espectáculos. En el Teatro Antonio Varas se presentó la obra nacional que lleva allí más de una quincena de singular éxito "*La Viuda de Apablaza*", de Germán Luco Cruchaga, con dirección de Pedro de la Barra y escenografía de Raúl Aliaga; en el Teatro Talía, se ha presentado la simpatísimas comedia de Robert Merle "*Los Geniales Sonderling*", dirigida por Domingo Tessier y con escenografía de Héctor del Campo; y en el inmenso Teatro Satch, de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, se presentó, también a teatro lleno, un programa de Molière, compuesto de "*Las Preciosas Ridículas*", dirigida por Domingo Piga, y "*El Médico*

a Palos", dirigida por Pedro Mortheiru; ambas obras con una sintética escenografía del joven Guillermo Núñez.

El lunes 18, se realizó en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad, un acto solemne ofrecido por diversas instituciones en homenaje a los quince años de positiva labor realizada por el Teatro Experimental. Hicieron uso de la palabra el Sr. Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes; el Sr. Germán Vidal, Subsecretario de Educación; el grande y recordado actor Rafael Frontaura, en representación de los actores profesionales de Chile; un representante de la Federación de Estudiantes de Chile; y, en agradecimiento, de parte del Teatro Experimental habló uno de sus más calificados actores, Emilio Martínez. A nombre de la Sociedad de Escritores habló el gran novelista Sr. Manuel Rojas. El Instituto de Extensión Musical se hizo representar con su magnífico Cuarteto de Cuerdas, el Coro Universitario con su Coro de Madrigalistas y, finalmente, la enjundia más absoluta y popular de la raza, estuvo muy bien representada por el arte incomparable de la estudiosa y sutil folklorista máxima de Chile, Margot Loyola.

2

HERBERT MÜLLER

Un caso interesante, de Dino Buzzati. Teatro Experimental de la Universidad de Chile.¹

Un caso interesante nos muestra la trayectoria de un hombre de negocios desde el living de su casa al estudio de un médico y de allí al sexto piso de una clínica; al quinto piso de la clínica, al cuarto, al tercero, al segundo y... ¡al primero! vale decir: a la muerte.

¿Qué misteriosa enfermedad atacó a este señor?... ¡Los médicos!

Ni más, ni menos. Movidos por inconfesables, cuanto inexplicables afanes, los médicos se ensañan y colaboran mutuamente,

¹ Dirección: Eugenio Guzmán.
Escenografía: Ricardo Moreno.
Iluminación: Oscar Navarro.
Música: Celso Garrido.

Actuación de Agustín Siré; Héctor Duvauchelle; Emilio Martínez, Fanny Fischer; Roberto Parada; María Cánepa; Carmen Bunster; Domingo Tessier; Alicia Quiroga; Rubén Sotoconil; María Maluenda; Franklin Caicedo; Humberto Duvauchelle, y otros.

para destrozarle el sistema nervioso a un hombre de por sí esquizoide. Y no sólo a él —lo que habría podido significar algo por tratarse de un poderoso— sino, también a un obrero, a un oficinista, a una pobre mujer, a cuantos tienen a su alcance.

No se libra nadie.

La única que parece pasarlo bien en este genocidio, es la esposa del protagonista, la que, al parecer, aprovecha el tiempo que su marido gasta en la clínica engañándolo a más y mejor.

Para enrarecer el ambiente, la muerte —vestida como cualquier señora pobre— deambula por aquí y por allá; manda mensajes telegráficos y molesta a la madre del protagonista.

No. La obra no vale nada. No merecía el esfuerzo de estrenarla.

Pero es que ésta no es la obra de Dino Buzzati. La obra de Buzzati tiene cuatro cuadros; tres de los cuales son truculentos, equilibrados por el cuarto en que el autor hace gala de ingenio, humor y sátira. La obra gustó a Camus. Camus la tradujo al francés. Pero Camus no se contentó con traducirla, sino, la modificó a su amaño: la redujo a tres cuadros de intención siniestra y, de paso, le borró el mensaje.

Esta es la versión que nos ofreció el Teatro Experimental. Traducida al castellano por Siré, Orthus y Martínez.

¿Por qué ésta y no la otra?...

Se dice que la versión original llegó atrasada; que no llegó a tiempo. ¡Es que la obra tampoco fue estrenada a tiempo!... Es más: no había ninguna necesidad de estrenarla. Hay otros autores italianos más representativos y con más méritos para sernos ofrecidos —Giovanninetti, sin ir más lejos— y tales autores no han caído bajo las garras de Camus.

Sin embargo, la presentación fue excelente en todo sentido.

Eugenio Guzmán, que mostrara sus posibilidades como director con *Las tres Reinas de Francia*, que mereció unánimes elogios por su dirección de *Carolina*, hizo el prodigio de mantener el interés en la obra aún más allá del primer cuadro; donde la obra lo pierde por completo. Guzmán supo imprimir un ritmo cinematográfico a la acción; superó los once cambios de escenario; administró a sus actores en forma tal, que les vimos facetas totalmente desconocidas hasta ahora: Fanny Fischer, por ejemplo, hizo el papel de la secretaria con sus movimientos, con la

voz, con la expresión de los ojos, con su actitud toda.

Roberto Parada superó su fortísima personalidad escénica; Franklin Caicedo, María Maluenda y Sotoconil, actuaron sus farsescos personajes con una novedad absoluta para nuestro medio. (Algo parecido a esta forma vimos en la concepción de Barrault para el *Cocu Magnifique*).

Mucho ha gustado el trabajo de Héctor Duvauchelle como el Dr. Claretta, y, en realidad, merece el aplauso con que le premia el público: está muy bien. Emilio Martínez hace una escena solamente y otra vez, convence con su contagiosa humanidad.

Pero Agustín Siré es quien se lleva las palmas. Su actuación es magistral; no admite reparos. El proceso de aniquilamiento de su personaje lo lleva con tal mesura, con tanta honradez, que, al fin, abruma al espectador más brutal.

Junto a Agustín Siré es menester señalar a un joven actor que desde un papel insignificante se apropia del escenario. Se trata de Humberto Duvauchelle. Se le conocía por su actuación protagónica en *Noche de Reyes*, pero es en esta obra donde Duvauchelle da la pauta de su valor. Con su aplomo, compenetración y dignidad, obliga al público a estar pendiente de cuanto va a decir. Por desgracia su papel de médico joven no tiene los parlamentos que el actor merecía.

La escenografía de Ricardo Moreno es funcional al ciento por ciento. Cumple con creces el propósito de hacer aparentemente fáciles los cambios —¡que son tantos!— y de dar el ambiente requerido. Sólo en el primer cuadro, que se desarrolla en la oficina del protagonista, no alcanza la magnificencia de rigor.

La iluminación, de Navarro, contribuye poderosamente a dar clima a la obra.

La música incidental de Celso Garrido, sintetiza lo que sucedió al Teatro Experimental con *Un caso interesante*: es demasiado buena. Da deseos de que los intervalos hubiesen sido más largos para poder escucharla, para saber hasta qué punto llega la inspiración de sus extrañas frases.

De lo que no queda duda, después de ver esta obra, es que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile sigue una diagonal ascendente en la presentación de sus espectáculos.

Ojalá se mejore la selección.

3

RAMIRO RUIZ

La Viuda de Apablaza de Germán Luco Cruchaga. Último estreno del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

El 2 del presente mes de junio ha sido estrenada por el Teatro Experimental de esta Universidad, en su Teatro Antonio Varas, el drama en 3 actos de Germán Luco Cruchaga *La Viuda de Apablaza*. Esta obra fue estrenada por primera vez, en vida del autor, por la compañía de Ángela Jarques - Evaristo Lillo el 29 de agosto de 1928. Su autor, Germán Luco Cruchaga (1894-1946) constituye un extraño caso en la literatura chilena. Aunque buen gustador del cuento la novela y el teatro, jamás se sintió muy atraído o interesado por cultivar el género dramático, además, en general, parecía no tener confianza en sus buenas condiciones de escritor. Fue, según cuenta en un artículo Mariano Latorre, a raíz de haber visto la representación de *Barranca Abajo*, de Florencio Sánchez, por la Compañía de Pablo Podestá, que Germán Luco decidió abordar la dramaturgia y con caracteres propios y auténticos, en correspondencia con la gran calidad del genio rioplatense que le indicara el verdadero camino. Y se remitió a lo que más conocía, el barrio en lo urbano, y el campo del sur de Chile, la región llamada de La Frontera, tierra todavía entonces de entronización racial, de sacrificios, de pequeñas gestas.

Así surgió, *Amo y Señor* cuya acción ocurre en una carnicería de barrio santiaguino; y luego *La Viuda de Apablaza*, su obra maestra y definitiva, y de gran significación dentro de la dramaturgia nacional, que tiene por lugar de acción la región sureña antes aludida. Otra obra no le hemos conocido, aunque es muy posible que haya escrito algo más. Fue, además de sagaz, dinámico y sintético periodista, un cuentista y novelista de gran mérito. El mismo Mariano Latorre califica de "bien observada y sabiamente escrita" a su novela *Garabito*. De entre sus cuentos, *El Zarco* es digno de figurar en la mejor antología, por lo original del tema y la gala de técnica y de conocimiento del habla popular campesina que luce el autor.

Germán Luco tuvo por los clásicos griegos y latinos gran predilección en sus lecturas.

No le fue extraño, sino más bien familiar, el teatro de Esquilo y Sófocles, como tampoco Virgilio. Y ello explica la grandeza estoica y el valor universal del personaje protagónico de *La Viuda de Apablaza*. Es una nueva Medea, pero con una complejísima instintiva y más primitiva; o es una visión americanizada de Dido, la que sufre una frustración más violenta y prematura.

En síntesis, *La Viuda de Apablaza* es la historia de la pasión tardía y otoñal que experimenta una campesina viuda, y matriarcal y acaudalada y sin descendencia directa, por un adolescente vigoroso, instintivo y sano, hijo extra conyugado del desaparecido esposo, al cual ha recogido de niño. El despertar del muchacho a la hombría, con todas las elementales complejidades positivas y negativas que ello lleva consigo, produce el conflicto. Ya casado, por gratitud y hasta obligación, con la viuda; administrador y luego poseedor de todos los bienes de ella, el joven Ñico, así llamado el personaje, quiere volver por los primeros y verdaderos fueros de su corazón y repudia a la viuda por una joven sobrina de ésta, profesora primaria que vuelve de la ciudad a reponer su salud, y que fuera la constante ilusión de Ñico. Esto precipita el drama hacia lo trágico y la viuda, en su complejo sentimiento de amante y de madre, se sacrifica o por ver su amor desdenado o, como cree comprenderlo el Ñico, para permitirle a él la felicidad que se procura al instalar a su amante en la propia casa.

El tema, simple en sí y nada novedoso, logra, por su tratamiento profundo y justo, la grandeza y majestad de lo universal; por lo demás, siempre en arte, lo más simple y puro lleva el signo de la perennidad. Hay en la obra dos caracteres que son fundamentales y definitivos: La Viuda y el Ñico. Los demás, sin ser sólo anecdóticos, sirven al autor para mover por sus verdaderos caminos a los protagonistas fundamentales. Y, naturalmente, sobre ambos vació todo y lo mejor de su conocimiento de los seres y la vida el autor. En el tratamiento de la viuda, el autor logra una autenticidad quintaesenciada, lo que resultaba más difícil pues no se trataba de revitalizar un arquetipo, sino, por el contrario, de llevar a escena a un ser vital y verdadero, y todavía primitivo, pero que logra ecos de validez universal. Y, a nuestro juicio, Germán Luco lo logró en forma maestra y conservando la justa autenticidad del tipo, la época y el lenguaje.

Aunque distinto en la esencia y el contenido, otro tanto podemos decir de Níco, el otro de los dos personajes protagónicos. Las transmutaciones que va sufriendo el personaje, de acto en acto, están sabiamente dosificadas y con una base normal bastante valledera y objetiva, si bien presentada a trazos fuertes, como corresponde al enfoque naturalista de la pieza hecho por el autor.

De los personajes, por decirlo así, secundarios, destacan Celinda y Remigio, que resultan ser la llaneza y la verdad constructivas reflejadas hasta en el fruto inmediato de su amor simple y cotidiano; ellos aseguran el caldo de normalidad y sencillez en que tendrán que desenvolverse las vidas de las nuevas generaciones.

La dirección de *La Viuda de Apablaza* estuvo a cargo de Pedro de la Barra, director del Teatro Experimental, quien parece poseído de un afán por dirigir sólo teatro nacional; la autenticidad y cariño con que se demuestra dirigida esta pieza hace verdadera su posición, aunque creemos que lo uno no invalida lo otro. El planteamiento general de la dirección está basado, sin duda, en una íntima comunión con el espíritu que animó al creador de la obra en su concepción; las soluciones son sencillas, concretas y siempre distribuidas en planos frontales, contemplado el naturalismo establecido por el autor. Algo hay sobre todo que agradecer a Pedro de la Barra y sus colaboradores en la presentación de esta obra: ello es que ha sido dirigida o interpretada sin hacer concesiones al mal gusto, falsificación y esteroatipación, que han sido siempre, o casi siempre, características de toda representación de una obra campera nacional. Se advierte hasta en los mínimos detalles el cuidado y preocupación por no traicionar ni falsear la más pura realidad campesina y, aun, regional. Igualmente, es digno de aplauso el tratamiento de algunos pasajes de la obra cuya interpretación fácil o descuidada podía hacerlos caer directamente en el sketch, lo caricaturesco o lo ridículo y grotesco. Empero, ellos fueron llevados con dignidad y mesura tales que rayaron en lo maestro y comprometieron el espontáneo aplauso del público.

En cuanto a la interpretación, Carmen Bunster, que desempeñó el papel de viuda, confirmó sus notables dotes de actriz; poseedora de una hermosa voz grave, muy apropiada para su personaje de mujer de mando y empresa, supo dar con ella sugerentes ma-

tices de los diversos estados por que atraviesa el personaje; ya es violenta y "hombruna", ya amable y condescendiente, ya sensual e insinuante, como luego lamentosa y amargada, o hiriente y airada, o maldiciente o lastimera. Sin embargo, creemos que hay momentos en que la intérprete, por nerviosidad o excesivo sentido de su responsabilidad, apura la interpretación, haciendo muy breves las pausas de transición y evitando otras de valoración, y con ello descuida a ratos, como resultado, el personaje quien pierde en su gran macizez integral.

Algunas escenas de la obra se hacen inolvidables por la calidad que les ha dado Carmen Bunster, sabiamente dirigida. El crítico no recuerda haber visto una mejor, por lo mesurada y digna, escena de borrachera que la hecha por la protagonista en el segundo acto de *La Viuda de Apablaza*. La desgarradora escena final de Carmen Bunster tiene, asimismo, grandeza de clásica tragedia griega.

El joven actor Mario Lorca, desempeñando el papel de Níco, hizo también gala de sus buenas condiciones histriónicas. En realidad, su interpretación ha sido consagratoria y lo ha revelado como un actor de grandes posibilidades si es bien dirigido. La paulatina transformación del personaje en cada acto era su mayor dificultad y ella fue salvada con pleno éxito por intérprete y director. Es difícil explicarse cómo pudo este actor lograr una tan verdadera y auténtica vocalización campesina.

Brisolia Herrera, en el papel de Celinda, humilde muchacha, mezcla de sirvienta y de niña de la casa que todavía es dable encontrar en nuestros campos, logró también un desempeño notable por lo auténtico y sutil de sus matices.

Jorge Boudón interpretó a Remigio, especie de gracioso tradicional de la dramaturgia española, y dió a su personaje una espontaneidad y vida tan sobresalientes que se ganó la simpatía incondicional del público. Sin embargo, le aconsejamos no atropellar algunos parlamentos, pues al apurarlos suele a veces perder el público su contenido.

Paco Adamuz, español de cepa, que interpretó a un compatriota despachero desafortunado, don Jeldres, logra tal vez con ello hacer el mejor trabajo que le hayamos visto en su ya dilatada vida artística en nuestro medio. Su personaje, admirablemente bien captado por el autor, encierra una constante

y profunda verdad racial, que ojalá hubiéramos heredado plenamente: el optimismo siempre latente en el español, no obstante los reveses y fracasos, desde los conquistadores, hasta los colonos y emigrantes.

El resto de los personajes, Flora, doña Meche, Fidelio y Custodio, fue representado respectivamente y con bastante propiedad por María Teresa Fricke, María Cánepa, Pedro Orthous y el alumno Manuel Migone. De entre ellos destaca sobremanera el trabajo de Pedro Orthous quien, no obstante lo breve de sus apariciones y lo escuálido de sus parlamentos, supo sacar de ellos el mejor surtido diciéndolos con un hálito pleno de realidad y sugerencias que presentaban entero al personaje ante el público, sin necesidad de que el autor haya hecho más de lo poco que hizo por él. En cuanto al personaje de doña Meche, él fue representado

con heroísmo por María Cánepa; decimos esto pues creemos que es un personaje borroso y poco definido desde el texto. Sin duda el autor, naturalmente obsesionado por los dos personajes protagónicos, descuidó notablemente a este, como pudo ser a cualquier otro, y lo hace aparecer en dos escenas importantes sin decir nada que lo defina ante el público salvo el de desempeñar la función de relleno. Tal vez por ello, el director puso poco o nada para restarle ambigüedad.

La escenografía, sencilla, hermosa y sin alardes formales ni de iluminación, se debió al genio del joven decorador Raúl Aliaga. Ella no hizo sino enmarcar justa y merecidamente los propósitos de autor y director al escribir y dirigir esta obra que merece el calificativo de extraordinaria, fundamental y definidora de un aspecto de la dramaturgia iberoamericana.

ARTES PLÁSTICAS

I

SERGIO MONTECINO

Virginio Arias
1856 - 1956.

Con motivo de conmemorarse el Centenario del natalicio de Virginio Arias nuestro gran escultor chileno, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, organizó en el Museo de Bellas Artes al pie de su célebre mármol *El Descendimiento*, un homenaje a su memoria.

En esta oportunidad fueron exhibidas fuera de las obras pertenecientes a nuestro Museo, otras esculturas de propiedad de la hija del escultor, así como de otros particulares. Asimismo, treinta y una fotografías nos mostraron diversos aspectos de la biografía del artista, además de algunos monumentos existentes en otras ciudades de Chile.

Nada más oportuno ni merecido que este homenaje.

Arias pertenece a la historia plástica de Chile en lugar relevante. Acaso no ha habido artista mejor dotado, ni que haya alcanzado una notoriedad mayor. Su larga existencia, le permitió conocer y crear obras de aliento superiores.

Veamos a grandes rasgos el significado de Arias dentro de nuestras bellas artes. Comencemos por incursionar en su biografía, y

anotemos algunas fechas. Las más importantes en su vida.

Virginio Arias nace el día 8 de diciembre de 1856, en el pueblo de Ranquil. Fueron sus padres don Fernando Arias y doña Lorenza Cruz, obreros campesinos que tuvieron nueve hijos. En 1867 se incorpora como aprendiz en los trabajos de ornamentación que se realizaban en la Catedral de Concepción, trabajos que dirigía don Francisco Sánchez. Su primera obra data de 1870 cuando esculpe en madera un San Sebastián. En la Universidad de Chile, ingresa a los cursos de Escultura y Dibujo de los Maestros Nicanor Plaza y más tarde de Cosme San Martín.

En 1874 viaja a París con su maestro Nicanor Plaza. Incorporándose al taller del escultor Jouffroy, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de París. Más tarde frecuenta el taller de Carrière-Belleuse, autor del monumento a O'Higgins y del que recuerda el incendio de la Iglesia de la Compañía. En París esculpe su bronce *El Defensor* que hoy es conocido como el monumento al *Roto chileno* obra que en 1882 lo hace acreedor en el Salón de París de los Artistas Franceses, a una Mención Honrosa. A raíz de esta distinción el Gobierno le concede una beca por 5 años, la que le fue prorrogada más tarde por dos años más. Durante su estadía en Francia, Arias esculpe entre otras obras, las siguientes: *Madre Araucana*, *Dafnis* y

Cloe, *El Descendimiento*, las estatuas de Sargento Aldea y de Riquelme y los relieves en mármol de la *Captura del Huáscar* y *El combate de la Covadonga* obras destinadas al monumento a la Marina en Valparaíso. También sus obras *Juventud*, *Hoja de laurel* y *Gelón de Siracusa*.

La labor docente de Arias es, asimismo, importante. Ejerció largos años su cátedra de Escultura en la Escuela de Bellas Artes y asumió la Dirección de la Escuela en 1900, la que dirigió durante once años. Como Director introdujo importantes innovaciones. Otros monumentos que ejecuta por aquel entonces son los que le encarga la ciudad de Copiapó, en homenaje a don Manuel Antonio Matta y otro encargado por la ciudad de Petorca, en memoria de don Manuel Montt y uno para la ciudad de Iquique en homenaje a Arturo Prat. En 1929 se inaugura su monumento al General Baquedano y en 1930 el bronce que se encuentra en el costado de la Biblioteca Nacional, en homenaje a Barros Arana.

La fecha de la muerte de Virgino Arias es el 17 de enero de 1941.

Según el recuento que de sus obras hace don Arturo Blanco, Arias dejó siete monumentos públicos, veintitrés estatuas, ocho altos y bajos relieves, una medalla, veinticinco bustos, cuatro medallones, tres dibujos.

Dejemos aquí su biografía, recordando por último que a Arias se le confirieron honorosas distinciones, tanto en el país como en el extranjero, la más importante de las cuales, fueron una Segunda Medalla en la Exposición Universal de Liverpool. Tercera Medalla en el Salón de París en 1887. En 1901, Primera Medalla en la Exposición Internacional de Buffalo y Premio de Honor del Certamen Edwards en el Salón Oficial de 1904 y Premios de Honor del Salón de Valparaíso en 1937.

Su obra *El Descendimiento* fué adquirida por el Museo de Bellas Artes el año 1890 en 30.000 francos y su *Dafnis y Cloe* el mismo año en 15.000 francos.

La tarea de Arias en nuestro movimiento artístico fué trascendental. Fué como una inmensa curva levantada entre nuestra montaña, que le entregó su sustancia y su sensibilidad que la espiritualizó. Fué trasunto de nuestra tierra al resumir y representar las gentes naturales del país, del valor cualitativo de sus elementos primarios. Porque, campesino modesto en su origen, poseía una serie de virtudes patentes

que supo elevar, genial casi, al plano artístico por esa habilidad innata del artífice chileno. Al igual que otros escultores nacionales, como es el caso de Manuel Blanco, hijo de Cruz Blanco, de oficio carpintero o Nicanor Plaza, también de origen humilde que se dió a conocer haciendo guirnalda de yeso para una tienda de sombreros, Arias, no renunció a su condición social y sus primeros años son de lucha ardua y continuada, para superarse y poder adquirir la suma de conocimientos necesarios para imponerse en el ambiente de la época. En su carácter, fué nuestro escultor retraído, misántropo casi, solitario, de pocas amistades. Podría decirse que hizo según la frase de Paul Valery un como "abuso de intimidad con el silencio".

En cuanto a sus ideales estéticos fué definido y definitivo.

Hay que reconocer que Arias, responde a la escultura que se hacía en su tiempo. Era siempre la de los modelos, las alegorías, la del cultivo de los temas religiosos: la hagiografía. Se repetían más o menos hábilmente, algunos gestos consagrados. Partía del ideal helénico, cantaba las bellas formas; era hedonista en cierto sentido. No contradijo las exigencias de la belleza académica. Arias no fué un renovador. Le faltó quizás, el poder abrir una senda más audaz a nuestra escultura. Al parecer, no pudo zafarse de las terminantes convicciones frente a los problemas artísticos reflejo de su carácter y del pensamiento dominante en su tiempo.

Por su responsabilidad, Arias, en nuestra historia más que un hecho aislado, circunstancial, responde a una necesidad. A una necesidad histórica.

Habría valido la pena examinar detalladamente cada una de sus más logradas esculturas. Empezando por su bellissimo bronce *Hoja de laurel* poético de perfiles puros y simples, continuando con su *Dafnis y Cloe* que repitiendo la frase de un poeta podría describirse como "un abrazo blanco, radiante, que se mantiene unido como un nudo" o con su *Defensor*, homenaje a nuestras glorias de la Guerra del Pacífico y terminar el ciclo con su *Descendimiento* su obra cumbre y consagrada en múltiples oportunidades. Obra que deja traslucir un como latente silencio en su grandeza material. Tal como escribiera uno de sus contemporáneos puede expresarse: "pasarán los siglos al lado del *Descendimiento*".

Y otras obras: *El General Baquedano* en actitud fría, cerebral, augusta, serena. Sim-

bolo del héroe. El historiador Barros Arana, esculpido por Arias a los 76 años de edad, venerable, que se ennoblece por la actitud que le imprime. En fin, otras esculturas: ya en monumentos recordatorios, cabezas o composiciones elaboradas con plena honradez y conocimiento del oficio.

Arias, entonces, está incorporado a la evolución de nuestra escultura de manera definitiva en los últimos veinticinco años y también más atrás. En arte hay siempre una corriente subterránea que sirve de nexo, de nódulo, que enlaza, que refuerza y vivifica su acerbo, aun cuando no se perciba una influencia notoria. Esta fuerza desplegada marca como la adquisición de un cierto nivel de renovación, que incita, que promueve nuevas inquietudes, actitudes y voliciones.

El esfuerzo realizado por cada artista señala para el que le precede, una cierta pauta, que quien le sigue desea llevar a otro plano, que esté de acuerdo con sus vivencias del momento solemne en que le toca actuar.

El ejemplo dejado por Virginio Arias es por demás positivo. Su obra no puede ser desmentida, ni tampoco desconocida su lección ahora que se cumplen cien años de su nacimiento.

Llega siempre el momento, en que los artistas auténticos, logran alcanzar sus proporciones justas. Arias, olvidado en el día de muerte, adquiere felizmente ahora, ante el juicio de sus conciudadanos, su verdadera estatura.

2

SERGIO MONTECINO

José Venturelli.

Las resonancias que ha dejado la Exposición de José Venturelli, celebrada en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, no pueden ser sino que positivas en múltiples sentidos. En el conjunto expuesto, que es la labor del artista ejecutada en China, país en el cual vivió por espacio de cuatro años, corresponde a una posición del artista, en verdad, contrapuesta a aquella que nos demostrara en sus últimas exhibiciones, antes de su partida de Chile.

No caben dudas, tampoco, que Venturelli en esta Exposición ha demostrado ser un artista poseedor de un espíritu cultivado y en consonancia con ciertas vibraciones aní-

micas muy favorables a su expresión pictórica.

Aquí encontramos a un Venturelli, despojado de un grueso fardo que arrastraba impersonalmente, como era cuando nos parecía estar en contacto sumiso a ciertos dictados emanados por las orientaciones impresas por el movimiento del muralismo mejicano y en particular con Alfaro Siqueiros. Hoy le vemos como si respirara el aire puro, como si hubiese abierto las ventanas de una trágica prisión para hablarnos casi en poesía. No hay ni rebuscamientos, ni arte de propaganda en desmedida proliferación.

Anteriormente, cuando Venturelli, buscó intencionalmente ese aspecto en su expresión estética, siempre, vimos en él a un artista que pasaba por una etapa experimental, que no parecía sentirla. Su espíritu latino, latente de vivencias líricas, dejaba entrever, sin embargo y siempre, una pequeña lucecilla, que hoy la vemos crecer, felizmente, en su verdadera dimensión y autenticidad.

Sus estampas del Oriente, con sus doncellas desnudas, o sus paisajes, son aleccionadoras y un gran paso hacia una genuina expresión de sus sentimientos espirituales. No caben dudas que hay maestría en ésta, su nueva expresión y Venturelli, se nos demuestra como un dibujante de amplios y novedoso recursos. Alabemos el perfil de sus dibujos, la pureza del trazo y el delicado contorno que va serpenteando sinuoso y lírico en cada movimiento que señalan las actitudes de sus modelos. Acaso falta un poco sentir más el color. No sabemos si es premeditadamente que él constriñe sus armonías y las relaciones cromáticas; anheloso tal vez de depurar los planos y dejar que el dibujo se exprese por sí solo. Pero hay obras en las que nos habría gustado apreciarle, dominantes texturas sobre sus cartones con una mayor do la materia colorística y definiendo las variedades.

Si de Venturelli, quisiéramos trazar una breve apreciación de su trayectoria artística, y cualquiera que sea el juicio que ella nos deje, siempre tendremos que colegir y dejar como inamovibles, su gran capacidad para resolver cualquier problema dibujístico con pleno dominio.

Del numeroso grupo de escenas chinas, resueltas de acuerdo a las técnicas de los artistas chinos: pinceles especiales, pinturas

WALDO VILA

no comunes para el hombre de occidente (una mezcla de tempera y acuarela) nuestro pintor ha sabido salir airoso de sus nuevas experiencias técnicas. Aun cuando tengamos nuestras reservas, como ya lo expresamos, en su manera de abordar y resolver la materia cromática. (Color que usa, reduciéndolo a ciertas armonías en la que juegan los malvas, azules sumidos y verdes pálidos).

Nos gustaría ver nuevamente a este pintor, con una presentación en la que junto a mostrarse como hoy, más lírico y más íntimo, nos mostrará también, un poco de aquellas armonías que usara en su anterior período, que eran generosas y resueltas con fuerza y dinamismo.

En todo caso, vale la pena consignar, sinceramente, que la Exposición que comentamos, ha sido valiosa en estos aspectos que someramente hemos anotado. Venturelli, ha dignificado su propio lenguaje, pues en su trasfondo guarda una resonancia de valores genuinos, que hoy estamos percibiendo con mayor claridad. Su Exposición en la Sala de la Universidad, así nos lo ha demostrado. Y quien desee trazar o hacer el estudio de nuestra pintura dentro de su etapa actual y que todos estamos viviendo, no podría dejar de considerar su personalidad ni su labor creadora. Sus obras desmentirían cualquier voluntario olvido. De todos modos vale la pena esperar de este pintor otras obras que añadidas a las que ahora nos enseña, nos permitan definir mejor, un juicio más completo.

Finalmente diremos, y como para conocer su nuevo estilo, que Venturelli se ciñe a los dictados de la naturaleza; que mantiene la representación de los objetos en su integridad, pero sin caer ni en un realismo cargado de detalles, ni en un concepto verista, ni en un naturalismo académico. Mantiene una sabia posición interpretativa de los objetos y de sus modelos, guardando eso sí, la estricta proporción de los elementos que componen la estructura de sus obras. Venturelli no abandona nunca el tema. De los modelos extrae sus esencias plásticas para llegar a una mayor pureza y elimina aquellos acentos ingratos que pudieran entorpecer su libre expresión. Como lo manifestáramos, hay que estar atentos ante las nuevas obras que este artista puede ofrecernos en el futuro.

Exposición retrospectiva de una generación: la del trece.

Sí, aceptamos hablar de generación, dando por existente una actitud mental, que agrupa como un denominador común a sus miembros, más otras condiciones que se consideran como integrantes de una generación. El maestro Ortega y Gasset define a la generación histórica, científica, artística, política, como provenientes de cierto espíritu o modalidad de la mente humana. Esa modalidad aparece como una pulsación, o ritmo fijo —en cada generación—. Una generación empujando de su espíritu, crea, valoriza, etc. El que imita esas creaciones, tiene que esperar a que estén hechas, es decir, a que concluya su faena la generación anterior, y adopta sus principios cuando empieza a decaer, y otra nueva generación inicia su reforma, el reino de un nuevo espíritu. Cada generación lucha quince años para vencer y tiene vigencia con sus modos otros quince años. Inexorable anacronismo de los pueblos imitadores o sin autenticidad.

“Búsquese en el extranjero información, pero no modelo.”

Aunque algunas de las condiciones generacionales no se dan en la del trece. A diferencia de la generación del 98 en España, y la de los poetas del 25, no se alza contra nada en particular, y en cambio contra todo protesta. No se ve espoleada por ninguna catástrofe como la del 98, aunque sí en soledad de espíritu, como esa generación intelectual de “Los Diez” entre nosotros. No se sienten unidos por vínculos políticos, que también se suele exigir de una generación. En compensación concurren los pintores como representantes de una clase olvidada, y me atrevería a decir, menospreciados en esos tiempos. Esta generación toma su origen, a raíz de un acontecimiento histórico. La exposición internacional de 1910, donde concurren a una gran exposición internacional, junto a los maestros más en boga en los círculos europeos, los pintores destacados en nuestro país; entre los pintores europeos figura don Fernando Alvarez de Sotomayor, pintor español, que fue contratado por nuestro gobierno para reforzar la enseñanza artística, premio Roma, y posteriormente Director del Museo del Prado.

La permanencia de este maestro es de gran influencia en el medio artístico, y a su alrededor se agrupa un nutrido grupo de jóvenes, que son los discípulos devotos del maestro, que van a constituir la famosa generación del trece, año en el que hacen su aparición al público.

Hasta ese momento, la influencia y los modos que nutrían nuestro arte formal venían de París, influencia dejada por don Pedro Lira, de formación de la escuela francesa de aquellos años. Con la presencia de Alvarez de Sotomayor se escucharán los nombres de Velázquez, Goya, El Greco, Zurbarán. Alrededor del maestro español se forma un hervidero de juventud, y en los sueños de estos artistas estará siempre el nombre de España, romántica y prestigiosa. Es la época de las largas melenas, los chambergos bohemios y las capas españolas. En los talleres se estudia a Velázquez, la pincelada constructiva y la yuxtaposición de los colores.

Los alumnos que más se distinguen junto al maestro Alvarez de Sotomayor son, en primer término, Exequiel Plaza, el discípulo preferido del maestro. Conquistó todas las recompensas que se otorgaban en los torneos oficiales, sin que para ello mediara brujería alguna. Además, Enrique Bertrix, Moya, Bustamante, Elmira Moisés, los hermanos Lobos, Alfredo, Alberto y Enrique. Los hermanos Vergara, Guillermo y Nicanor, Jorge Letelier, Jorge Madge, Judith Alpi y otros.

Todos o casi todos los de esta brillante generación de pintores mueren jóvenes, sin alcanzar la madurez plástica de su obra. Vivieron apresuradamente, como destruyéndose a sí mismos, en una carrera violenta, llena de brillo, pero que duró, escasamente, algunos años. Esto deja una a manera de amarga enseñanza, pero enseñanza al fin, para las generaciones jóvenes que se sienten poseedoras del caudal inagotable de su juventud. Esta primera etapa de la vida la podemos observar en los grandes pintores, como un proceso de acumulación de conocimientos y experiencia.

Más tarde, y ya en plena madurez espiritual y técnica, se expresa como la presencia de las grandes obras maestras. Los maestros de lo que podemos considerar la pintura moderna, son especialmente elocuentes en este sentido. Picasso exhibe, con no disimulado orgullo, sus setenta y tantos años, y sus obras son, por excelencia, las más representativas de una vigorosa juventud. Matisse alcanzó los ochenta y cinco años, como el pintor de la alegría de vivir, como él mismo se definía.

Roualt, con más de ochenta años, es una fuerza de la naturaleza.

Esta manera de confrontación, nos lleva a una elucubración un tanto antojadiza, si se quiere: ¿cuánto no habría podido hacer Exequiel Plaza, de haber alcanzado una larga vida como la de estos maestros? Contrariamente a este postulado, Plaza pinta sus mejores telas entre los diecinueve y los treinta y cinco; en una brillante llamada quema su existencia. Posteriormente, y ya enfermo de incurable mal, languidece junto con sus pinturas.

Los factores determinantes del proceso de esta generación, llamada la "generación trágica", no serían fáciles de determinar. En todo caso, si fueron ellos responsables de su propio destino, la culpa, si es que la hubo, no debió ser toda de ellos. Vivieron, como alguien lo ha dicho, en esa Edad Media de nuestra pintura. Se estrellaron con la cerrada incompreensión de la crítica y del público, influenciado éste, desde luego, por la primera. Se miraba con supremo desdén la pintura nacional, y hasta se llegaba a dudar que existiesen pintores en nuestro país. Los que se decían amantes de las bellas artes propiciaban, como de buen gusto, la adquisición de pintura europea y no de la mejor, por cierto. Era, por el contrario, aquella otra de mala calidad, la pintura definida como "Pompier", que hizo furor en los salones de la época de aquella sociedad del 1900, considerada como culta, que ignoraba por completo a los iniciadores de la pintura moderna (el movimiento impresionista se había iniciado en 1863). Si tal cosa sucedía con los maestros del arte viviente, sería de suponer lo que nuestros pintores jóvenes podían esperar. Sus telas nadie las quería, ni tan siquiera como regalo, y ésto no es un mero decir, Pachín Bustamante dejó sus cuadros, junto con algunos otros de Ulises Vásquez, para ser vendidos con motivo de un viaje a Europa. Nadie se interesó por ellos, ni por la mínima suma de cuarenta centavos. El amigo, que tales cosas me refería, las adquirió por ese módico precio. Todos aquellos muchachos de indiscutido talento no pudieron, o no supieron, adaptarse a un medio adverso, y sucumbieron víctimas de un ambiente hostil.

Consecuentes con este planteamiento de generación, no debe extrañarnos el hecho de que algunos críticos, y otras personas autorizadas en la materia, incluyan en esta generación a pintores como Gordon, Costa,

Abarca, Ortiz de Zárate, Bouchard. En realidad pertenecen a la generación de 1900 y se incorporaron a la siguiente en calidad de jóvenes maestros.

4

WALDO VILA

El pintor Pedro Luna ¹.

Al decir de Joaquín Edwards Bello, los chilenos seríamos sobrevivientes de terremotos, incendios, epidemias y otras calamidades. Pedro Luna es, en cierto modo, un sobreviviente de aquella famosa generación del 13. Integrada por tantos como valiosos elementos, surge, tal vez demasiado prematuramente, en un ambiente hostil a las manifestaciones estéticas, en la pintura joven de aquel entonces. Uno no puede menos de preguntarse: ¿cómo es que lograron pintar estos hombres, en condiciones tan precarias, casi podría decirse que no podían vivir? Esta interrogante se torna trágica, cuando se hace la confrontación de sus representantes, después de esta última exposición retrospectiva, en la que están representados casi todos ellos. Son como los héroes de nuestra plástica nacional, desaparecidos en su mayoría demasiado jóvenes, sin haber alcanzado la plenitud que merecían.

Moya y Bertrix, verdaderas promesas, mueren en plena juventud, dejando una huella de pequeños maestros; Alfredo Lobos, de relevantes condiciones, no escapa a lo que parece ser el destino trágico de su generación y fallece a los 28 años, en España, dejando también una huella de joven maestro, al que se imita, se sigue y hasta se falsifica. Pachín Bustamante, dotado como el que más, deja en su breve tránsito terrestre, tallas en madera, muebles artísticos, y como si esto fuera poco, retratos, composiciones de figuras de refinado color y gran concepción plástica. Pachín, enfermo, muere pobre y olvidado.

Todos o casi todos los de esta generación famosa, brillantemente dotada, se van antes de alcanzar los frutos de los cuales ellos mismos eran una promesa. Bastaría enumerarlos para establecer una línea de categoría en nuestra pintura: Plaza, Bertrix, Moya, Alfredo Lobos, Pachín Bustamante, Laure-

no Guevara, Ulises Vásquez, Pedro Luna, Jorge Madge.

Pedro Luna les sobrevive incorporándose más tarde a la no menos famosa generación del año 20. Se identifica de tal modo con ella, que algunos le consideran como su más genuino representante. Así le conocí yo, en mis años de estudiante, en una tarde invernal de agosto, en la Sala de Disección de la Escuela de Medicina, que malamente alumbraban algunas luces mortecinas. De improviso rompió la monotonía y el silencio de la sala, la entrada del personaje más extraño, para aquel ambiente. Era un joven delgado, con una cabeza romántica a lo Edgard Allan Poe, animada por unos ojos grises de mirada entre burlona y soñadora; su presencia, tanto como su indumentaria, desde luego nada común, resultaban más que sorprendentes en la sala aquella. Un sombrero inverosímil y un jacket ajustado a su magno y nervioso cuerpo, el todo llevado con la mayor naturalidad. Luego de entrar, entabló conversación como viejo amigo con el ayudante, Juan Gandulfo; se dirigió después con aire de muy de casa hacia una de las mesas de mármol, donde se hallaba extendido un cadáver completo, con los fines del trabajo anatómico, acercándose a él sin titubear; miró la posición del cadáver, meneando la cabeza con aire de conocedor, y sin preocuparse de las infecciones, que los estudiantes tanto temíamos, arregló como si tal cosa aquellos miembros muertos, dándoles la postura buscada.

Se sentó sobre uno de los grasientos pisos, y colocando una carpeta de dibujo sobre sus rodillas, empezó aquel su trabajo de dibujante, a grandes y sueltos trazos, teniendo como modelo el escorzo de aquel desnudo macabro. Curioso a más no poder, me acerqué discretamente para atisbar por encima de su hombro. Me quedé pasmado al ver el magnífico croquis trazado por ese extraño dibujante. Terminada su tarea, salió con una prestancia de gran señor, echada hacia atrás la cabeza, la nariz al viento, aunque el olor aquel no era precisamente el de las rosas. Intrigado por mi incógnito dibujante, que tan poco tenía de real, pregunté a mi ayudante quién podría ser el de la indumentaria estafalaria y los hermosos dibujos; Juan Gandulfo me replicó sonriendo, que era nada menos que Pedro Luna, joven pintor muy estimado por el profesor Benavente, quien solía encargarle láminas coloreadas para su cátedra de Anatomía.

¹ Conferencia dada a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes como clausura del Salón de abril.

Más tarde hicimos buenas migas, llegando a completar a lo largo de una estrecha amistad, los rasgos de este singular personaje, evadido de algún relato extraordinario.

Cuando ingresé más tarde a la Escuela de Bellas Artes, me presentó a todos sus amigos y compañeros; pintores, estudiante de medicina, con los que compartía una especie de comunidad en una casona arcaica, cerca del Manicomio, bohemios de cuidado y otros seres tan interesantes, que ahora en verdad dudo si existieron alguna vez.

Corría por aquellos años toda una leyenda acerca de los dichos, hechos y andanzas de Pedro Luna y de las no pocas travesuras de aquel despreocupado muchacho que no creía en brujos.

Gran dibujante, dotado de un sentido innato de la composición, fue uno de los alumnos señalados de don Fernando Alvarez de Sotomayor. Conservó, sin duda, de este maestro la línea de la gran pintura, pero librándose gracias a su personalidad muy singular del manierismo académico que tal enseñanza entrañaba. En cierta ocasión, pidióle el maestro a Pedro Luna, en medio de una corrección, un trapo para limpiar los pinceles; distraído, éste le pasó sin darse cuenta un viejo calcetín que inavertidamente había colocado en calidad de trapo en su caja de pintura. Divertido, el maestro lo levantó al aire, celebrando, ante el regocijo general, la genial distracción de su discípulo.

Posteriormente, formó con "los del croquis", bajo el fiero mandato de Juan Francisco González, llegando a ser uno de aquellos llamados "los leones del croquis", ansiado renombre que, desde luego, no todos conseguían. Si Pedro Luna era tan desparramado y atrevido, bajo la influencia de don Juan Pancho, llegó a serlo mucho más.

Fué ésta, sin duda, su mejor época, dentro de una línea post-impresionista, a su manera. Pintaba febrilmente, empleándose a fondo en temas concebidos como grandes bocetos, llenos de movimiento y gracia. Se hacen presentes entonces en su obra los sabrosos apuntes de la Vega; indicaciones éstas a grandes manchas de color: carretas cargadas con las primicias de la tierra, verdes cálidos de las hortalizas, rojos entusiasmos de tomates, nácar de las cebollas nuevas. Croquis asombrosos de vida, en agrupaciones de personajes, cargadores de la Vega, gordas verduleras, cabezas goyescas, caballos oscuros y carretelas llenas de gracia inefable.

Apuntes de amaneceres en la ciudad, con

arcos azulados de los puentes del Mapocho contra afinados grises de los edificios, que degradan a violáceos cálidos. En la bruma dorada de la primera luz avanzan las carretas veginas con sus yuntas de bueyes, apenas indicadas como notas sordas de color, en contrapunto con la armonía general de fineza. Sus telas de aquella época maravillan, como la trayectoria de un gran pintor de las escenas chilenas, en libre composición. Bocetos de asuntos fantásticos, a manera de notas decorativas, de leyendas y antiguas consejas chilenas, como para ser escuchadas junto al calor del brasero, y de los labios de una mamá abuela que encantara nuestra infancia; sus dibujos y croquis tomados aquí y allá nos cuentan toda la vida rica de emociones de este hombre libre, y vagabundo como los pájaros.

Asuntos ciudadanos donde palpita ya el tema social; inmensas chimeneas de rojas fábricas contra el cielo gris de invierno. Afanada muchedumbre de obreros en faenas, ventrudos carretones cerveceros, con el escorzo atrevido de caballos percherones en primer término; ahí está en germinación la obra del pintor, toda fuerza, color y atrevido dibujo.

Su refinado espíritu busca la música como una dimensión más en la cual proyectarse. Mas, como este Pedro Luna fué para todo un original, emprendió solo su aprendizaje del piano, tomando como punto de partida nada menos que a Beethoven con su *Apassionata*. Vivía por aquel entonces en el barrio de la Recoleta, cerca de la iglesia de la Viñita, en la casona antigua y quieta de unas tías venerables, que si mal no recuerdo, al decir de mi madre, que debió conocerlas, se llamaban románticamente Clara Luna, Rosa Luna y Blanca Luna.

Desvelaba a las buenas señoras con sus arranques musicales a deshora, conciertos briosamente tocados en un piano tan antiguo como sus dueñas, nostálgico de vales cadenciosos, y acompasados lanceros, que vibraron en su caja sonora, y reflejaron seguramente en los festejos la gloria de algún día de santo, con dulces de las monjas, aloja picantita y otras mil bendiciones del tiempo aquel.

Como se le hiciera estrecho el círculo de las cuatro paredes a nuestro músico de medianoche, se las ingenió para trabar amistad con el párroco de la Viñita; el hombre de Dios le facilitó de buen grado el órgano, para que estudiase a su gusto, con la sola

condición que tocara por las tardes en algunas fiestas religiosas. No se lo dijeron dos veces, que desde entonces las feligresas de la parroquia nunca escucharon mejor música, ni más deparadamente clásica, que si no era de la técnica más excelente, la suplía con creces en entusiasmo el ejecutante. Un tanto irreverente, el desmañado Pedro Luna fumaba durante aquellas tocatas, unos largos cigarrillos habanos que solían vender en una cigarrería del centro; nuestro amigo acudía a ella cuando estaba en fondos. Para estas ocasiones se subía en uno de los caballos del coche americano de las tías, haciendo el viaje de ida y vuelta de tal zaga, montado, con superior indiferencia, hacia las risas de los transeúntes, a quienes, desde luego, consideraba como a unos perfectos vulgares.

La vida seguía su curso, en sus caprichosas revueltas; he aquí que se cuele de redondón la fortuna, en los bolsillos no siempre bien provistos de nuestro pintor. Esto le permite realizar el gran anhelo de la escapada a Europa. Viaja, estudia, observa y vive. Su espíritu libre reajusta, asimila, desecha; pinta en Florencia, Roma y Venecia. Después en el sur de Francia, el puerto de Marsella. De vuelta a la patria, realiza exposiciones en las que se observa una nueva expresión plástica; inmensos cuadros de esfuerzo, que sin embargo, no logran eclipsar su primera etapa.

Un día terminó la racha de fortuna, como todas las cosas de este mundo. Y he aquí de nuevo a Pedro Luna pobre y aventurero, pero tan suelto de cuerpo como siempre. Se sumerge por varios años en pueblos del sur de Chile, y allá pinta sus grandes temas nativos del machitún, sus estudios de figuras y costumbres indígenas. Dejamos luego de tener noticias de su persona por largo tiempo.

Después de muchos años de silencio, resurge con una magnífica exposición retrospectiva, que la crítica oficial acoge con elogios, desde luego muy merecidos. Pienso si de nuevo estará pintando en la vieja casa soñolienta de la calle Recoleta; desde el muro de su exposición, su autorretrato me mira burlón, pese a la gordura que los años le han echado encima. En sus ojos está la antigua chispa del ingenio.

En mi viaje imaginario, echo a andar por el antiguo barrio de estudiantes de nuestro bravo mocerío; es la misma noche azul, contra la que se quiebra el gancho sutil del cristal del surtidor. Pedro Luna nos habla

de composiciones, de raros libros y nos toma del brazo para llevarnos a beber una taza de café y para escuchar un poco de armonía. Beethoven desde el cielo le debe sonreír. Mas, al término de mi viaje sentimental, la realidad supera al ensueño. Encuentro a mi Pedro Luna en carne y hueso, en su mismo taller de Recoleta, pintando como el que más, en grandes telas que le interrogan.

Me cuenta regocijado que al hacer sus compras en el vecindario, se ha encontrado a su antiguo profesor del Liceo, el doctor Fernández Peña. Como su antiguo maestro no lo reconociera, le ha recordado cierta vez en que le echara fuera de la clase por pintar a Napoleón con tizas de colores. El doctor Fernández, su viejo profesor de Biología del colegio, se ha iluminado repentinamente ante tal recuerdo, exclamando: "¡Pero si Ud., es Lunita!"

Pedro, a pesar del tiempo duro y las arrugas que nos ha dejado la pelea con la vida, está más joven de espíritu y entusiasmo. Me dice que se ha jubilado a sí mismo. Es mejor, me agrada; dí a tus lectores que soy feliz como un pájaro jubilado y que mi juventud es de calidad inmaterial; soy, por lo tanto, invencible.

5

ANDRÉS PIZARRO

Retrospectiva de Pablo Burchard.

En la primera quincena de mayo se expuso lo más representativo de la obra de Pablo Burchard. Obra copiosa, afinada y, por así decirlo, al parecer de un profano, detenida en los antiguos moldes. Nada más falso, sin embargo, que esta última aseveración. Por la búsqueda de la luz, del paisaje profusamente iluminado, podría calificarse de impresionista. Pero cada brochazo de luz tiene un límite concreto. El dibujo es firme, severo, y en él la forma se hace fuerza expresiva, pues no hay difusidades ni objetos moviéndose en indeterminaciones lineales. No fuimos a ver novedades en el estilo de Burchard, sino a observar y a gustar lo ya tradicional en él, su personal vivencia del mundo externo, matizada por esa exquisita dominación del color, sin que esta dominación deje subordinados los elementos plásticos comunes que el artista ha sabido poetizar tan finamente. Libre toda escuela,

ajeno a este mundo caotizado, Pablo Burchard, supo mantener sus viejas creencias estéticas, sin sufrir la influencia de ningún ismo.

Veamos uno de sus cuadros. Veamos y examinemos cómo un mundo tan grande se encierra en un trozo de tela sencilla, en la cual no existen más de tres colores, eso sí, sabiamente matizados, con esa sencillez de la gota de agua que, bien mirada, nos descubre una complicadísima red de arcoiris, sin que exista en ella la menor discordancia cromática. Hablo del cuadro *Taza y cardenal*. Eso es todo. Una taza blanca, matizada con ligeros tonos de un cobalto transparente, y un cardenal semidormido, una inmensa llamarada oscura, pétalos siempre, y por el otro lado de la flor, la luz desnuda, impalpable y detenida, haciéndose vida en cada mirada que le damos. Fondo oscuro, ocre llevado a una total falta de luz, pero siempre ocre. ¿Dónde está la magia del cuadro, que lo hace resaltar tan singularmente entre los demás...? Técnica, dirán algunos, casi técnica de acuarela. Y en el fondo del problema, vemos que es cierto. Técnica aquirida y manejada por un maestro de la simplicidad. Pero también existe un elemento vital: La comunión del artista con el objeto que se le enfrenta. Lento y profundo saboreo de la materia que va a destruir para presentarla nuevamente ante nosotros, cambiada, pero intacta, líricamente expresada por un espíritu sutil que no se deja impresionar por lo anecdótico que pueda haber en su visión del mundo circundante. La sencillez misma parece resolverse en la luz. Luz del campo, luz de una pieza donde teje su madre, luz sobre una flor, luz haciéndose materia misma del aire. Todos sus cuadros nos dan sensación palpable de espacio, de espacios cálidos, sentidos y expresados transparentemente, sin que en ellos haya siquiera un átomo de tragedia. Vida contemplativa, podría decir, vida en la cuál todo es paz, fuentes, ganado abrevando. Singular visión la de este Burchard. Todos sus temas son los de un hombre que es ser contemplativo, siempre maravillado por la inmovilidad hecha fuerza, hecha luz. Su cuadro, *Playa de los enamorados*, manifiesta esta tranquilidad con que se une al mundo. Las líneas verticales se enlazan sabiamente con las horizontales. Dos enamorados mirando el mar. Vertical un cielo que apenas se deja ver. Horizontal el mar. Madre

mar. Padre luz. Se produce la explosión de la materia, queda flotante, girando, pero inmóvil. La siempre equilibrada valoración de la tierra. Y en el equilibrio, la paz total hecha luz por obra y gracia de un ojo en contacto a una mano que, siente.

6

CARLOS REBOLLEDO

Exposición de Oleos y Gouaches, de Gastón Orellana. Instituto Chileno Británico de Cultura, mayo 23 a junio 2.

La pintura en Chile acusa en estos últimos años con Carlos Faz, Antúnez, Venturilli, Lecaros, Escámez y otros, direcciones de rigor. La improvisación ha cedido ante el trabajo responsable. La más de las veces se ha trabajado con inseguridad casi con subterráneo afán. Todavía los resultados no son claros ni pueden serlo a tan temprano esfuerzo. Gastón Orellana, joven de 23 años, tiene la autenticidad de estilo de quienes no se han dejado llevar por ofuscaciones intelectuales hacia búsquedas inciertas.

En los 16 cuadros presentados (13 óleos y 3 gouaches) el autor da su adhesión emocionada a la realidad utilizando para ello distintas imágenes: la imagen mágica, el signo lírico y la imagen narrativa. De esta manera el mundo pictórico de Orellana alcanza plena objetividad sin renunciar a su fantasía. Y es que Orellana no interfiere su color con los temas, siendo precisamente aquí donde reside lo más valioso de este joven pintor. Para Orellana las cosas y los seres tienen su color interior aparte del que necesariamente tienen por fuera. En este sentido bien podría hablarse de que el pintor no procede de nadie y prosigue en la intención del color, lo que Carlos Faz dejó establecido como el descubrimiento del color chileno.

Tres son los ejes sentimentales y ejecutorios que en esta exposición pueden aislarse: 1º Cierta dramatismo extático que no siempre convence, pero que tiene interés por la manera de ser expuesto, acompañado a veces de sarcasmo. Aquí el pintor se hace oscuro no por casualidad sino porque hay cosas que no pueden expresarse de otra manera. Tal es porque provienen de esa zona de la inteligencia e intuición del hombre, donde "la materia es oscura, y se comunica solamente en la medida en que el lenguaje reproduce con toda exactitud esa materia en

oscura efervescencia". A este sentimiento corresponden *Tres Borrachos*, *Borracho* y *Mudanza en Carreta*. Este último cuadro, uno de los más perfectamente realizado plantea ese dramatismo a que me he referido junto a esa altiva ocurrencia sarcástica de 2 caballos de buena alzada, llevando una carreta pobre como pobre es la gente que va encima, de rostros atacados por la inexistencia, hacia un viaje de quien sabe hasta cuando. Diríase que aquí Orellana comprende de la última instancia de la miseria. En este cuadro se han usado colores de la gama roja, evitando los colores dramáticos de la gama gris.

2º Una objetividad tierna de intimidad con el objeto, de concepción más serena. El color cae sobre las cosas. Hay referencias al paisaje, pero sin insistencia. Recordamos *La pareja*, *Niño con pájaro*, *Velorio con arpa*, como lo más representativo.

3º Algo que no podríamos sino llamar "realismo mágico". Esta es para nosotros la parte de la exposición más importante. Y lo es porque los signos aquí en marcha pueden ser la base de la creación futura de Orellana. Acaso sea la más segura de sus experiencias como pintor y la que en grado mayor refiere el conocimiento que Orellana tiene de las cosas. Hablo de ese necesario impulso "superrealista" que llega a darle a las obras de arte categoría de sumersión a fondo en la realidad. Asimismo esta parte de la exposición es la que más ligada se encuentra al alma popular chilena. Pero aquí no es la anécdota ni el deber de ser popular lo que infiere ese carácter, es otra cosa: es la oscura vitalidad del pintor en tránsito por la primera conciencia que origina la vida.

M U S I C A

I

LEÓN SCHIDLowsKY GAETE

Concierto del Cuarteto Santiago en el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

El programa ofrecido el jueves 14 de junio por el conjunto de cuerdas que comentamos, se inició con el *Cuarteto en Sol* de Claude Debussy, escrito en 1892, a la edad de treinta años.

...Debussy presenció una representación del drama simbolista de Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Melisande*, el que le produjo una profunda emoción que lo movió a tomarlo de base para una ópera, en la cual encontró el tipo de lenguaje propio, capaz de canalizar sentimientos vagos, suaves, imprecisos que corresponden a la poesía simbolista y, especialmente, a la pintura impresionista. Tardó diez años en escribir la música de esta obra, pero, en el intertanto compuso su *Cuarteto en Sol*, punto de partida de esta nueva etapa, en el que es posible detectar huellas de sus contactos con la música del extremo oriente y de España. Formalmente, hay una influencia de César Frank que se percibe diluida en nuevas concepciones.

La versión dada por el Cuarteto Santiago, nos pareció de una rara calidad, dado el acercamiento formal y estético a los princi-

pios que guiaron al compositor, así como por la solución acertada de las dificultades técnicas de la obra en ejecución. A través de los cuatro movimientos advertimos un sentido poético interesante.

Algunas desafinaciones transitorias que atribuimos a la nerviosidad natural en la primera interpretación de un programa, desaparecieron felizmente, en las obras siguientes.

Se prosiguió con el *Sexto Cuarteto en Sol*, de Darius Milhaud. Esta obra está dedicada a Francis Poulenc, su compañero en el grupo de los seis. La obra data de 1922.

Posee tres movimientos contrastantes, cada uno de los cuales hace gala de una invención melódica, armónica y rítmica, que enriquecen la obra. Su ejecución, realizada con seriedad y decoro, enaltece la labor de este conjunto, si agregamos las dificultades propias en una obra que busca persistentemente rumbos politonal. Se nos entregó una versión que conservó intactas la gracia y frescura propias a Milhaud y logró valorizar con exactitud la integración contrapuntística tan especial en este compositor. Ciertos ataques defectuosos, así como la ausencia de matices taxativamente señalados en la partitura, impidió una apreciación más cabal en el primer movimiento.

El segundo movimiento, que se inicia con la intervención del cello, fué realizado con gran calidad, equilibrio armónico, sonoridad

y un profundo sentido expresivo. En el tercer y último movimiento, una pulsación rítmica clara y definida, puso término a esta lograda versión del Cuarteto Santiago.

Cerró la representación el *Cuarteto en Fa* de Maurice Ravel, escrito entre 1902 y 1903, con características modales. Recoge, al igual que Debussy, esencias exóticas que transforma de manera muy personal. La obra actúa sobre el oyente por alusión, por reflejo, no por la directa representación de ideas, imágenes o sentimientos. En este sentido, posee una actitud objetiva que la acerca a las tendencias vanguardistas de la música actual. La ejecución, broche de oro de la velada, fué realizada con belleza de estilo, sentido de interpretación, transparencia armónica y melódica.

El Cuarteto Santiago, que gracias a una constante superación se ha colocado en un alto plano de eficiencia, está integrado por los maestros Stefan Tertz y Ubaldo Grazioli, en primer y segundo violín respectivamente; Raúl Martínez, en viola, y Hans Loewe, en cello.

2

LEÓN SCHIDLowsKY GAETE

Sexto Concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirección de Daniel Sternfeld. Teatro Municipal.

El concierto se inició con el Poema Sinfónico *Don Juan*, op. 20 de Richard Strauss, estrenado por el autor en Weimar, 1889.

Strauss es, quizás, el más eminente creador de este género llamado *Poema Sinfónico*. La situación post-romántica de la música de su época, cuya expresividad proviene del programa que sirve de base a la creación, son realizadas por este gran maestro con extraordinario carácter. Considera al Poema Sinfónico como una *Sinfonien*, o sea, vastos cuadros orquestales inspirados en un sentido progresivo, en argumentos que van desde lo abstracto del sentimiento romántico general, al heroico, en el caso de *Don Juan*.

Este Poema, escrito a los veinticinco años y con el cual inicia el período de madurez artística, posee un carácter esencialmente lírico, que es remplazado en las obras siguientes por una tendencia creciente hacia una objetividad dramática. En este lirismo heroico, sin embargo, la búsqueda del héroe es sólo un motivo externo para la creación musical.

Existe un tema principal que representa al hombre, rodeado de temas secundarios que manifiestan los diversos tipos femeninos que rodean su vida.

A pesar de que la partitura trae consigo el poema de Nicolás Lenau, la obra dista de ser una mera descripción de éste.

Sin duda, los esfuerzos del maestro Sternfeld resultaron insuficientes para sortear con éxito las múltiples dificultades de la obra, no obstante la clara concepción total de la pieza que denotó el director.

Notamos desafinaciones en bronces y cuerdas, e inseguridad de la orquesta en los ataques y matices. Empero, la interpretación de Strauss deja una impresión feliz, si la comparamos con la segunda parte del concierto: la *Décima Sinfonía en Mi menor*, op. 93 de Dimitri Schostakovitch.

La *Décima Sinfonía* de Schostakovitch nos pareció carente, en su totalidad, de interés alguno.

La utilización de un lenguaje armónico y melódico que ya ha sido superado por las corrientes musicales contemporáneas, así como una monotonía derivada de una falta de imaginación musical son las características de esta última sinfonía de Schostakovitch.

¡Cuánta diferencia, con la primera sinfonía de este músico, creada en plena juventud! En esa época la manga de la censura política era más ancha, eran los tiempos de la N. E. P. Hoy la situación ha cambiado.

La orquesta se mostró disciplinada y efectiva bajo la dirección de Sternfeld, obteniendo fácilmente los efectos que una obra de esta pobreza demanda.

Sternfeld nos parece un director que posee un *élan* interpretativo con características subjetivas, que no han podido, tal vez, ser captadas en nuestra orquesta, acostumbrada a la exteriorización grotesca, propia de otros directores que nos han visitado.

B A L L E T

HANS EHRMANN-EWART

Actividades coreográficas.

El conjunto de ballet del Instituto de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, inició sus actividades en mayo, con un programa en el que se presentaba *Coppelia* y *El Hijo Pródigo*; vale decir, la primera y la más reciente creación de este conjunto, que celebraba así su décimoquinto aniversario.

Durante el primer mes de temporada, el público ha observado tres hechos de importancia: el reestreno de *Coppelia*; el reestreno de *La Mesa Verde* y el estreno de *Ensueño*. Y, en el terreno internacional, la visita de Tamara Toumanova.

COPPELIA.—Hay una diferencia fundamental —más allá de los elementos formales— entre el ballet original de Saint León, estrenado en la Opera de París en 1870, y la versión estrenada por Uthoff en el Municipal, el 18 de mayo de 1945. El original es una deliciosa comedia en la que Swanilda se coloca el traje de la muñeca Coppelia, y, cuando Coppelius trata de infundirle vida a ésta, transfiriéndole la fuerza vital del inerte Franz, es engañado por Swanilda. En la versión chilena el experimento es real y la muñeca misma es la que va cobrando vida hasta convertirse en mujer, librarse del dominio del mago y destruirlo, junto a los otros muñecos.

Es probable que el espectador, atraído por la danza o por el argumento, no repare en el segundo plano simbólico de la versión de Uthoff: Coppelius, al infundirle vida a un muñeco, osa penetrar en los misterios propios de un Dios; logra el éxito, pero su propia creación es la encargada de castigar su atrevimiento.

Virginia Roncal y Patricio Bunster, en los papeles de Coppelia y Coppelius, alcanzan dos de las mejores interpretaciones que se han visto en ballet chileno.

LA MESA VERDE.—Es difícil exagerar

la importancia que tiene para Chile el mantener esta obra de Kurt Jooss en su repertorio.

La Mesa Verde, sin lugar a dudas uno de los ballets más importantes creados durante este siglo, ya no se conserva en el repertorio de ninguna otra compañía de ballet del mundo.

Dada la naturaleza efímera del arte de la danza —que no será remediada hasta que se implante universalmente un sistema de anotación— es muy fácil que un ballet, si se deja de representar, pase al olvido. Y el hecho de que *La Mesa Verde* se conserve entre nosotros de manera tan cuidadosa, en la plenitud de su estilo, tiene una importancia tan grande en el campo de la danza, como si nuestro Museo de Bellas Artes poseyera una sala llena de Rubens y Ticianos.

ENSUEÑO.—Este nuevo ballet, con coreografía de Heinz Poll, música de Ravel, escenografía y vestuario de Guillermo Núñez, sin tener mayores pretensiones, sirvió para aquilatar tanto los progresos hechos por las bailarinas en la técnica tradicional, como por el espíritu que anima al Ballet del Instituto que da aliciente a los jóvenes creadores.

TAMARA TOUMANOVA.—Después de 2 años de ausencia, Tamara Toumanova volvió a presentarse en el Teatro Municipal, esta vez contando con Wladimir Oukhtomsky como *partenaire*.

En el caso de esta artista, hay que hacer una separación entre lo técnico y lo artístico. En el primero de los dos campos mencionados, Toumanova indudablemente se encuentra en el altísimo nivel que presupone su fama. En el segundo, sólo en "La Muerte del Cisne", reveló condiciones de intérprete. Junto a las excelencias de la técnica, hubo otra característica de los recitales de Toumanova: la ínfima calidad de las coreografías presentadas, que pecaban de efectismo y, a veces, de mal gusto.

Esta visita de la gran bailarina dejó un balance negativo, que ya ha sido señalado unánimemente por la crítica santiaguina.