

# Crítica de Arte

## ARTES PLASTICAS

### 1

ENRIQUE BELLO

#### *Consideraciones en torno a la Exposición de Mario Carreño*

Un grupo de obras que representa, seguramente, una culminación en el desarrollo de la pintura de Mario Carreño, fué la que presentó entre el 1.º y el 15 de abril último la Sala de la Universidad de Chile.

Para ver esta pintura —y nos referimos al público que en nuestro medio podemos estimar culto— es necesario situarse al margen de consideraciones tendenciosas. No está de más decirlo, pues es esta una posición acomodaticia muy generalizada, con la cual se satisface buena parte de los entendidos y *dilettanti*. Es, asimismo, común en la apreciación de la pintura abstracta, una estimación a priori, que consiste en valorizarla simplemente porque es abstracta. Eso equivale a confundir lo que es auténtico con su imitación.

La de Mario Carreño no es una pintura fácil para el aficionado inexperto. Tampoco lo es para el pintor que, por el hecho de no expresarse en parecido lenguaje, se niega a examinar seriamente y, en consecuencia, a reconocer la validez de un arte como el abstracto concreto, que parte de un lenguaje plástico geométrico buscador de valores esenciales con los cuales ordenar y estructurar una nueva morfología. Morfología que, en el caso de Carreño, muestra el rigor con que el pintor fué apartando de su visión interior todo aquello que no era una estricta expresión plástica, ni literaria, ni filosófica, ni estetizante.

Tal método lleva a la libertad creativa, es decir, al abandono de un arsenal de imágenes ya utilizado, que ata al artista a una posición prescrita por la tradición y la costumbre; en un sentido más restringido, por la pereza mental, impuesta al artista por un público indolente, acomodaticio como decíamos, burgués en esencia. El método de

Carreño —que es un método y no una pura improvisación— busca, dentro de ese ordenamiento riguroso, un equilibrio cromático. Lo armónico de sus resultados, que constituye la parte imponderable en la obra de un artista verdadero, lo da su personalidad, su concepción ideal del mundo, el amor al oficio y, *last but not least*, la poesía que emana de sus estructuras cromáticas.

Escrito este comentario después de la exposición, no nos es posible detenernos para individualizar algunas de las veintitrés telas y cinco proyectos para murales presentados por Carreño. Sin embargo, hay que poner de relieve la variedad que ofreció esta muestra del artista cubano. El pintor obtiene la completa autonomía de cada obra, mediante una clara diferenciación formal y colorística. Carreño prueba que, por lo menos en su caso, la tacha que se hace a la pintura concreta de ser proyectada en serie, como un simple juego espacial geométrico, no tiene asidero alguno.

Cada cuadro de esta exposición es lo que el propio pintor ha llamado, al generalizar alguna vez sobre el concreto, una realidad pictórica, un objeto en sí mismo.

Esta pintura se ve iluminada por una luz propia, viviendo su propio espacio en la armonía de las relaciones de forma y de color. No hay truco en su verticalidad asimétrica, o en sus ritmos horizontales, o en su tensión espacial, ni tampoco en su planimetría anímica o en su estructura del silencio, o en sus formas ancestrales, para significar con las palabras que conforman los títulos de sus cuadros, algunos de los cuales son éstos, que tanto en las obras en que se combinan elementos estrictamente geométricos, como en aquellas en que el título anuncia una imagen poética o un concepto psicológico, la gráfica del cuadro está en función de ellos, representa lo que el pintor se propone en pleno goce consciente.

La pintura concreta, de la cual Carreño es un maestro, es la más restringida, la que en todos los países cuenta con menos cultores. Mondrian, y en menor proporción Kandinsky, son una minoría, considerada toda la pintura abstracta de este siglo. Difícil resulta, pues, su amplia apreciación por los aficionados, que apenas cuentan con ele-

mentos de comparación. El camino para llegar a ella es uno de los más difíciles, porque el pintor no sólo debe renunciar al halago y al dinero fácil, sino que dar a sus impulsos un cauce estricto, mediante la investigación y el análisis de los elementos que debe trasladar al cuadro. Escasos son los artistas que consiguieron imponerla a una minoría; entre éstos, está, felizmente, Carreño. La opinión que de su pintura encontré en Italia, por ejemplo, sobrepasa en mucho la idea que en la América Latina pueda tenerse del conocimiento de su obra en el exterior. Se le considera como uno de los dos o tres pintores principales de nuestro continente, y en particular en la pintura concreta, como una figura de relieve internacional.

Esta opinión es coincidente con la que muchos hemos tenido desde hace tiempo sobre su pintura.

Una referencia tan breve como ésta a la reciente exposición de Carreño, la más interesante de cuantas le hemos visto, no nos permitirá adentrarnos más en el contenido de su obra, tan plena de descubrimientos, donde lo personal se enlaza con la asimilación purificada de lo mejor de la tradición abstracta americana y universal. De la americana, que se advierte ya en el arte arcaico de nuestro continente; de la universal, en aquello en que el arte de nuestro tiempo ha penetrado los secretos del universo y de la marcha del hombre sobre la tierra, con el ojo múltiple de la ciencia y de la sociología.

No se llega tampoco, a esta pintura, sin abarcar el fondo que hay detrás de la silueta humana de Mario Carreño.

## 2

SERGIO MONTECINO

### *Exposición de Francisco Alvarez*

En la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile —del 17 al 29 de abril—, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas organizó una Exposición Retrospectiva del joven pintor, prematuramente fallecido, Francisco Alvarez.

Admirando en conjunto la obra de este malogrado pintor —nunca mejor que ahora podemos hablar en estos términos—, el observador puede atestiguar las notables dotes pictóricas que rodeaban la personalidad de este artista.

Existe en cada uno de los cuadros de Alvarez un alto sentido estético en la manera como sabe armonizar y equilibrar los distintos planos cromáticos y como sabe exprimir y traducir un sentimiento, que por su espiritualidad elevan su talento artístico a un plano de alta jerarquía. En cual-

quiera de los géneros que el pintor aborda —naturalezas muertas, figuras, paisajes, etc.—, se evidencia un sello de madurez pictórica que nace espontánea, sin esfuerzo. A Francisco Alvarez se le aprecia enamorado de extraer del natural aquellos acentos más en consonancia con su propia emoción: del paisaje aquello que es lírico, poético; de las naturalezas muertas y de las figuras aquello que está oculto, latente en los elementos.

Su manera de dibujar es sustantiva. Su trazo definido le permite estructurar la composición de un modo que no admite dudas de la capacidad intuitiva para resolver los temas que aborda.

De aquellas primeras telas, donde se percibe ese amor por la naturaleza y en donde los postulados del postimpresionismo se hacen presentes con plena vitalidad, el artista evoluciona a un sentido de mayor estilización que incide en los principios del cubismo. El artista hace abstracción de los detalles y aquella cierta dispersión de los valores que se notan en algunas telas del pretérito se vitalizan con este nuevo impulso. Citemos como ejemplo, su óleo "Caleta" y "Composición". Lo espontáneo de esos primeros intentos se intelectualizan y se aprecia una mayor fuerza cerebral que muere y cristaliza su sentimiento.

En suma, lo mucho que Alvarez alcanzó a realizar en su corta vida tiene gran jerarquía y traducen, sin excepción, el real talento de pintor que había en él.

Añadamos todavía algo más. Unas breves líneas para rendir homenaje a su memoria.

Francisco Alvarez unía a su condición de pintor, rasgos humanos que promovían hacia él una invariable corriente de simpatía. Su físico magro, consecuencias de una parálisis infantil, era superada, sin embargo, por una suprema fuerza interior.

Quien le vió trabajar, sostenido apenas por sus muletas, moviendo dificultosamente sus manos, salía asombrado de lo que este artista era capaz de realizar movido por esa irrefrenable pasión por la pintura. No hubo nada que pudiese doblegarle, ni apartarle de su gran vocación. Era una especie de iluminado que dedicó todas sus limitadas fuerzas físicas a pintar y superarse siempre.

Cuando en el curso de mural, en la Escuela de Bellas Artes, trabajaba en sus dibujos de grandes dimensiones, tenía que amarrar el carboncillo al extremo de un puntero para alcanzar la altura del pliego de papel. En él podían siempre más el espíritu que la fuerza orgánica, propiamente.

Llamaba la atención su manera de mirar. Sus ojos negros parecían que siempre estaban escribiendo algo. Interesado por todo, esa especie de curiosidad que le asistía se reflejaba en su labor. Distintas técnicas: grabados, acuarelas, temperas, óleos, mosaicos, etc., quedan como testimonio de su in-

quietud. Es decir, inquietud y conciencia artística que justifican ese esfuerzo suyo para incorporar su nombre a nuestro historial plástico.

La muerte, desgraciadamente, le arrebató de nosotros prematuramente, dejando interrumpida su labor.

El 28 de febrero, Francisco Alvarez, "Panchito" como se le llamaba, murió a los 27 años. El Instituto de Extensión de Artes Plásticas hizo un bello acto de justicia al organizar esta Exposición Retrospectiva y rendirle con ella un homenaje. Lo que nos lega, por sus excelencias plásticas, es de gran valor y es por eso que su desaparecimiento ha de ser lamentado hondamente.

### 3

SERGIO MONTECINO

#### *Exposición de Isaías Cabezón*

La dilatada vida artística del pintor Isaías Cabezón, su intensa participación en los círculos intelectuales, su resonancia en el ámbito de los centros culturales como renovador, su resistencia a exponer periódicamente sus obras, hacían que el anuncio de su Exposición Retrospectiva fuera aguardada con vivo interés.

En la quincena comprendida entre el 25 de mayo y el 6 de junio, Isaías Cabezón expuso gran parte de su labor en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. Obras ejecutadas el año 1922 durante su estada en Europa, hasta las más recientes, ocuparon los muros de nuestra sala universitaria.

El espectador pudo entonces aquilatarle en toda su evolución y trayectoria artística.

Resalta del examen de sus obras el amor que el pintor Cabezón siente por el llamado de la realidad, su predisposición por coger del mundo aparente aquellos elementos que le permitan vaciar la vena lírica de su temperamento. El paisaje, por una parte, los frutos, las flores, la figura, el desnudo por otro lado, encuentran en Cabezón a un artista honrado, comedido, mesurado, que sabe interpretar aquellos asuntos con gran equilibrio conceptual. El espectador no encuentra soluciones audaces que reclamen un esfuerzo especial e intenso.

Su mensaje llega directo, sin problema. Y en esto quizá esté el mayor agrado con que el visitante recorre el conjunto expuesto. Señalemos, desde ya, que muchas de sus obras alcanzan singular jerarquía. Anotemos en primer término su serie de dibujos. Como dibujante, Cabezón se demuestra hábil y con un conocimiento técnico que le permiten ubicarle en un sitio destacado en esta especialidad. La línea sutil y delicada, un tanto

barroca en ciertos casos, se desenvuelve en gratos acentos y sabe expresar poéticamente aquellos temas que el pintor captó en los rincones del Sena o en las viejas callejuelas europeas. En los dibujos Cabezón muestra toda su maestría.

Sus pinturas merecen otro análisis. Expresábamos que la personalidad de este pintor es de especial relieve en nuestro ambiente. Llegó a un sitio relevante en aquellos tiempos cuando el grupo Montparnasse trataba de implantar en nuestro medio el nuevo credo estético. Los impresionistas primero, y la Escuela de París, imponían en el mundo de Occidente su flujo conceptual constreñido como estaba a las ideas convencionales que venían sucediéndose y que estos artistas trataban de transformar. La nueva promoción de artistas chilenos en aquellos años de postguerra tampoco podían permanecer al margen de los nuevos postulados. Isaías Cabezón y otros colegas dieron en nuestro país la batalla. Sin duda, fueron heroicas estas jornadas en un ambiente como el nuestro donde 40 años atrás el interés por las cosas culturales era relativo.

Isaías Cabezón captó todas las ideas de las nuevas corrientes. Su aprendizaje en Alemania en la Academia de Lewin Funke. En París, en la Grand Chaumiere y sus visitas a los grandes centros artísticos de Madrid, Viena, Roma, etc., le permitieron conformar más sólidamente su personalidad.

Las pinturas de aquella época que fueron exhibidas en la Exposición que comentamos, llevan el sello de esos tiempos. Se caracterizan por el empleo de armonías sordas, abundantes en tonos pardos, ocre y por veces con cierta tendencia al negro. El empleo del vermellón hace vibrar ciertas zonas fundamentales en algunas obras; por ejemplo, su "Retrato de V. Bianchi" o de "Jeny Krause". Puede percibirse, además, por la manera de modelar la forma y aplicar con morbidez el claroscuro para exaltar los volúmenes, el contacto con ciertos pintores europeos tales como Kisling o Paschin y el alemán Franc Marc (artistas que por otra parte, en aquellos años, hicieron vida de camaradería con Isaías Cabezón en la bohemia de Montparnasse).

Ciertamente que Isaías Cabezón en su posición estética busca en la problemática del arte un anhelo de verificar que la emoción producida por el contacto con la naturaleza —"los estados de alma"— es bastante para producir la obra de arte. No seducen, al parecer, a nuestro pintor el encuentro mediante un mayor rigor intelectual de ciertas estructuras más nuevas en la composición y donde la formalización de la línea podría enunciarse con la elaboración de ritmos más audaces, como podría dárselo, por ejemplo, la geometrización de los espacios con un dibujo más estricto.

Cabezón, consecuente con su propio credo, se

mantiene inalterable frente a los embates de los nuevos postulados. Vive en su Arcadia feliz y desde allí ve pasar con dignidad la serie de confrontaciones e ideas que se tejen en torno a la pintura. Acaso considera traicionarse a sí mismo el hecho de mudar la orientación que abrazara en sus primeras luchas. Con este conocimiento de su personalidad la lección que se recibe de su *Retrospectiva* es saludable por lo que ella tiene de válido y honrada.

## 4

EUGENIO PEREIRA SALAS

*Publicaciones del Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires*

Es digno de general aplauso el trabajo inteligente y erudito que en favor de las disciplinas estéticas desarrolla este instituto dependiente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Lo dirige con eficiente celo, criterio científico y amor por la tarea, el distinguido arquitecto bonaerense profesor Mario J. Buschiazzo. El momento actual es más propicio a las actividades que sin interrupción ha venido desarrollando, pues el ambiente de libertad espiritual que reina en las instituciones universitarias permiten un afianzamiento de estos esfuerzos. Se le deben a la institución numerosas monografías y un órgano permanente de contacto con sus filiales de América y de Europa. Sus *Anales* publican material fundamental para el conocimiento de las bellas artes, artículos firmados por investigadores de renombre en este campo. Entre las últimas obras editadas por este Instituto sobresale la monografía de Martín S. Soria, intitulada *La Pintura del siglo XVI en Sud América*. En verdad, como lo dice el autor, trata un tema casi virgen. La atracción de los investigadores de las bellas artes ha sido el fenómeno estético del barroco americano, cuyas modalidades han sido objeto de profundos estudios estilísticos y documentales. Martín Soria, en cambio, enfoca el olvidado siglo XVI. A pesar del estrépito guerrero del proceso de la conquista hubo, sin embargo, entre los caudillos, una actitud estética que permitió el rebalse hacia América de las formas estilísticas occidentales.

Diversas razones, entre otras, la catequesis misionera, el carácter netamente europeo de este período artístico. Alguien, creo que Lamperez, lo bautizó de clasicista. El arte precolombino sufre momentáneo eclipse y sólo la libertad del barroco permitirá la reaparición de las técnicas y modelos indígenas.

Además de su carácter occidental, el arte del si-

glo XVI en América es predominantemente europeo. "Por lo menos en el siglo XVI, y creo en cuanto a la pintura de los demás siglos de la vida colonial, las influencias españolas son de importancia secundaria, mientras que dominan ideas, estilos, pintores, pinturas y estampas importadas de Italia y de Flandes, y a veces de Francia o de Alemania". Para sustentar su doctrina el autor ha realizado un viaje a Sudamérica y, además, obtuvo el desinteresado apoyo de sus colegas americanos.

La tesis, o al menos la idea del señor Soria, la estudia de manera monográfica en tres capítulos, unidos por el hilo de la idea ya expresada. Son ellos: 1) *Murales en casa de un conquistador*, en que examina de mano maestra las pinturas al temple de las techumbres de la casa de don Juan de Vargas, en Tunja, Colombia; 2) *El Hermano Bitti, S. J. Pintor*, pone de relieve la maestría de este artista, "el mejor pintor del siglo XVI en Sudamérica". El raciocinio de Martín Soria y los claros ejemplos estilísticos aducidos, permiten valorizar esta olvidada personalidad y fijar el área enorme de su influencia. El capítulo 3), *Diversas fuentes europeas*, está dedicado a examinar las tres bases principales de la pintura colonial: a) grabados europeos; b) ilustraciones de libros europeos, y c) miniaturas, o sea, manuscritos iluminados.

El rigor documental y crítico que despliega el autor en esta monografía, permite enfocar de una manera novedosa la historia de las bellas artes americanas en el siglo XVI.

## TEATRO

## 1

MARIO RIVAS

*Es de Contarlo y no Creerlo*. Cuento para teatro en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros, de Luis Alberto Heiremans, presentado por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, bajo la dirección de Eugenio Dittborn, el 11 de abril de 1959 en la Sala Camilo Henríquez

El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, siguiendo con su ya tradicional costumbre de presentar casi exclusivamente obras chilenas, dió el 11 de abril último la pieza de Luis Alberto Heiremans *Es de Contarlo y no Creerlo*, clasificada por el autor como *Cuento para Teatro en tres actos, el 2.º dividido en dos cuadros*.

Filosóficamente, esta pieza es católica. Envuelve como mensaje la esperanza y pone de manifiesto el hecho de que los progresos en el camino de la virtud son paulatinos.

Se trata de un muchacho rico, de vida disipada (ya pudo ser parlamentario, niño de familia, hacendado, jugador afortunado o cualquiera otra cosa), dedicado íntegramente a divertirse y usando el lucimiento que le procura un cargo de parlamentario tan sólo como un medio para lograr conquistas fáciles.

Este muchacho, en el fondo bueno y viviendo lo que las damas antiguas llamaban *la edad de la chuchoca*, está a cargo de su angel guardián, en la persona de su criado, Custodio. Este se ve ayudado por Angela 607, quien, seca, vieja y sin cariño por el alma encomendada a sus cuidados, fracasa. Viene a reemplazarla en el trabajo Angela 8234, muchacha joven y hermosa de la cual se enamora Gonzalo, pues tal es el nombre de este niño grande. Ella tampoco logra el éxito sino a medias, pues se quema en la llama enamorándose de su encomendado. Sólo después de su partida, Gonzalo comprenderá que, lentamente, en recuerdo de la hermosa Angela 8234 y con la ayuda de su angel Custodio, encontrará el verdadero camino de su salvación.

Este es todo el cuento. No es más profundo ni más ligero. Es, simplemente, un cuento simpático, poéticamente descrito y lleno de alegría, con toques humorísticos y sin que falten las notas sentimentales.

Con tales elementos, el señor Heiremans ha construído algo que teatralmente se sostiene muy bien en escena, manteniendo un cierto grado de suspenso y en el que todos los elementos van adquiriendo valor y significado a medida que la pieza se desarrolla.

Esto es bonito, liviano, bien construído, alentador.

La técnica es el ir produciendo situaciones que se aclaran rápidamente. El equívoco no dura mucho cada vez, porque luego surge otro para llamar la atención del espectador. Es este sistema un recurso teatral poco usado entre nosotros, pero de efecto muy seguro para el interés del espectador.

El decorado e iluminación de Bernardo Trumper, de muy buen gusto contemporáneo, presenta bien un departamento lujoso de un muchacho rico. Permite mover acertadamente a los personajes gracias a las puertas y niveles. Los seres sobrenaturales tenderán a salir por una puerta que da a la calle y por la cual se asciende, lo que acentúa el aspecto simbólico de la obra.

La dirección de Eugenio Dittborn nos pareció correcta y justa, salvo en el primer cuadro del tercer acto, que nos parece algo recargado y que por su mudez suponemos estará apenas apuntado en el libreto.

La actuación del elenco, bien dirigida, es muy pareja: Maruja Cifuentes, como Angela 607; Mario Montilles, como Custodio; Angela 8234 de

Mónica Araya y el Gonzalo, de Mario Hugo Sepúlveda.

## 2

MARIO RIVAS

*Los Intereses Creados*. Comedia de Polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo, de Jacinto Benavente, presentada por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, en la Sala Antonio Varas, el sábado 25 de abril de 1959

Es sin duda, *Los Intereses Creados*, la pieza de don Jacinto Benavente que más frecuentemente se presenta ante el público chileno. Por ello ha sido un acierto del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile el darnos a conocer su propia versión de esta Comedia de Polichinelas.

Alegran mucho la escena los personajes sacados de la *Commedia dell'Arte*, aunque parezcan desvirtuados de sus verdaderos caracteres. En la *Commedia dell'Arte*, Arlequín, con su careta, su traje de parches de diversos colores y su palo, es el hombre astuto y cínico, no el poeta tímido que se nos presenta aquí. Colombina es la enamorada un tanto infiel de Pierrot. Polichinela es el buen borracho en dificultades con su mujer y en rebeldía con las autoridades. Es el Kara Bedjklí (El de los bigotes negros) venido de los títeres orientales. Han sido tomados sus nombres y sus trajes, pero no sus caracteres tradicionales. La influencia de Ben Johnson en la obra es demasiado sensible y no creemos que hayan sido *Los Intereses Creados* los que le valieron el Premio Nobel. Es una de las piezas menos auténticas de don Jacinto y tal vez la menos española de todas, sin que por ello ninguno de sus personajes alcance relieves de tipo universal.

Escrita en un hermoso lenguaje, en general, tiene graves lentitudes, situaciones ingenuas, el prólogo y la despedida son tediosos, los versos de una cursilería que ni la época pudo justificar, el primer acto es demasiado largo.

Fué, pues, una dura prueba para el conjunto universitario el hacer esta presentación.

Si hemos de buscar en ella alguna filosofía, ésta sería demasiado ingenua para interesarnos. Si queremos buscar caracteres nuevos, no vistos mucho ante en muchas otras partes, nos encontramos con las manos vacías. Ni el propio Crispín, pícaro profesional, alcanza ningún relieve para quien tenga horizontes culturales más amplios que el español de esos años. Se advierte claramente que se ha buscado con toda intención darle un gran colorido y movimiento.

Los escenarios del señor Sergio Zapata han si-

do, seguramente, el gran acierto de la presentación. Hechos de papel, a la manera de la época en que la obra fué escrita, figuran dibujos a pluma de muy buen gusto y no exentos de humorismo. Igualmente, fué un acierto el vestuario, la iluminación de Oscar Navarro, la música de Gustavo Becerra y las pantomimas dirigidas por Alfonso Unanue. Así, los elementos exteriores de la pieza fueron un éxito indiscutible.

No podemos prodigar los mismos rotundos elogios a la dirección del señor Pedro Mortheiru. Nos pareció tratada a la manera de lo que hemos visto hacer a Jean Louis Barrault. Así, afrancesada, se vió sin el rápido ritmo requerido. Nos inclinamos a pensar que más que una falla del director, este ritmo se debió en parte a nuestra manera de hablar, más lenta que la española. Es tal vez, por ello, que las compañías chilenas presenten mejor piezas de otras procedencias que las de la madre patria.

La distribución de los personajes en escena, la mímica ordenada, su marcación general dentro de los caracteres, nos pareció acertada. Nos inclinamos a opinar que la dirección, partiendo de su afrancesamiento, no pudo, a pesar de muchas grandes cualidades y realizaciones, superar la arritmia resultante que vimos.

El conjunto del teatro es muy homogéneo. Pero debemos prestar atención a lo que se dió como los principales personajes. El señor Agustín Siré no es precisamente la persona más indicada para el papel de Crispín. Según creemos, tal papel corresponde a una persona rebosante de simpatía, viveza y agilidad y no al maduro y notable actor que tan brillante labor ha desempeñado en muchas presentaciones del teatro universitario. Bien colocado, con una correcta mímica, presentado con gran elegancia escénica, no logró imprimir a su personaje todos sus matices y nos pareció que más de una vez trató de suplir naturales deficiencias alzando la voz.

El señor Duvauchelle compuso muy bien su Leandro. Vestido lujosamente, le dió un carácter fino y franco, de gran relieve y calidad. Fué, tal vez, el que más cerca estuvo de la agilidad requerida, matizando con gran señorío sus escenas en una fina y variada gama. Su trabajo, tan meritorio, se vió por desgracia algo disminuído por un acento cortado, que había logrado superar y en el que ha vuelto a caer.

El Capitán, de Mario Lorca, fué suficiente.

Notable fué el trabajo de Franklin Caicedo como Arlequín, lleno de simpatía y comprensión psicológica. Su labor contribuyó a dar una nota de humorismo de gran calidad.

No tendríamos sino elogios para la Doña Sirena de Carmen Bunster, la Colombina de Shenda Román y la Risela de Kerry Keller.

El Polichinela de Jorge Lillo, fué uno de los grandes de esta presentación.

La Silvia de María Maluenda nos convenció en todo, salvo en los versos que, de por sí muy recargados, hubieran necesitado de una versión más sobria. Lo mismo, el último parlamento.

También nos agradó en gran manera el Pantalón, de Pedro Orthous. El resto cumplió su cometido en forma satisfactoria.

Resumiendo, podemos decir que hemos visto una realización muy interesante de una obra difícil de dar, por su complejidad. La realización de los aspectos exteriores, decorados, trajes, luces, música, fué de un buen gusto notable. La dirección, partiendo de elementos no españoles, no logró plenamente sus objetivos y no superó totalmente dificultades inherentes a nuestra idiosincrasia y dicción. Sin embargo, nos retiramos con el agrado de haber visto un esfuerzo muy meritorio, logrado en una muy amplia medida y realizado con un fin cultural muy desinteresado.

### 3

CARLOS FORESTI SERRANO

*Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández (siglo XV), presentada por el Círculo de Teatro del Instituto Pedagógico de Valparaíso, en la plaza de la iglesia "La Matriz" de Valparaíso, el domingo 14 de junio

La expresión dramática española cuyos motivos arrancan de una temática sagrada, alcanzó nivel de profundo y hermoso lirismo en las obras de Lucas Fernández. Su técnica, bastante alejada de la contemporánea, crea difícil problema al montar una obra como *Auto de Pasión*. Sin embargo, el profesor señor Cedmil Goic abordó y resolvió dignamente gran parte de los obstáculos que se presentan a un director de nuestra época.

Con la presentación de esta obra, al igual que con la *Danza de la Muerte*, el año pasado, se ha querido llevar a un público extenso la tradición dramática antigua que en estos momentos permanece un tanto arrinconada y en mano sólo de eruditos que estudian sus textos. De esta manera, el Instituto Pedagógico de Valparaíso, da forma concreta a la intención de hacer llegar la Universidad más allá de sus propias aulas.

A las siete de la tarde del 14 de junio, la iglesia "La Matriz" iluminó su atrio y el público, bastante numeroso, presenció la salida de los actores. Su paso fué acompañado por una bien elegida música sagrada que proporcionó solemnidad y patetismo a sus movimientos. Una vez ubicados los actores frente del público, fuéronse destacando los

personajes que debían realizar su dramático recitado.

Primitivamente, la obra debía presentarse dentro de la iglesia y ante los cuadros de la Pasión, lo que significa nueva dificultad al trasladar la acción dramática a un plano distinto y de acuerdo con la realidad presente. El profesor Goic buscó la solución con verdadero acierto y reemplazó las imágenes por efectos de luz y cuadros plásticamente estructurados con la distribución y mímica de los actores que constituían el coro.

Debido a la carencia de acción dramática y la entrega total que se hace al recitado, era de suma importancia aprovechar las voces en todos sus matices y acompañarlas con una expresión justa y que confiriere intensidad a un texto de profundo patetismo religioso. En este sentido, debemos destacar el trabajo de Hugo Cárcamo en el papel de San Pedro y a Edgardo Riquelme en San Dionisio.

La obra avanza y construye, en un marco de dolor, la imagen humana y divina de la Pasión de Cristo.

Ya lo hemos dicho: más que una acción dramática, existe la Pasión narrada y descrita y su descripción adquiere fuertes tonos en las palabras de San Mateo evangelista:

Con la cara ensangrentada,  
con la voz enronquecida,  
rompidas todas las venas,  
y la lengua enmudecida,  
con la color denegrida,  
cargado todo de penas;  
y los miembros destorpidos,  
los ojos todos sangrientos,  
los dientes atenzados,  
lastimados  
los labios con los tormentos!

Este tono es sostenido durante la totalidad de la obra hasta terminar con los versos de María Magdalena:

Véote, Señor, clavado  
en esa cruz que trujiste:  
Cuando *Sed he* tú dijiste,  
hiel y vinagre te han dado.  
Y en abriendo tu costado  
perdió el sol su resplandor.  
Ay, que por ti, pecador.  
Y allí luego se complieron,  
juntamente con tus días,  
todas cuantas profecías  
de ti, Señor, se escribieron.  
Di, Señor, ¿cómo pudieron  
matar a su Hacedor?  
Ay, que por ti, pecador.

## Dirección y Reparto

Director: Cedomil Goic.

Asesor: Oscar Quiroz.

## Actores por orden de aparición

*San Pedro* . . . . . Hugo Cárcamo  
*San Dionisio* . . . . . Edgardo Riquelme  
*San Mateo* . . . . . Luis Iñigo Madrigal  
*María Magdalena* . . . . . Carolina Haag  
*María Cleofás* . . . . . María Angélica Watson  
*María Salomé* . . . . . Ana Luisa Echeverría  
*Jeremías* . . . . . Víctor Carlson

Con esta presentación, el Instituto Pedagógico de Valparaíso de la Universidad de Chile, ha cumplido una etapa más en su misión de llevar la cultura a los más variados sectores de la ciudad en la cual realiza su labor.

## BALLET

### 1

HANS EHRMANN

*Calaucán*. Ballet Nacional Chileno. Teatro Victoria, 25 de junio de 1959

Dentro de la breve tradición del ballet chileno, que no alcanza ni un cuarto de siglo, *Calaucán* es un regreso a raíces, largo tiempo cubiertas. En otras tierras, las tradiciones coreográficas están asentadas en obras como *Giselle* o *El Lago de los Cisnes*. En cambio, el "clásico" del ballet chileno es *La Mesa Verde*, de Jooss. De todos los ballets, en el repertorio del Ballet Nacional, es la única obra maestra que marca una etapa en la historia de la danza teatral y una de las pocas oportunidades en que el ballet no está marginado de la realidad en su temática. El enfoque social en la danza moderna fué un fenómeno de la década del 30, paralelo a la literatura de esa época. Cuando al comienzo de la década siguiente, la escuela de Jooss sentó bases en Chile, conservó los postulados generales de esa tendencia, pero en lo temático se giró hacia temas más intrascendentes.

*Calaucán*, de Patricio Bunster, significa un regreso a esta raíz en lo social y, al mismo tiempo, por primera vez en el ballet chileno, una obra coreográfica que se inspira en la tradición latinoamericana.

En México se crearon muchas obras de esta índole, en un movimiento de danza nacionalista, paralelo a los grandes muralistas. En Chile, este ca-

mino es mucho más difícil. La razón es obvia. Compárese la herencia azteca del país del norte con la araucana entre nosotros.

En *Calaucán* el hombre americano nace, es aplastado tres veces, pero renace con nueva fuerza. Cuando recién está conociendo la vida, sobreviene un terremoto. El terror a las fuerzas ignotas de la naturaleza es causal del surgimiento de los dioses primitivos. A su vez, en aras de éstos, se gesta una sociedad teocrática en que el indio es avasallado y sacrificado. Con la llegada de los conquistadores se produce la lucha entre el orden viejo y uno nuevo. Los españoles llegan con la espada y la cruz; vencen. Pero la cruz no sólo es el símbolo de un nuevo dios, sino también de nueva esclavitud, de nuevas masacres. Es una cruz que se convierte en una daga, que de símbolo de salvación se transforma en medio de opresión. Así, por tercera vez cae derrotado el indio. Pero renace con ímpetu, con renovado vigor, con fe en su futuro.

En este planteamiento, Bunster se inspiró en el *Canto General*, de Pablo Neruda, algunas de cuyas líneas utiliza en el programa como epígrafes a las tres escenas que componen *Calaucán*.

Catorce minutos es un tiempo muy reducido para un tema de esta índole. Sin embargo, Bunster,

con gran sentido de la síntesis, logró exponerlo no sólo con claridad, sino también con intensidad y fuerza. Sin embargo, y casi inevitablemente, algunas de las ideas no alcanzan un total desarrollo y quedan en un plano esquemático. Existía el peligro de que el argumento fuese desenvuelto en un plano excesivamente intelectual, pero fué salvado con éxito.

La escenografía y vestuario de Julio Escámez se cuentan entre las más acertadas que el Ballet Nacional haya utilizado hasta la fecha y subraya la importancia y utilidad de incorporar a pintores a esta faceta del ballet. La coreografía que, en lo esencial, se ajusta a la escuela Jooss-Leeder, combinó muy bien con la presentación visual del ballet, realzando sus valores plásticos.

La música de Carlos Chávez (*Toccata para Percusión*) fué igualmente idónea, pero ofrecía enormes dificultades a coreógrafo y bailarines en su complejo juego rítmico. Esas fueron solucionadas en forma muy adecuada.

La interpretación alcanzó un nivel muy homogéneo. Joan Turner (India) fué una impresionante imagen de las fuerzas telúricas. A su vez, José Uribe se desempeñó muy bien como el Indio. Es uno de los valores jóvenes más promisoros del elenco.