

ESCRITORES DE CHILE II

JEAN EMAR

ESCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Recopilación, Selección e Introducción

Patricio Lizama A.

 DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

JEAN EMAR

JEAN EMAR

ESCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Selección, Selección e Introducción

Diego Barros Arana



DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

© DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS, 1992
Inscripción N° 84.437
ISBN 956-244-011-7
Derechos exclusivos reservados para todos los países

Se terminó de imprimir esta primera edición
en los talleres gráficos de Editorial Universitaria S.A.
San Francisco 454, Santiago de Chile
en el mes de diciembre de 1992

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

JEAN EMAR

ESCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Recopilación, Selección e Introducción

Patricio Lizama A.

 DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

JUAN EMAR Y EL RESCATE DE SUS ESCRITOS DE ARTE

LA REEDICIÓN DE DIEZ EN 1971, con un memorable prólogo de Pablo Neruda, fue la buena respuesta que los escasos lectores de Juan Emar esperaban oír desde 1935. Ya se sabe que el público y la crítica lo ignoraron casi del todo en su tiempo, desconcertados por la novedad y la audacia de sus propuestas narrativas. Las excepciones fueron algunos escritores de su entorno y de las generaciones siguientes; muy pocos, pues no llegaría a doce la lista de quienes lo reconocieron como el escritor que iba a contribuir tan poderosamente a liberar a la novela y al cuento chilenos del “peso de la noche”.

Entre ellos, uno de sus mejores lectores fue César Miró, un amigo cercano a quien Juan Emar transformó en personaje del notable episodio de “Agosto 1º” del libro *Un año*. Miró —con una precisión que debió ser estimulante— tituló su artículo “*Millín*, antinovel y sátira social”: una invitación a leer a Juan Emar de otra manera que no tuvo, al parecer, ningún eco. Pero hoy esa página nos lleva a recordar la lucidez con que el pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira leyó al gran Felisberto Hernández en 1929, anticipándose a muchos: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”.

La situación de Juan Emar en la literatura chilena ha cambiado sensiblemente en los últimos años, gracias a la atención con que lo ha releído una nueva crítica, alerta e informada: Ignacio Valente, Adriana Valdés, Alejandro Canseco-Jerez, Pablo Brodsky, Carlos Piña y Patricio Lizama son algunos de esos relectores “justos y justicieros”, como habría dicho Eduardo Anguita, un adelantado en estas valoraciones.

La imagen del narrador seguirá enriqueciéndose a medida que aparezcan los volúmenes aún inéditos de *Umbral*, que constituyen la mayor parte del trabajo de Juan Emar en este aspecto. Esas numerosas páginas esperan a un editor, así como lo tienen hoy, felizmente, sus escritos de arte dispuestos y anotados por Patricio Lizama.

El lector advertirá en seguida la importancia de esta tarea. Desde luego, el solo rescate de esos artículos y notas publicados en *La Nación* de Santiago entre 1923 y 1925 sería ya un aporte que no debemos demorarnos en juzgar como decisivo, por lo que agrega a nuestro conocimiento de un período histórico caracterizado por la pugna de tendencias antagónicas en el entero espacio cultural chileno. El propósito de Juan Emar, como lo muestra muy bien Lizama en su penetrante estudio y lo corroboran los textos seleccionados, no sólo se manifiesta como un rechazo radical al anquilosado sistema de producción en el campo de las artes plásticas, sino como un cuestionamiento del problema cultural en su totalidad: un punto de ataque central en sus escritos, por ejemplo, fue la precariedad, la limitación o insolvencia de una actividad crítica que Juan Emar consideraba indigna de tal nombre. Con muy buenas razones, Lizama define a Juan Emar como “un intelectual contendiente”, cuya acción provocó una fractura en el viejo sistema de preferencias culturales, favoreciendo así —sobre bases razonadas— el establecimiento de la vanguardia.

El interesantísimo volumen preparado por Patricio Lizama, a partir de exhaustivos estudios sobre el autor para su tesis de doctorado en la Universidad del estado de New York, en Stony Brook, nos ayudará a comprender y apreciar mejor esa época animada por la pasión, la inteligencia y el coraje intelectual de Juan Emar. Muchos lectores se preguntarán, sorprendidos, cómo pudieron permanecer ocultas por casi setenta años las noticias de tan sostenida e intensa tarea, y a la que nuestra actualidad cultural le debe no poco de lo que ha llegado a ser. La respuesta la encontrarán en este iluminador trabajo, tan oportuno como necesario.

PEDRO LASTRA

Sound Beach, N. Y., octubre de 1992

Nota del editor: Álvaro Yáñez, utiliza el seudónimo de Jean Emar, en los escritos de arte publicados en *La Nación* entre 1923 y 1925. Posteriormente, al publicar su obra literaria cambió su seudónimo por Juan Emar.

INTRODUCCIÓN

pasaré como una nube sobre las olas

V. WOOLF

tanto ha quedado en laberintos insaciables

V. HUIDOBRO

“NADA HAY MÁS DULCE COMO DORMIR SOBRE UNA CREENCIA INAMOVIBLE... Perturbar este sueño es exponerse a que a uno le envíen una injuria”¹. Así comenzó Jean Emar², el artículo que dio origen a las Notas de Arte, en diciembre de 1923. Y así sucedió efectivamente con Álvaro Yáñez B. Impugnó las creencias en la pintura de los años 20, porque de regreso de Europa, él y algunos artistas chilenos que habían estado especialmente en París, trajeron a Chile en 1923 las nuevas propuestas plásticas que se desarrollaban en algunas capitales del Viejo Mundo. La ofensa por atreverse a perturbar el sueño en el campo pictórico, la recuerda Emar como algo más que una injuria: “Se indignaron. Casi nos matan”.

La otra impugnación la hizo Emar en los años 30, ahora en la literatura. Publicó sus tres novelas —*Milán 1934*, *Ayer*, *Un año*— en 1935, y en 1937 apareció *Diez*, un volumen de cuentos. Sus obras transgredieron radicalmente las convenciones de la narrativa naturalista vigente en la época, y la injuria fue más sutil, pero más dolorosa y perdurable: el silencio y el olvido.

La perturbación generada por J. Emar en los años 20 obliga a revisar el campo pictórico con un enfoque complementario: enmarcado dentro de contextos político-culturales y a la vez como un espacio que posee una autonomía relativa³.

En su análisis de la historia político-cultural chilena⁴, Brunner plantea que el período de la constelación tradicional de elites se caracteriza por la “indisputada hegemonía de una clase cuyas elites se diversifican progresivamente, se fraccionan y compiten entre sí por la influencia”⁵.

Dentro de este marco, el carácter elitario se transmite con rasgos específicos a la composición y al funcionamiento del campo cultural. Éste es estrecho y excluyente, se halla dominado por un circuito de elites surgido de la clase dirigente o que se refiere a ella, y su acceso está en directa relación con la posición social de los individuos, pues participan plenamente los que poseen el capital económico, social y cultural. De esta

¹ Jean Emar. “Críticos y crítica” *La Nación* [Santiago] 4 diciembre 1923, pág. 7.

² María Flora Yáñez, su hermana, explica el significado del porqué Álvaro Yáñez Bianchi utilizó este seudónimo: “‘J’ en ai marre’ lo que quiere significar en argot francés ‘estoy hasta la coronilla’”. María Flora Yáñez, *Historia de mi vida*. Santiago: Ed. Nascimento, 1980, pág. 287.

Álvaro Yáñez (1893-1964), nació el mismo año que Vicente Huidobro (1893-1948) y que Teresa Wilms (1893-1921), escritores chilenos que tuvieron trayectorias biográficas y artísticas con varias semejanzas.

³ Pierre Bourdieu señala que se puede analizar el campo intelectual, y por ello el cultural, en la medida que estén dotados “de una autonomía relativa, que permita la autonomización metodológica... al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes”. Pierre Bourdieu. “Campo intelectual y proyecto creador” *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, págs. 135-182.

⁴ Para profundizar en el análisis de Brunner, ver su estudio “Cultura y crisis de hegemonías”, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985, págs. 13-68.

⁵ José Joaquín Brunner. “Cultura y crisis de hegemonía”, pág. 18

forma, se asegura la reproducción del mundo simbólico de la clase dirigente⁶. El funcionamiento anterior permite observar una relativa indiferenciación entre el campo político y el cultural, lo que significa que en éste hay muy poca autonomía tanto en la producción como en la legitimación y consumo de bienes simbólicos.

Al interior del campo pictórico, durante el siglo XIX y comienzos del XX, se desarrolló una actividad plástica coherente con lo que era la constelación tradicional de elites, pues también hay una indisputada hegemonía del arte académico⁷.

EL ARTE ACADÉMICO: LA HEGEMONÍA DE UN SISTEMA

Dentro del sistema de agentes culturales que permiten explicar la predominancia de este arte, sin duda que los Consejos de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes eran los que tenían mayor peso funcional⁸.

Los integrantes de los Consejos imponían su autoridad a partir del capital cultural, social y económico que cada uno poseía. Ellos, aunque no cultivaban materialmente el arte, tenían una gran incidencia en el campo pictórico, pues los Consejos controlaban la gestión académica y administrativa de la Escuela, la difusión —se encargaban del Salón Anual—, administraban los premios de honor del Gobierno y las recompensas de los certámenes particulares permanentes, elegían las pinturas que adquiriría el Museo Nacional, fundaban revistas, y muchas veces aportaban recursos económicos para apoyar a los artistas más destacados.

La Escuela de Bellas Artes —como aparato formativo— era la institución cultural que contribuía de manera decisiva a conservar, enseñar y reproducir una norma artística —la tradición académica europea—, y a formar un tipo de artista que buscaba una consagración social y económica a través de su trabajo plástico.

La legitimidad estética se realizaba a través de la crítica de arte. En los diarios y revistas de la época, Ricardo Richon-Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, Paulino Alfonso, entre otros, consagraban y valoraban estéticamente el arte académico, mientras que el público, la clase dirigente y el gobierno, lo legitimaba económica y socialmente⁹.

La famosa Exposición del Centenario en 1910, fue el paradigma de la hegemonía del arte académico. El Consejo de Bellas Artes —integrado en su mayoría por personalidades de la vida pública— la organizó, seleccionó los invitados, presidió el jurado de las diferentes secciones de la exposición y escogió las obras que se compraron para el Museo Nacional.

Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por concepciones pictóricas definidas, sino que era un verdadero sistema artístico autosuficiente en su producción, recepción y legitimidad,

⁶ *Ibid.*, pág. 26.

⁷ La denominación arte académico la entendemos como el sistema artístico autosuficiente que se originó en la Academia de Pintura y Escultura Francesa. Esta institución sirvió de modelo en la creación de la Academia de Pintura Chilena en 1849.

⁸ Estos consejos tienen su origen en la Sociedad Artística fundada por Pedro Lira y Luis Dávila en 1867, la cual se transformó en Unión Artística en 1885 y luego en un organismo estatal, la Comisión Directiva de Bellas Artes (1887-1903).

⁹ Entre las revistas, hay que destacar a *Selecta* y a *Pacífico Magazine* por su diversidad de temas, calidad de las reproducciones, formato, papel.

que reproducía los gustos y percepciones de la clase dirigente. El artista que optaba por el arte académico, elegía una alternativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico. El éxito estaba determinado por razones seguras. Por ello, Marta Traba señala: "quien quedaba fuera de la Academia quedaba también fuera de la verdad y de la fortuna"¹⁰.

Es precisamente el sistema del arte académico en su conjunto, el que comenzó a fracturarse a comienzos de siglo, producto de las transformaciones sociales y culturales que afectaban por esos años a la sociedad chilena.

EL ARTE SOCIAL O LA GENERACIÓN DEL 13: LA CRISIS DE LA HEGEMONÍA

La constelación tradicional de elite, dejó paso a la constelación moderna de masas¹¹. En el campo artístico-cultural, el monopolio de la clase dirigente había sido impugnado con éxito y se vivían "fermentos de rebeldía" en distintas artes y disciplinas¹².

Los intelectuales y artistas provenían ahora, en su mayoría, de los sectores medios de la sociedad y ellos rechazaban la exclusividad, los gustos europeos y las creencias del intelectual decimonónico y postulaban el descubrimiento y valoración de la realidad nacional y popular.

Entre los nuevos productores culturales se destacaron el grupo de Los Diez que realizó una activa labor de renovación en diferentes artes —de allí surgieron cambios significativos en la música, la plástica y la literatura—, y el grupo de los jóvenes universitarios que tuvieron una actitud contestataria la cual expresaban a través de la bohemia —el verdadero subsuelo de la vida universitaria hasta 1918—, y de nuevos aparatos y agentes culturales¹³.

La crisis de la hegemonía se manifestaba en la resistencia de los estudiantes al Consejo de Bellas Artes y al Consejo de Instrucción Pública. Este organismo regía la totalidad de la actividad universitaria, por ende tenía tuición sobre el primero, y era cuestionado porque restaba autonomía a las decisiones y actividades estudiantiles¹⁴.

¹⁰ Marta Traba. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, 1974.

¹¹ Brunner sostiene que su emergencia se hará notar por la combinación de dos fenómenos: uno perteneciente al campo intelectual que era el problema de la educación; otro al artístico-cultural que era el cuestionamiento del monopolio de la clase dirigente.

¹² Hernán Godoy señala que se manifestó en el plano cultural un "vasto movimiento de creación o de investigación en los campos de la poesía popular, del ensayo, de la pintura, la música, la novela, la arquitectura, la educación, la antropología y el teatro". Hernán Godoy, *Apuntes sobre la cultura en Chile*. Valparaíso: Edic. Universitarias de Valparaíso, 1982, pág. 152.

¹³ El estilo de la bohemia "será, ante todo, la rebeldía juvenil, la revuelta temperamental contra el mundo oligárquico-clerical de la época, y el desafío del orden establecido". Eduardo Valenzuela, José Weinstein. *La FECH de los años 20. Un movimiento estudiantil con historia*. Santiago: Sur, 1982, pág. 15.

¹⁴ La postura de los estudiantes ante el Consejo de Instrucción Pública era bastante radical:

Está integrado por políticos macucos, doctores, abogados, viejos padres de familia, caballeros de apellidos ilustres, etc.

Este Consejo, cuyos miembros suman en total 2.000 años de edad, es el que dirige, orienta, vigila, resguarda y controla la marcha de la enseñanza universitaria de Chile.

Conocidos estos antecedentes, no es extraño que este venerable Consejo... acordara prohibir las reuniones estudiantiles en las escuelas... salvo petición especial y estipulando la materia que se trataría (Valenzuela y Weinstein, 89).

La crisis también se manifestó en la Escuela. Su director Virginio Arias, contrató en 1908 al pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor como profesor de dibujo natural y composición y con él la Escuela se abrió a otras alternativas plásticas. Él incorporó el realismo hispánico y permitió la docencia de Juan Francisco González, objetado por Richon-Brunet desde 1908. Pero su gran aporte como profesor y luego como Director de la Escuela entre 1911 y 1913, fue conducir a un grupo de estudiantes que después se constituyó en La Generación del 13¹⁵.

Los pintores descubrieron aspectos desconocidos de la realidad nacional y mostraron en roles protagónicos a miembros de grupos sociales hasta entonces marginados del arte. Ellos rescataban el mundo social y familiar al cual pertenecían, y así este nuevo productor cultural, alentado por Álvarez de Sotomayor, introdujo la pintura social en Chile.

La nueva expresión plástica requería el surgimiento de otros mecanismos de difusión y legitimación que permitieran insertar estas nuevas tendencias en el campo pictórico. El Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1912, la Sociedad Artística Femenina en 1914, la FECH en 1915, organizaron diversas exposiciones que acogieron principalmente a los jóvenes. La crítica de arte también se diversificó y el grupo Los Diez —con la publicación de la revista *Los Diez* (1916-1917) y *Revista de Artes y Letras* (1918)— junto a los universitarios con *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y *Claridad* (1920-1925), fueron los que cuestionaron el arte académico en su conjunto, dieron espacio a las tendencias emergentes y trataron de valorizar las nuevas propuestas¹⁶.

Si quisiéramos mirar en su conjunto la articulación que presentaba el campo pictórico chileno a principios de siglo, es necesario admitir la identificación de un antagonismo principal: el que se desarrollaba entre los grupos establecidos y dominantes en el campo pictórico (los incumbentes), y los grupos que emergían y buscaban contestar las ortodoxias (los pretendientes o contendientes).

El grupo de los incumbentes detentaba las posiciones claves —Consejo de Bellas Artes, Escuela, crítica de arte— y tenía a su cargo el control de los procesos de producción y transmisión en el campo simbólico. Su dominio se establecía a través de la interacción de varias instancias que ejercían una reconocida autoridad sobre el público.

El grupo de los contendientes estaba representado por quienes adherían al costumbrismo español y por los grupos y/o artistas aislados que se oponían al arte académico, pero que no tenían aún una propuesta pictórica definida. Desde posiciones marginales y a través de nuevos aparatos de comunicación, los contendientes buscaban expresar sus concepciones pictóricas y legitimarlas¹⁷.

¹⁵ El nombre del grupo deriva de la muestra colectiva titulada Exposición de Cuadros, inaugurada el 31 de diciembre de 1913 en la sala de exposiciones de *El Mercurio*. Los expositores eran Pedro Luna, José Prida Solares, Ulises Vásquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante.

¹⁶ Su cuestionamiento se dirigió a diversas instancias del arte académico: directores y profesores de la Escuela, salones oficiales, críticos de arte.

¹⁷ Una muestra de esta impugnación a la hegemonía se puede encontrar en *Claridad*. En 1920, Juan Martín señala:

Estos salones son un verdadero campo de batalla. Allí... se plantea la lucha entre los defensores de las nuevas normas, que quieren acordar el ritmo externo de su emoción con la compleja inquietud de la vida moderna y los que ofician cultos caducos y se aferran a moldes trasaburdos.

Planteada la lucha, es de lamentar que la tendencia renovadora sea quien lleve la peor parte. Yesto a causa del partidarismo manifiesto de la Comisión que pone amistad allí donde sólo debe haber Justicia.

Así como Álvarez de Sotomayor fue quien articuló la emergencia de la pintura social y con ello provocó una fisura en la hegemonía del arte académico, el pintor y profesor chileno Juan Francisco González fue quien preparó los caminos para la renovación plástica nacional y con ello provocó otra fisura en la predominancia del arte académico.

UN PRECURSOR DE LA VANGUARDIA: EL MAESTRO JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

Si bien el nuevo productor cultural asumía la tarea de encontrar una identidad nacional y tuvo respuestas en el costumbrismo español impulsado por Álvarez de Sotomayor, había otros artistas que no compartían esa búsqueda ni esa concepción pictórica.

La figura de Juan Francisco González dio cabida a esta otra fracción de la Escuela. Sus planteamientos nos permiten advertir que él postulaba no sólo una nueva manera de pintar sino un nuevo tipo de artista, proposición que pasaba por un radical rechazo al sistema autosuficiente del arte académico.

Dentro de sus enseñanzas en el famoso curso de croquis, ponía el énfasis en el descubrimiento que hacía el estudiante de sus propias posibilidades expresivas, más allá de las reglas y las escuelas: "yo les doy todo lo que sé; ustedes después se encontrarán"¹⁸. También desafió el modelo de artista que buscaba su consagración plástica en los eventos oficiales y la obtención de medallas, por lo que apoyó los salones que surgían como disidentes. La consagración económica no le interesaba especialmente, nunca fue un "pintor vendedor", y la crítica de arte, para él, no debía indicar caminos, sino hacer ver otros. Como señala Bunster: "más que enseñar los secretos del oficio, transmitía a los alumnos la mística del arte libre y el culto casi religioso a la belleza"¹⁹.

Precisamente fue Juan Francisco González uno de los que encabezó la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en agosto de 1918, entidad que en su origen tuvo un signo contestatario, pues surgió como una alternativa al sistema académico²⁰. La Sociedad Nacional articuló a las dos tendencias que se oponían a la hegemonía académica y por ello entre sus socios fundadores encontramos a representantes de la pintura social —Agustín Abarca, Arturo Gordon, Exequiel Plaza—, y a quienes posteriormente se identificaron con la vanguardia como Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, Mina Yáñez y Álvaro Yáñez. El quiebre con las estructuras oficiales se produjo por desacuerdos con la gestión del Consejo de Bellas Artes respecto de la difusión (salones, nombramiento de jurados, reglamento de admisión y recompensas).

La unión de las tendencias emergentes no duró demasiado. La Sociedad ya a comienzos de los 20 había perdido toda la rebeldía que la originó, por lo que más que una propuesta en conjunto, fue una protesta en conjunto, pero luego de ésta cada grupo

¹⁸ Roberto Zegers de la Fuente. *Juan Francisco González, el hombre y el artista, 1853-1953*. Santiago: Ed. de la U. de Chile, 1953, pág. 114.

¹⁹ Enrique Bunster. "Croquis de Juan Francisco González", *Revista de la Facultad de Artes* 1 (1982), págs. 178-185.

²⁰ Juan Francisco González fue designado Presidente del Comité Ejecutivo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1919.

Hay que consignar que la Sociedad aún funciona con el mismo nombre en el Palacio de la Alhambra, Santiago.

siguió su camino: muchos de los que habían sido alumnos de Fernando Álvarez de Sotomayor, se quedaron en Santiago; muchos de los que habían sido alumnos de Juan Francisco González, se fueron a París.

LA PINTURA DE VANGUARDIA: EL GRUPO MONTPARNASSE Y LOS ESCRITOS DE ARTE DE JEAN EMAR

Camilo Mori señala que por el año 20 "no se hablaba aún entre nosotros de las nuevas tendencias en las artes plásticas, ya en plena vigencia al término de la guerra. Sin dar la cara al impresionismo... nuestros pintores continuaban respirando en la atmósfera de los valores de la pintura española"²¹.

La necesidad de conocer directamente los distintos movimientos de vanguardia, interés motivado por la enseñanza y los viajes a Europa de Juan Francisco González, llevó a Europa, entre otros, a Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti. Estuvieron en España, Italia, Alemania, pero todos terminaban en París.

En la capital francesa se encontraba Emar que había llegado en 1919 con su mujer, Herminia Yáñez, y trabajaba en la Embajada chilena como primer secretario. Entre sus diversas actividades, asistió a la academia La Grande Chaumiére, viajó por Inglaterra, España, Italia, pero su interés principal radicaba en los encuentros y charlas con artistas e intelectuales en los distintos cafés y talleres de Montparnasse. Allí conoció a Picasso, Derain, Gris, Varèse, Huidobro, y consolidó su amistad con los pintores chilenos.

No hay duda que el contacto directo con las obras y los principales exponentes de los movimientos vanguardistas, junto a su autonomía intelectual, le permitieron apropiarse del nuevo código del arte contemporáneo. Al regresar a Santiago, en febrero de 1923, se integró a *La Nación*, empresa periodística propiedad de su padre, donde comenzó su trabajo de divulgación.

Los artículos de arte (15 de abril a 3 de junio de 1923), consistían en una larga reflexión escrita siempre por Emar, que se complementaba con reproducciones de las tendencias o artistas contemporáneos analizados y también con bocetos o estudios cuando el artículo se refería a pintores nacionales. Los textos no pertenecían a ninguna sección o columna estable que los identificara y tampoco tenían una frecuencia constante. Emar trabajaba solo, no hacía traducciones ni reproducía artículos, y ocasionalmente Luis Vargas Rosas le colaboraba con dibujos.

En su primer artículo publicado, "Algo sobre pintura moderna", hizo un análisis de las condiciones de recepción de la pintura contemporánea en Chile. Para Emar, los profesores de la Academia, los pintores académicos (también los llamaba oficiales), y los críticos de arte eran los principales oponentes de las nuevas expresiones plásticas, pues las ignoraban o las descalificaban. La consecuencia inevitable era que el público no entendía y censuraba la pintura de vanguardia.

El diagnóstico anterior definió la necesidad de explicitar el código de producción utilizado por los artistas contemporáneos. Emar señaló los orígenes de las nuevas tendencias —Ingres Cézanne—, demostró que toda renovación supone períodos de ruptura y reprodujo algunos juicios de renombrados críticos europeos sobre el cubismo

²¹ Camilo Mori. "Sobre pintura moderna en Chile". *Atenea* 428 (1973), págs. 103-111.

para mostrar la coherencia en el desarrollo de la plástica. Una vez establecida la génesis, comentó el trabajo de diferentes pintores como Matisse, Vlaminck, Van Dongen, y entrevistó a Mori y Vargas Rosas, seguidores de la vanguardia europea.

El diálogo con los artistas nacionales puso el énfasis en revelar la evolución personal. Ambos explicitaban la importancia de París como una verdadera escuela, pues allí podían estudiar y ver directamente, sin mediaciones, los diversos momentos de la historia de la pintura que ellos ignoraban. Cada uno podía llenar sus vacíos en las academias o a través de una educación no institucionalizada, y así comenzaban a compartir las inquietudes y propuestas de los artistas de vanguardia reseñados por Emar. En París también había gran diversidad de tendencias ante las cuales el artista podría elegir su propio camino de acuerdo a sus necesidades expresivas. Esa búsqueda no era posible en Chile.

El bosquejo del panorama plástico contemporáneo y la situación de los artistas nacionales, dio paso a una nueva estrategia. A mediados de 1923 llegaron a Santiago los pintores chilenos con los que había estado Emar en París. Con el objeto de complementar la solitaria labor emariana, organizaron una exposición en octubre de 1923, en la sala de remates Rivas y Calvo. Allí surgió oficialmente el nombre que más tarde identificaría la aparición de la vanguardia en Chile: El Grupo Montparnasse. Sus integrantes eran Manuel y Julio Ortiz de Zárata, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y José Perotti.

Emar se transformó en crítico de arte y guía intelectual del nuevo grupo pictórico, pues debido a la exposición, escribió diariamente desde el lunes 22 al sábado 27 de octubre. Su anhelo no era dar una explicación individual de las obras; al contrario, prefería reconstituir el proceso que habían experimentado los expositores para llegar a componer esas obras que eran "hijas de una razón de ser que hunde sus raíces en la pura tradición del arte"²². De esta forma, sus escritos eran entrevistas que revelaban la experiencia de los exponentes de abandono de un código (el aprendido en Chile), y de adquisición del nuevo código plástico (aprendido en Europa).

La muestra fue diseñada con el mismo propósito, pues cada uno expuso sus obras dividiéndolas en tres etapas ordenadas cronológicamente para que el público viera el cambio en los planteamientos plásticos de cada artista. La exposición fue objeto de comentarios adversos, ofensivos y carentes de fundamento artístico y enfrentó definitivamente a Emar con quienes oficiaban como críticos en el ámbito plástico santiaguino.

La inserción del Grupo Montparnasse y sus postulados, provocó numerosas tensiones y un reordenamiento en el campo plástico chileno. La expresión vanguardista pasó a ser un nuevo grupo contendiente que rechazaba en forma simultánea tanto al grupo de los incumbentes (intelectuales y artistas ligados al arte académico), como al de los contendientes (intelectuales y artistas ligados a la generación del 13) que representaban el arte social.

La ruptura que ellos originaron era doble: una, al interior de la pintura, pues instalaron una nueva preferencia, la vanguardia; otra, al interior del sistema académico, pues emerge un grupo autónomo, no oficial, que era autosuficiente en todos los planos. Las obras del Grupo Montparnasse no eran producto de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes; su difusión no pasaba por los mecanismos de control oficial de los Consejos —selección, jurado, premios—; la crítica no provenía de persona ni aparatos vinculados a las preferencias académicas.

²² Jean Emar. "Grupo Montparnasse". *La Nación* [Santiago] 22 octubre 1923, pág. 3.

Luego de los comentarios críticos a la exposición del Grupo Montparnasse, Emar guardó silencio. Sin embargo, reapareció el 4 de diciembre de 1923 con el texto "Críticos y Crítica", el que estaba inserto en una página completa de *La Nación* llamada "Notas de Arte", sección dirigida por Emar, su esposa Mina Yáñez, Sara Malvar y Luis Vargas Rosas. Este grupo y su trabajo constituye una nueva estrategia del grupo vanguardista y podemos definirla como una formación independiente²³.

La nueva forma de insertarse y enfrentar la pugna artística, obedecía "a una necesidad ambiente". La lucidez respecto a la naturaleza de la disputa cultural era manifiesta: "el arte nuevo, arte vigoroso y puro, empieza a darse a conocer en nuestro país, empieza a echar sus raíces en medio de los aplausos de los hombres libres y de las protestas de los hombres atados por los prejuicios de las fórmulas". También entendían la importancia de ocupar una posición en el campo artístico: "es necesario que en la prensa haya un eco de este movimiento" y de crear relaciones entre quienes participaban del espíritu nuevo, pues hacían un llamado a colaborar en las "Notas de Arte" a los "artistas amantes del arte libre y potente, símbolo de nuestra época y desenterrador de la personalidad"²⁴.

La apertura al conjunto de creadores que apoyaban la renovación, significó articular las "Notas de Arte" como un espacio que acogía la creación, análisis, recepción de las distintas expresiones artísticas. La pugna por la legitimidad cultural de los contenidos vanguardistas se generalizó a la pintura, literatura, música, arquitectura y cine²⁵.

Dentro de la variedad, el énfasis estuvo siempre en la pintura. La difusión de las propuestas renovadas, el contacto con creadores que entregaban su visión del cambio plástico, la exposición de octubre, amplió considerablemente los estrechos límites del campo pictórico. Pero el grupo a cargo de las "Notas de Arte" entendía que era necesario un trabajo complementario: generar nuevas condiciones de recepción del código contemporáneo. Y eso pasaba por una radical ruptura con el conjunto del sistema académico.

La postura emariana fue siempre muy crítica. Respecto a los principales aparatos

²³ El grupo de artistas que estuvo a cargo de las "Notas de Arte", se puede visualizar como una formación independiente según la definición de Raymond Williams, en la cual postula que "los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico".

Según Williams, la formación independiente se caracteriza por dos factores: "la organización interna de la formación específica; y sus relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general". (pág. 58) Dentro de estas relaciones, Williams señala tres tipos: la de especialización, la alternativa y la de oposición. La organización interna del grupo de artistas a cargo de las "Notas de Arte" y la naturaleza del trabajo desarrollado corresponde a lo que según Williams es una formación independiente. Ver Raymond Williams, *Cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

²⁴ Jean Emar. Notas de Arte. *La Nación* [Santiago] 13 de diciembre 1923, pág. 8.

²⁵ En la página de *La Nación* se publicaron artículos originales de colaboradores chilenos que eran pintores, poetas, músicos y personas vinculadas a la vanguardia; traducciones de críticos de arte y creadores como León Werth, Gino Severini, Maurice Raynal, Le Corbusier; entrevistas a creadores provenientes del extranjero —Tótila Albert, Acario Cotapos, Vicente Huidobro— y cartas con información sobre libros, exposiciones, eventos culturales, escritas por chilenos de paso en Europa.

En las "Notas de Arte" también se dedicaron páginas especiales a las artes —música, cine, arquitectura—, a los países —movimiento intelectual francés, pintura en Italia, joven literatura en España— y a artistas consagrados como Erik Satie y Guillaume Apollinaire. La creación no estaba ausente. Los poemas de Alberto Rojas Jiménez, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Manuel Magallanes Moure, Gerardo Diego, aparecieron con frecuencia.

Además del discurso verbal, la expresión gráfica: dibujos de Mina Yáñez, Vargas Rosas, Camilo Mori, y reproducciones de Picasso, Gris, Cézanne, Derain, Modigliani, Boccioni, etcétera.

culturales que determinaban la predominancia académica —los Consejos y la Escuela—, señalaba que los primeros no eran representativos del mundo pictórico, sus integrantes carecían de competencia artística y, por lo tanto, Emar postulaba la autonomía: los problemas del mundo plástico, debían resolverlos quienes participaban de él. En cuanto a la Escuela y sus profesores, Emar sostenía que negaban el desarrollo personal y la búsqueda expresiva de los alumnos.

También impugnaba a los artistas que se apegaban a las fórmulas y modos de hacer, pero que no se enfrentaban con la crisis en el sistema de creencias que planteaba el nuevo siglo. Además, estaba en desacuerdo con los pintores que buscaban su consagración en los premios y medallas de los concursos plásticos.

Asimismo Emar rechazaba los mecanismos de legitimación. En el caso de los críticos pictóricos, los principales cuestionamientos que les hacía eran la falta de fundamento en sus juicios, el desconocimiento de las obras y tendencias, las razones extraartísticas para condenar lo nuevo y el daño y distorsión que generaban en las apreciaciones del público.

Los artistas de las "Notas de Arte", además de advertir los problemas del sistema académico, percibían que dentro del campo de poder, el campo artístico estaba deslegitimado, pues la sociedad no tenía verdadero interés por el trabajo desarrollado por los creadores²⁶. El afán era revertir la situación del arte y de la pintura en particular, y por ello plantearon diversas alternativas a lo existente.

En el plano de la enseñanza certificada, proponían una reforma a la Escuela —traer cuadros a Chile, viajar a Europa para completar su formación²⁷. También les interesaba una educación alternativa y para ello abrieron en Santiago una academia libre de pintura y dibujo: La Academia Montparnasse. Otra posibilidad era el estudio en París en una Academia Internacional de Bellas Artes que tenía el respaldo de la Casa de las Américas.

La problemática de los mecanismos de difusión la resolvieron en forma autónoma, y organizaron dos eventos. Uno fue un concurso de dibujo y pintura infantiles y el otro, la famosa Primera Exposición de Arte Libre, organizada y auspiciada por *La Nación*, en junio de 1925, que se conoce también como Salón de Junio²⁸.

La crítica de arte alternativa era la que Emar y Sara Malvar escribían con frecuencia sobre pintura, literatura, cine, la que ellos traducían y la que hicieron otros colaboradores como García Oldini en música y Cruchaga Santa María en literatura.

El resultado de estas intensas polémicas fue muy favorable a las posturas vanguardistas. Los Consejos se transformaron en 1927 en una Dirección General de Enseñanza

²⁶ Emar desarrolla estas afirmaciones en una carta a Arturo Alessandri aparecida en una página de las "Notas de Arte" Excelencia, *La Nación* [Santiago], 8 de mayo 1925, pág. 7.

²⁷ Las proposiciones de Emar tuvieron inmediatamente una respuesta favorable de parte de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Ello explica la carta de Hernán Gazmuri, Presidente del Centro de Bellas Artes en 1924. (Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas. *La Nación* [Santiago] 11 diciembre 1924, pág. 5).

²⁸ En la Exposición había 5 secciones:

Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárate, Petit, Perotti, Vargas Rosas.

Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis.

Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec.

Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Mori, Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes.

Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las "Notas de Arte".

Artística dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. Pero en 1929 el Gobierno a través de su Ministro de Hacienda, cerró la Escuela de Bellas Artes y la Dirección General cesó en sus funciones: el poder paralelo a la Escuela desaparecía por completo²⁹.

La enseñanza en la Escuela también cambió radicalmente. Con el presupuesto del año 1929, fueron a Europa veintiséis artistas jóvenes. Los inspectores a cargo eran Isaías Cabezón y Camilo Mori y al regreso, por decreto, todos tenían asegurado su trabajo como profesores en la Escuela: la vanguardia se convirtió en lo oficial. ¿Y la autonomía? La Escuela de Bellas Artes pasó a depender de la Universidad de Chile, se constituyó en Facultad y los hombres vinculados al arte tomaron a su cargo las funciones directivas.

Las posiciones renovadas también conquistaron el principal mecanismo de difusión: El Salón Oficial. Ya en 1927 los jóvenes eran mayoría y en 1928, los estudiantes que habían respaldado a Emar en sus propuestas sobre la enseñanza artística en 1923, exponían sus obras después de haber ido a París siguiendo la huella de los montparnassianos. A partir de 1930, como directores y profesores de la Escuela, ellos disponían del Museo y organizaban los salones. La nueva producción plástica generó diversos aparatos de comunicación —*Revista de Educación, Primera Revista de Arte, Segunda Revista de Arte*— y críticos de arte —Carlos Humeres, Alberto Rojas Giménez, Víctor Bianchi— que apoyaron y legitimaron las nuevas tendencias.

¿Qué ocurrió con las posiciones académicas? Los artistas e intelectuales ligados a la academia, también entraban en la disputa, pero ahora ellos ocupaban posiciones marginales. Su lugar era la periferia y desde allí tuvieron que desarrollar estrategias como el llamado Salón Nacional, la revista *Bellas Artes*, donde atacaban duramente a la vanguardia. Según ellos, era necesaria “la restitución del criterio” y evitar “la desorientación”. Pero nada podían hacer porque ya no tenían la hegemonía para imponer sus concepciones.

El resultado para los artistas de la vanguardia no pudo ser mejor: la disputa en el campo plástico se había ganado, la hegemonía del sistema académico estaba desarticulada por completo y ellos eran los nuevos intelectuales incumbentes. El resultado para Emar fue muy distinto. Como él no era pintor, no accedió a ninguna posición en el campo pictórico, no participó de los beneficios de la transformación que, en gran medida, él había originado.

LA LITERATURA DE VANGUARDIA: LA NARRATIVA DE JUAN EMAR

La perturbación de los años 30 nos lleva a las narraciones emarianas. En sus novelas y cuentos existe una ruptura estrictamente literaria, que se evidenciaba en una denuncia y una propuesta. Había un completo rechazo a todo un sistema de representación realista insuficiente para dar cuenta de lo real, sistema ridiculizado permanentemente en las obras. También había una creación de historias, personajes, y determinaciones espacio-temporales que obedecían a leyes propias de un universo autónomo. Adriana Valdés afirma que Emar utilizaba “un concepto de ficción narrativa que sólo vendría a valorizar-

²⁹ En la entrevista que Emar hizo a Mori en mayo de 1923, éste plantea la posibilidad de cerrar la Escuela y enviar a los pintores a Europa. Aunque la afirmación se inserta en un contexto humorístico, revela que la alternativa de cambiar radicalmente la formación pictórica era algo que ya se discutía.

se años después³⁰. Esta valorización tardía explica lo dicho por Pedro Lastra cuando sostiene que “la propuesta de Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio”³¹.

Sus novelas tampoco fueron aceptadas porque había otra ruptura: la del intelectual contendiente con el campo artístico. Emar en los años 20 trabajó con el anhelo de ampliar los límites del campo cultural chileno, particularmente el de la plástica, para que tuvieran cabida las obras y propuestas de la vanguardia, lo que se logró cabalmente el año 1929. Para ello tuvo que polemizar intensamente con el sistema de agentes culturales que imponían preferencias estéticas opuestas a la renovación.

Precisamente estas polémicas, elaboradas literariamente en sus narraciones, impidieron que su propia obra literaria tuviera cabida en lo que Emar había ampliado. Su rechazo a los críticos que legitimaban el arte fue tan generalizado en los años 20, que cuando él publicó sus novelas y cuentos en los años 30, no tenía quién estuviera dispuesto a comentarlos. Además, como su postura acerca de quienes consagraban las obras de arte la mantenía con similar virulencia en la década de los 30, en sus obras siguió impugnando la competencia y la autoridad de los que podían comentar sus textos. El caso paradigmático está en *Miltin 1934*. En esta novela, Emar se mofó e interpeló a Alone, uno de sus virtuales críticos quien trabajaba curiosamente en *La Nación* y que no publicó una línea sobre la obra emariana. Desde esta perspectiva, la paradoja es inevitable: Emar ensanchó los límites del campo cultural, pero ignoraba que ese trabajo se volvería contra sí mismo.

La respuesta de Emar ante la escasa recepción de sus obras, fue radical. No hizo concesiones en la elaboración de su proyecto creador, rehusó ajustarse a las expectativas de sus lectores y prefirió viajar a Francia y luego recluirse en el sur de Chile. Continuó su trabajo literario diariamente, pero nunca más quiso insertarse en el campo artístico chileno al cual le dio la espalda hasta el mismo día de su muerte.

EMAR Y LA VANGUARDIA

La intención al publicar estos escritos de arte es contribuir a reparar “la injuria” del silencio y el olvido de Emar. Con estos textos se agrega otra perspectiva de lectura a la narrativa emariana. Si se analizan sus novelas y cuentos sin el conocimiento de las tensiones en el campo artístico de la época, se corre el riesgo de pensar a Emar como un escritor que adopta la cosmovisión y los procedimientos vanguardistas y que reniega y no posee ninguna conexión con su referente latinoamericano. Al contrario, Emar en sus novelas y cuentos elabora artísticamente los procesos culturales que le tocó vivir en Chile. Además, los escritos de arte otorgan mayor claridad a ciertas propiedades de su escritura —la ironía, la parodia, el humor negro— que surgen como resultado de sus polémicas. Es así como la escasa crítica de los años 30, percibió con nitidez en la narrativa de Emar, la connotación inequívoca de la burla y el sarcasmo que él hizo de su campo cultural³².

³⁰ Adriana Valdés hace esta afirmación en su estudio sobre la novela *Umbral*. Nosotros podemos extrapolar la aseveración a toda la obra emariana. Ver, “La situación de *Umbral*, de Juan Emar”. *Mensaje* 264 (1977), págs. 651-656.

³¹ Lastra, Pedro. “Rescate de Juan Emar”. *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Ed. Universitaria, 1986, págs. 63-74.

³² César Miró en 1935 fue uno de los pocos que escribió sobre las novelas de Emar. En su artículo “Miltin, Antinovela y Sátira social” señala que en la obra “encontramos hechos históricos grotescamente traspuestos”. *El Mercurio* [Santiago] 1 septiembre 1935, pág. 7.

Dentro de la historia de la pintura chilena, Emar ocupa un lugar muy relevante, pero desconocido en su verdadera magnitud. La lectura de sus escritos revela que el conjunto de sus propuestas y la formación independiente que articuló desde la página de las "Notas de Arte", tienen una importancia decisiva en la renovación plástica iniciada en 1923. El cambio cultural no fue obra exclusiva de los artistas del Grupo Montparnasse; también Emar, como intelectual contendiente, permitió la instalación definitiva de las posturas vanguardistas en las posiciones fundamentales del campo pictórico chileno del año 1929.

En la historia de la literatura chilena, hay que situar a Emar como uno de los precursores en la ruptura con las preferencias naturalistas y en la adopción y creación de los postulados y recursos expresivos de la vanguardia literaria. Su aporte teórico en la superación del realismo y en la concepción de la obra de arte como un universo autónomo no fue considerado. El desconocimiento de la polémica artística en las páginas de *La Nación* de los años 20, explica que Fernando Alegría se refiera a Manuel Rojas como "una especie de puente entre los criollistas chilenos y la generación del 38; un puente en el cual él aparece asumiendo el carácter de ideólogo, a pesar de que en rigor no lo era"³³. Emar debió haber sido reconocido como el puente: él sí era un "ideólogo".

Su aporte creativo tampoco fue valorado por sus contemporáneos ni por los narradores de la generación siguiente. Para éstos, Emar fue simplemente ignorado. Claudio Giaconi al referirse a las influencias nacionales de su generación señala que "los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos"³⁴. Asimismo, Jorge Edwards recuerda que cuando en los años 50 le preguntaron acerca de qué le interesaba de la literatura chilena, respondió: " 'Nada' ... con la posible excepción de algunas páginas de la Bombal y de Manuel Rojas"³⁵.

El rescate de los escritos de arte también posibilita visualizar con mayor nitidez la complejidad de la figura de Emar en el período de los años 20 y 30 en Chile. Él fue un difusor de la vanguardia, un aficionado pintor y un escritor de toda la vida. Su trabajo fue el de un intelectual creador y distribuidor de cultura, labor que realizó en virtud de su apropiación del paradigma artístico contemporáneo y a partir de la cual se insertó en el campo cultural chileno.

Asumir a Emar como intelectual que desarrolló una labor múltiple, permite relacionarlo con otros artistas de otros campos culturales latinoamericanos que vivieron el mismo conflicto. La difusión de la pintura que realizaron Emar y el Grupo Montparnasse en Chile, la puesta al día en la música que hicieron Carpentier y Roldán en Cuba, la literatura que llevó Borges, Girondo y el grupo Martín Fierro a Argentina, la promoción de la poesía que Jorge Cuesta y Los Contemporáneos hicieron en México, son experiencias que establecen relaciones de similitud. Estos artistas comparten la resistencia de los grupos establecidos que se manifestó en el rechazo, la negación a considerar como arte las nuevas expresiones, la carencia de fundamentos para enjuiciar el nuevo arte, la

³³ Piña, Juan Andrés, *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Ed. Los Andes, 1991, pág. 29.

³⁴ Promis, José. *Testimonios y Documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago: Nascimento, 1977, pág. 363.

³⁵ Hay que consignar que en la entrevista hecha por Piña, Edwards matiza inmediatamente su afirmación: "Por supuesto que eso uno sólo las dice cuando tiene 20 años". Juan Andrés Piña. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Ed. Los Andes, 1991, pág. 127.

distorsión generada entre el público. Igualmente tienen en común el difícil trabajo que realizaron para insertar sus postulados, como la necesidad de un aparato de expresión —*La Nación* y las “Notas de Arte”, la *Revista de Avance*, *Martín Fierro*, *Los Contemporáneos*—, el enfrentamiento con la crítica, la creación de formaciones independientes, estrategias que son parte de la historia de los grupos de vanguardia de Latinoamérica.

La disputa artística y las diversas modalidades de los intelectuales para dar a conocer sus creencias, pone de manifiesto una constante de la vanguardia. La vanguardia es siempre la ruptura de un sistema artístico prevalente por otro que emerge. Pero la vanguardia también es ruptura con el conjunto del campo cultural: instituciones, aparatos formativos, aparatos de comunicación y los agentes culturales que ocupan estas posiciones.

El reconocimiento de la contribución teórica y creativa de Emar, servirá para realizar nuevas lecturas de sus obras, para llenar un vacío manifiesto en la pintura y la literatura chilena de vanguardia, y para establecer una nueva línea de continuidad en nuestra historia cultural de la primera mitad del siglo. Así, “el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad”³⁶.

PATRICIO LIZAMA AMÉSTICA

³⁶ Cortázar, Julio. *Prosa del Observatorio*. 3ª ed. Barcelona: Lumen, 1983, pág. 78.

ARTICULOS DE ARTE
Artículos de Arte



ALGO SOBRE PINTURA MODERNA

CONVIENE HABLAR UN POCO SOBRE ESTE TEMA, pues la pintura moderna es aquí como un mito, como una fábula diabólica. ¡Han concluido los santos tiempos en que el artista amaba lo bello y lo trasponía en la tela para dulce gozo y reposo del hombre atareado! Hoy parece que el artista ha roto el pacto con el hombre atareado y éste asegura que aquél, en vez de agradarle y mecerle en gratas ensoñaciones, le exaspera con sus cotidianos cánticos a la fealdad endiosada. El arte moderno es el caos, la locura. En cada esquina se me detiene y con gesto de fatalidad se me pregunta: “Y de arte, ¿qué se dice en Europa? La desorientación, el desconcierto, ¿no es verdad? Y los viejos maestros echan una mirada esperanzada hacia todas las Escuelas de Bellas Artes, que ven como un baluarte para defenderse de la invasión de los monstruos futuristas. Luego el filósofo-esteta de braserero, mate con bombilla y gato que regalonea, les explica las tristes causas de este mal que ha venido a echar por tierra ese patrimonio del arte que hasta ahora tan orgullosos nos tenía a nosotros los hombres”. ¡Signos de los tiempos!, dicen. Es el soplo de la anarquía que se extiende y domina. Es la revolución rusa, la guerra europea, la liberalidad de la mujer, el olvido, en suma, de todos los sanos preceptos que nos guiaban por el sendero de la cordura. “¿Qué de extraño que el satánico soplo invada también las artes?”.

No hay vueltas que darle: los artistas modernos se han vuelto locos. Sobre ello público y viejos maestros de escuela, están de acuerdo. Cuántas veces he visto en París, al público de la *villé lumière*, reír a mandíbula batiente, ante las obras del Salón de Otoño y de los Independientes. El público más culto ríe. El nuestro, como todos los restantes, hace eco. Es la carcajada general, a pesar de que ante los locos se guarde a menudo silencio y la risa se cambie en compasión. Ante la pintura moderna no hay compasión. El burgués ríe porque el artista es un loco aún consciente, fatuo y grotesco.

Pero el maestro de la Escuela, el pintor oficial y el esteta serio, no ríen, no. El signo de los tiempos es grave. ¿Sabemos cuántos podrán mañana contagiarse? Y en esta época de guerras, de revoluciones, matanzas y aviones de bombardeo, escaparía de nuestro ensangrentado planeta la última manifestación de concordia y dulzura —¡el arte!— si las fieras modernas lograsen estirar sus tentáculos hasta el templo sagrado de la Escuela. En medio del público que ríe, maestros y estetas se alejan balanceando lentamente la cabeza y orando con unción:

—“¡Sálvanos León Bonnat*, sálvanos Aman Jean*! ¡Sálvanos Benedito*, Boldini*, sálvanos!”.

El acuerdo es perfecto, aunque diferente el modo de expresarlo. El niño-público se mofa; papá-maestro frunce el seño. Y ambos declaran que del moderno arte nada hay que esperar.

Pero con calma, con la relativa calma que pueden dar las columnas de un diario, convendría ver cuánto vale este acuerdo. Como tal mucho. Los hombres que saben, lanzan el anatema; aquéllos a quienes la sabiduría se dirige, aprueban el anatema. Sin

* Indica ver Apéndice I.

embargo, no estaría de más escudriñar el valor de las partes hoy unidas contra el enemigo común.

El público... mejor decir, la opinión pública... mejor decir, una sabia fuerza que no es posible poner en duda. Cuando la opinión pública habla, todo hombre debe callar. Es ella algo sagrada y hay que doblegarse. Pero en arte, ¿lo es también? ¿Qué pide del arte cada buen señor que después de sus desvelos diarios, visita una exposición, escucha una sonata, hojea un libro? Podría responderse con mil frases hechas y otros mil lugares comunes: "Pido una evocación de belleza que me haga sentir que no todo es miseria en esta tierra". "Pido la representación de los altos sentimientos de la humanidad". "Pido pureza, armonía, tonos delicados, acordes hondos, párrafos vibrantes". Yetcétera.

Mas todo ello es mentira. Cada cual va en busca de un halago, va a recibir un piropo, va a ver su propia imagen reflejada en óleo, notas o palabras. Sus ideas acostumbradas, sus emociones pasadas, sus preocupaciones constantes quiere contemplarlas fuera de sí y de este modo confirmarse. Y si el pintor le presenta un paisaje como él distraídamente los ve en sus días de campo, y si el músico le recuerda sus amores de los quince años, y si el literato le describe la situación a que tanto aspira... entonces pintor, músico y literato tienen a sus ojos muchísimo talento. El arte, para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir tranquilo en la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo.

Y de pronto, he ahí que aparecen pintores que no retratan la visión acostumbrada y que lanzanle, por lo tanto, un desmentido a su vista; músicos que no se emocionan con sus amores pasados y ante tales sensaciones que por tan grandes se tenían, permanecen indiferentes; escritores que parecen arrancar inspiración de otros mundos desconocidos. Ello es intolerable, es un atropello. El público no ve su rostro por ninguna parte, luego todo eso es falso. El artista está loco. ¡Pobre loco! Sólo merece una carcajada.

Aquí en el campo todas las tardes veo un piño de ovejas que un hombre silencioso conduce al establo. Quisiera yo entonces ver por todas partes, fielmente pintados, un piño manso y un hombre en silencio. Quisiera que el mundo de los artistas se ocupase en repetirme hasta lo infinito hombre y piño. ¿Por qué tal afán? Porque tal cuadro me agrada, contestaría, porque evoca la plácida vida de los campos, la labor fecunda, el sosiego dulce... ¡Mentira! Todo ello me es perfectamente indiferente. Lo quiero ver cien veces pintado, porque he sido "yo" quien lo ha visto en la realidad y porque no puede haber halago mayor que los artistas me digan: "Usted ve justo. Su visión no puede ser sobrepasada". Todo hombre desea que los demás le aprueben. Y al arte le exige entonces otro tanto, bajo pena de excomunión.

Son bien pocos, por desgracia, los que llegan a pensar que acaso ese arte moderno de tan loca fisonomía, tenga un cierto lado desde el cual aparezca su razón de ser. Menos son los que piensan que al encontrarse ese lado, se lograría tal vez apreciar todo un nuevo aspecto y hasta un nuevo sentido de la naturaleza.

Los sabios maestros... Éstos son y han sido siempre los más encarnizados enemigos de todo movimiento nuevo. Hay en artes plásticas dos grupos de hombres bien definidos: los partidarios de la Escuela permanente, especie de templo donde se guardan verdades inamovibles, y los contrarios a la Escuela, a la verdad absoluta, a la clave que dé el poder de hacer obras maestras. Sobre un gran movimiento de arte, supongamos el Renacimiento italiano, o sobre grandes maestros, un Rembrandt o un Goya, hay mil hombres que se ponen, con grave ingenuidad, a estudiar y cavilar. Hay mil hombres que a este estudio no les guía el comprender la evolución de las artes o la filosofía de la estética, sino el

descubrir por qué esas obras son magníficas, cómo sus autores han procedido para realizarlas, cómo han compuesto, dibujado y coloreado. Una segunda intención va oculta tras ese estudio: ella es la de poder precisar, ¡por fin!, el modo de hacer obras maestras, poder aprisionar en leyes precisas la facultad creadora.

¿Cómo hicieron los griegos? ¿Cómo dibujó Rafael? ¿Cómo valorizó Velázquez? ¿Cómo colorearon los impresionistas? Un poco de estudio, un análisis de la obra tal cual haríase con un motor de automóvil para saber por qué marcha, y luego se sabe "cómo" ha de hacerse para seguir la tradición de los griegos, "cómo" para dibujar a lo Rafael, "cómo" para valorizar a lo Velázquez y colorear a lo impresionista. Los resultados de estas investigaciones se proclaman y codifican y la Escuela se ha formado... Se sabe la manera de hacer. No queda más que enseñarla y practicarla para hacer revivir en todo tiempo y en todo sitio las culminantes épocas de creación artística. Así nacen las fórmulas rígidas y escolares con cuya exacta aplicación se pretende hacer artistas como se hacen buenos carpinteros, buenos albañiles. Para que una mesa sea sólida y cómoda, para que la madera dure y presente buen aspecto, para que los cajones corran sin chirrear, se debe proceder en tal y cual forma. Para que un cuadro sea una verdadera obra de arte, se debe componer según tales reglas, dibujar de tal modo, colorear de tal otro y para componer, dibujar y colorear existen preceptos exactos que a nuestros alumnos enseñamos en tantos años de asistencia a las aulas.

Una Escuela de Bellas Artes difícilmente va más lejos.

Se comprenderá con qué odio desencadenado los hombres de escuela ven aparecer, en cada generación, una pléyade de artistas que desdeñan las fórmulas solidificadas y que proclaman que la última palabra en arte no ha sido dicha aún, que es en vano repetir como obreros los modos de expresión de otras épocas, que todavía es posible buscar nuevos elementos, buscar siempre, formar una nueva sensibilidad que agregue un anillo más a la cadena de las artes en vez de proclamarla definitivamente terminada y sólo con la posibilidad de una repetición eterna.

La Escuela ve en estos hombres un sinnúmero de audaces que van a arrebatarle su querido bálsamo hacedor de genialidad. Entonces se habla de caos, de anarquía y locura. Y las naturales exageraciones de toda juventud entusiasta y fuerte, las muestran con el dedo como único resultado posible de los que desconocen los principios absolutos.

No es mayor el valor de las partes. Por un lado un público vanidoso que pide por todos los sitios su imagen, sin haberse antes preguntado si puede su imagen tener algún interés. Por otro lado, los hombres deseosos de estancar toda marcha, toda evolución, para poder seguir con la exclusividad del cetro del genio.

Es esto lo que hoy pasa. Al lado de los artistas libres, únicos continuadores de la parte viva de la tradición, están los artistas atados por añejas cadenas, continuadores de las apariencias muertas de la tradición. En el extremo opuesto, las exageraciones sin límites, la libertad convertida en capricho.

Pero mejor que todo esto sería concretarse un poco más haciendo un rápido bosquejo del actual movimiento pictórico del viejo mundo. A ello dedicaremos el próximo artículo. Luego citaremos nombres de entre los más afamados pintores de hoy día y reproduciremos obras. Así cada cual podrá juzgar y acaso perder el temor de esas fieras incoherentes de la plástica moderna. Por ahora, un Picasso que ojalá sirva como buen aperitivo.

(La Nación, domingo 15 de abril de 1923, pág. 9)

ALGO SOBRE PINTURA MODERNA

Ingres - Cézanne*

LOS ÚNICOS CONTINUADORES DE LA PARTE VIVA DE LA TRADICIÓN... Así me expresé al hablar en globo sobre los llamados pintores modernos para diferenciarlos de los pintores académicos. Esta frase necesita una explicación.

Una verdad hallada, un ideal realizado, se conserva en la humanidad y se trata de darle todo su valor. Este valor conservado y cultivado a través del tiempo, es lo que se llama tradición.

El largo desenvolvimiento de las artes, no es formado más que por los sucesivos hallazgos de verdades, que abren nuevas posibilidades. Y estas posibilidades, al realizarse apoyadas en las verdades legadas por el pasado, forman la tradición artística.

Pero aquí, dos sendas comienzan: existe siempre la tradición de la forma y existe siempre la tradición del espíritu. A la primera, la he llamado muerta; a la segunda, viva.

Tenemos en nuestro país las últimas huellas de una raza: los araucanos. Ellos, como todos los pueblos, tenían un arte, o sea, una modalidad especial de interpretar plásticamente su actitud ante la naturaleza. Si hoy día, en pleno 1923, instalo en mi casa un taller para la fabricación de choapinos, ídolos, lamas, etc., copiando originales e introduciendo sobre los que haga las variantes que mi fantasía indique, soy un continuador de la forma araucana, sigo una tradición muerta. Pues ignoro yo, y mis obreros también ignoran, en qué estado de espíritu es necesario estar para que los dioses o fuerzas que venero, la naturaleza que contemplo, los hombres que conozco, al concebirlos y luego interpretarlos, tomen espontáneamente las formas que aquel arte les ha dado. Y no sabré jamás ponerme en el punto, para mí incógnito, desde el cual el mundo que me rodea se exprese "únicamente" como los araucanos lo expresaron. Sobre todo esto hay un velo. Mientras no aparezca quien logre descorderlo, llegando hasta el espíritu mismo que generó esas obras, podremos con justicia decir que la tradición araucana ha muerto y que sus vestigios sólo sirven para catalogarlos en museos y para estudio del historiador. Sin embargo, en cada esquina vemos un florecimiento de arte araucano en el siglo xx. Se copian formas, se reproduce a mil cada objeto original.

Así es con todos los momentos del arte universal. Cada época, cada gran artista, puede interrogarse de dos modos: averiguar el estado de ánimo que engendró las obras que nos interesan, y en tal caso aparecerán, para el investigador, ciertos principios generales, de orden psicológico, de actitud interna ante el mundo externo, de exaltación emotiva, de sinceridad, principios que todo gran artista, creo, ha de haber tocado por diferentes que hayan sido sus medios de trabajo o averiguar las formas mismas, sin preocuparse de la fuerza que las ha creado y repetir las al infinito, y en tal caso aparecerán ciertas fórmulas rigurosas, comunes a todas las escuelas y academias.

En el primer caso, se va recto a la fuente misma de vida; en el segundo, al resultado, descartándole la fuente de vida. Por eso hay tradicionalistas vivos y tradicionalistas muertos.

Aun en el más somero bosquejo del movimiento pictórico actual hay casi imprescindible necesidad de llegar hasta David* su escuela, es decir, a fines del siglo xviii y

comienzos del XIX. David fue, sin duda, un gran pintor, generosamente dotado, pero que el culto exclusivista de una tradición caduca, arruinó, para bien de las generaciones siguientes que reaccionaron con violencia contra la ley draconiana que a las artes se intentaba poner. Aun el amable siglo XVIII se rige por fórmulas y recetas que no alcanzan a ser leyes. Todo está preconcebido, para cada problema hay una solución de taller. Se recuerdan mil frases de contenido absoluto: "Las carnaciones deberían ser frescas y tocadas a la gran manera". Un maestro decía a sus alumnos: "Os enseñaré a quebrar con gracia un brazo o una pierna". David hacía posar su modelo al lado de un modelado antiguo.

Contra este estilo *a priori*, un gran artista reaccionó, enterrando el academicismo pasado y abriendo una era de realismo. Este artista fue Ingres. Su arte, de apariencia tan rígida como la de David, es mucho más afecto a las realidades múltiples de la vida. Ingres reacciona contra las suntuosas generalidades de sus antecesores y fija toda su atención, toda su sensibilidad y su amor, ante el objeto que posa frente a sus ojos, al cual interpreta y desmonta como él mismo lo decía: "con bienhechora ingenuidad". Desdeñó la anatomía por ser ciencia demasiado exacta. Y contra las agrupaciones convencionales de David, traza formas más audaces y más libres.

Este amor por el objeto mismo, como un hecho plástico por sí solo, trae dos consecuencias: primera, el desdén a toda regla que reduzca la importancia del objeto para englobarlo dentro de un total rigurosamente premeditado; segunda, la deformación intencionada, la acentuación expresiva, por encima de un concepto preexistente que limita el alcance de dicho objeto.

Si por sus formas, sus apariencias, Ingres parece, al examen frívolo, un continuador de David, por su estado de espíritu ante la naturaleza, es su opuesto. Y es este estado de espíritu, de libertad y de curiosidad aguzada por ver siempre nuevo y más, que del maestro ha heredado toda una línea de artistas del siglo XIX.

Tal es el espíritu que lleva a Coubert*, espíritu que, en el libre temperamento del artista, se hace naturalismo; y tal es el que lleva a Corot* en quien florece un poético realismo. Y el mismo espíritu sin cadenas exalta en otro sentido a Delacroix*, el más grande romántico de la pintura; y el mismo espíritu aun, da origen a la pléyade de los impresionistas; que para expresarse llegan a escoger los más humildes aspectos de la naturaleza, guiados por su amor que les asegura que todo lo creado es digno de arte. Y el deseo de una acentuación marcada, les hace ir al desdén de las formas y de la construcción para alcanzar, en cambio, las más sutiles armonías del color.

Por una evolución constante y acelerada, como ningún otro siglo podrá mostrar, el espíritu de amor a la vida palpitante, el afán de acentuación del rasgo expresivo para cada cual, habían hecho resbalar la plástica toda, al plano del color. Una exageración exclusivista empezaba a fortalecerse de tal modo, que los continuadores del impresionismo iban convirtiéndolo en una receta hacedora de cuadros blandos, deshechos y azucarados. Mas esto no debía durar largo tiempo. Paul Cézanne reaccionaba. Este artista, que había partido también de la impresión pura, como base del arte, se encaminaba hacia un concepto de más en más constructivo. A ese cuerpo sin huesos ni músculos, cuerpo de carnes flojas que era el impresionismo, dábale un esqueleto poderoso, disponiendo los planes y volúmenes con firmeza arquitectónica en vez de diluirlos en suaves armonías halagadoras de ojos afeminados.

Con Cézanne se abre una nueva era del arte que sepulta al impresionismo en la noble tumba de la historia. Una "impresión" ya no basta como cimiento de las artes. La

atmósfera coloreada que envuelve a los objetos, no satisface ya como único atractivo del pintor. Además, los hombres de temperamento audaz e insaciable, comprendieron pronto que Monet, Sisley, Pissarro, etc., habían pedido a la naturaleza ingenua de los rincones humildes, todo cuanto ella podía darles y que exigir más, sería insistir con torpe repetición en decir lo ya dicho, en hacer lo ya hecho. Alrededor del nuevo rumbo que Cézanne imprimía, vinieron a agruparse los pintores jóvenes, y el impresionismo, debidamente codificado y clasificado, convirtiéndose, para sus próximos adeptos, en una sabia fórmula que hoy se conserva en los anales de la Escuela de Bellas Artes, bajo el ojo vigilante de los mismo maestros que años antes la excomulgaban y maldecían.

Cézanne es el padre de casi todo el movimiento actual. De él se desprende una línea de artistas que, con el mismo afán de aguda y libre investigación y de valiente acentuación intencionada que un siglo antes animó a Ingres y luego a los impresionistas, se han puesto frente a la naturaleza para arrancarle un secreto más. A los hallazgos coloreados de la escuela de Barbizón, que sorprendía en cualquier tono el prisma entero, había que aplicar la frase de Cézanne: "Hacer del impresionismo una cosa duradera como el arte de los museos". Los artistas jóvenes comprendieron que este fin sería alcanzado dirigiendo su análisis hacia la forma y hacia la construcción. Y desde el momento que esta preocupación se adueña de los pintores, los objetos, las carnes, la naturaleza toda, empieza a revelarles, aun en sus más diminutas superficies, mil planos hasta entonces insospechados, mil graduaciones quebradas, mil acentuaciones y volúmenes cuyo estudio e interpretación fue llevando a un marcado afán de síntesis y nitidez en contraposición al afán del detalle diferencial y de la visión coloreadamente envuelta.

Desde este momento, el cubismo queda indicado en la historia del arte. Con los nuevos hallazgos de los artistas, con los secretos que la naturaleza revela a estos ojos que ahora la escudriñan con espíritu casi matemático, se hace más necesario que nunca fortalecer y deformar intencionadamente el natural y "es por ello, dice Lhote* que los pintores nuevos eligieron como maestro supremo al más grande de los deformadores realistas, al pintor de la Odalisca con dos vértebras de más, de Thétis de formas inventadas del natural, Ingres, el gran pintor-dibujante".

Buscando, investigando, haciendo y deshaciendo, siempre insatisfechos, siempre anhelantes de una revelación suprema, sufriendo todos los sarcasmos del público, la excomuniación de los profesores, los artistas del fecundo siglo XIX francés, abrieron brecha y se coronaron como glorias del arte. Y para las generaciones actuales dejaron una herencia: que por encima de las tumbas, hay que seguir adelante, con emancipada exaltación. Pero esta herencia es dura. Cada hombre débil, si no la hace suya, se sentirá crujir bajo su peso.

(La Nación, viernes 20 de abril de 1923, pág. 3)

LA OPINIÓN DE UN GRAN CRÍTICO

A propósito de la ópera *Torcuato Tasso*,
de don Eliodoro Ortiz de Zárate*

DON ELIODORO ORTIZ DE ZÁRATE ACABA DE RECIBIR UNA CARTA de su hijo Manuel, fechada en París. En ella su hijo le dice que Pierre Lalo* uno de los más grandes críticos musicales de hoy día, ha leído la partitura de su ópera *Torcuato Tasso* y que, entusiasmado con ella, le ha pedido música sinfónica para darla a conocer. En la misma carta el gran crítico ha escrito con su puño y letra al señor Ortiz de Zárate:

“Monsieur, sans avoir l'honneur de'être connu de vous, j'ai plaisir á vous dire que j'ai lu votre oeuvre pendant mes séances de pose chez votre fils, qu'elle m'e beaucoup, intéresse et fait passer des moments excellents. Je vous prie d'agréeer l'expresion de mon sentiment le plus distingué.— Pierre Lalo”.

Un cumplido, un acto de cortesía, dirá el público; por lo demás, agregará, hartó parco, casi desteñido.

Sin embargo, estas cuantas palabras tienen enorme valor. Desde luego, la firma: Pierre Lalo es una potencia musical. Después: ese mismo contenido parco. Porque sobre esto hay que aclarar un punto. Las palabras son como el papel moneda. Prodigar floridas palabras, es como lanzar millares en papel. Cuando cada cual puede tener un par de millones de rublos en el bolsillo, es porque el rublo no vale nada; cuando a cada cual se le corona con el título de “genio”, decir luego de un artista “tiene mucho talento”, es casi una ofensa. Toda nuestra crítica, peca por este lado. Los conceptos que nosotros mismos, chilenos, nos prodigamos, sea en arte, en política, o lo que sea, son indefectiblemente ampulosos, excesivos y colosales. Todo sentido de medida, se ha olvidado. Aquí hay que proclamar la maravillosa genialidad de todo hombre o exponerse a que nos quite el saludo. Nuestros calificativos alabanciosos han perdido ya de vista al marco alemán; están al mismo nivel del rublo ruso. Por eso, para cada deuda de admiración, tenemos que pagar con cantidades exorbitantes.

En Francia no es así. El crítico francés paga con dólares, con dólares de oro puro. A menudo, uno sólo le basta, pero, lo repito, es de oro puro.

Si pudiéramos tener una tabla de conversión de flores de crítica, sería curiosísimo ver los equivalentes. No he creído necesario traducir del francés al español la carta de Lalo, pero sí creo necesario traducir su valor. Cuando un crítico serio dice en Francia que una obra no está mal (*c'est pas mal*), un crítico chileno, para expresar el mismo sentimiento, diría: ¡Esto es estupendo! Y cuando un crítico francés llega a decir que una obra “le ha interesado mucho y le ha hecho pasar momentos excelentes”, tradúzcase como el mejor blasón que pueda lucir un artista. Y cuando tales palabras cruzan los mares para venir hasta el último extremo de la América del Sur, no nos queda más que reverenciar a aquél que los ha recibido.

Es lo que hacemos ahora: proclamar en público que vemos con placer y con orgullo, que una moneda de oro, de ese oro que el francés jamás desperdicia, ha llegado hasta

un compatriota nuestro. Es todo un triunfo, un hermosísimo triunfo. Vayan nuestras felicitaciones calurosas al maestro Ortiz de Zárate.

(La Nación, domingo 22 de abril de 1923, pág. 9)

CUBISMO

CUANDO PAUL CÉZANNE PLANTEÓ EL PROBLEMA DE LA CONSTRUCCIÓN, abrió una puerta sobre horizontes inquietantes. Y su muerte fue como un signo de interrogación sobre el porvenir de las artes.

Los cubistas se reclaman como sus herederos legítimos, como los que al signo de interrogación, encontraron respuesta.

Mas este pleito hereditario, es intrincado, dudoso. Por eso, junto con la aparición del cubismo, han surgido de todos los rincones del mundo, millares de jurisconsultos defensores de la causa. Filósofos teorizadores, cerebrales, han alzado sus voces para construir una vastísima teoría. Piedra básica de las nuevas concepciones plásticas. Y esto ha tenido todo el ardor de las revanchas, casi de las venganzas. Los hombres que disertan habían estado algo alejados de las controversias estéticas. El impresionismo realista y objetivo, los había mantenido a distancia.

Pero ahora, no. Esta gente se aburría. Protestaba de que las artes, como un pajarillo veleta, se hubiesen escapado de la adusta jaula de los profundos principios, para ir a revolotear por campos humildes y rincones tristes, sin más guía que una impresión personal, sin más ideal que el de los ojos educados en sorprender coloraciones sutiles. Había que reaccionar y así se hizo. Por cada cuatro aparecieron entonces diez escritos; por cada pintor, diez pensadores.

Mientras tanto, el impresionismo daba vuelta al mundo, y de tanto girar, se corrompía. Hasta los porteros y cocineras, empezaban a descubrir el vibrar de la atmósfera y el violeta de las sombras solares. Y los pintores todos, recibíanle con los brazos abiertos, pues este falso impresionismo tenía algo de muy grato: dábale un pase a cada artista para considerarse el centro del Universo:

“Lo que a mí me interesa, interesa a todo el mundo”.

“Pinto un cielo de nácar y oro, porque así lo vi cierto día y en cierto sitio”.

“Compongo de este o aquel modo, porque así creo yo que mejor se traduce una impresión mía”.

“Es decir, señores, que yo, no sólo soy el artista, sino el arte y la ley”.

“Y para hacer arte e implantar la ley, cojo mis pinceles y cartones... Una mañana

asoleada o una tarde gris, larga caminata por campos frescos, el cerebro despejado, el espíritu alegre y... ¡pintemos como canta el pájaro!

De ahí el éxito de este ramal arrancado del impresionismo. De ahí que hoy día medio mundo de pintores se consagre a la extensa fabricación de la mancha cómoda, agradable, acariciadora.

Pero papá Cézanne puso fin a la algazara de los chicos y en su nombre, el nuevo estandarte se enarboló entonces como emblema de la reflexión para combatir la fantasía; contra lo particular fue puesto lo general; todo valor comparativo de una obra fue suplantado por su valor intrínseco; y la inspiración espontánea ante lo natural, debió ceder paso a leyes estrictas de construcción y equilibrio. Fue esto como el rompimiento de una esclusa. Sin duda, se estaba ya harto de ver mariposear la fantasía de cada pintor en un pequeño espacio de tela. Se quería algo más sólido, más consistente.

Se pensó, acaso con razón, que el color es un atributo del objeto; que el objeto mismo, es su forma, es su volumen, su consistencia y quizá y sobre todo, su sitio y limitación en el espacio.

Todo el mundo ha visto romperse una esclusa. Los que no lo han visto, pueden imaginarlo. Junto con saltar las maderas partidas en dos, un chorro agudo se precipita.

Sólo después, las aguas resbalan hasta hallar su nivel.

El cubismo, a mi entender, ha sido este chorro; las maderas carcomidas que cedieron, la flojedad de la azucarada pintura impresionista.

En todo caso, hubo un ímpetu digno de la víspera de una revolución. Y como en una revolución, el Universo iba a ser cambiado de faz, la edad de oro volvería... Aquí empezó el papel de los jurisconsultos. Alegando la "construcción cezanneana", las nuevas teorías que de ella nacían como de inagotable manantial, se convirtieron, al decir de muchos, en un arma de doble filo, pues ello fue como preparar un terreno para la fructificación de las más heterogéneas semillas. Desde luego, espoleados por el afán constructivo, los ojos se volvieron hacia los primitivos artistas que consideraron la traducción del Universo en arte como una expresión de planos y volúmenes. Así, el África virgen, lució sus creaciones a los modernos abismos y el arte negro alcanzó entre los cubistas un sitio preponderante que ninguna otra época podía disputarle. Pablo Picasso se hizo el portavoz de los antiguos hombres de color.

Por otro lado, la semilla científica caía y fructificaba. Aquel terreno sentíase ávido de creaciones tan verdaderas como las de la ciencia más exacta. Y mientras así se trabajaba, renacían también hondas arcanas filosóficas venidas de remota antigüedad.

Mejor que hablen algunos paladines del cubismo:

*Maurice Raynal** (Algunas intenciones del cubismo). "Concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu, es decir, con este fin, lo más puramente posible, al estado de signo y totalmente despojado de todos los detalles inútiles como son los aspectos, accidentes demasiado múltiples y cambiantes. Los aspectos, en verdad, situándolo en el tiempo y en el espacio, de modo arbitrario, no logran más que desflorar su cualidad primera. Y así como fijará en la tela o en el mármol, no lo que pasa sino lo que perdura, el artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito".

Más lejos dice: "cuando el físico piensa en la composición del agua, no la examina bajo su aspecto de utilidad, frescura o sabor, sino que la considera como un agregado de moléculas. El artista operará de igual modo y su obra será, por lo tanto, como una ley de todas las relaciones de los elementos entre ellos".

*Leonce Rosenberg** (cubismo y tradición). "Los artistas cubistas, sin tener en cuenta la casualidad, dejando de lado la anécdota, desdeñando lo particular, tienden a lo constante y a lo absoluto. En vez de reconstruir un aspecto de la naturaleza, ven modo de construir los equivalentes plásticos de los objetos naturales y el hecho pictórico así constituido, pasa a ser un aspecto creado por el espíritu".

*Gino Severini** (del cubismo al clasicismo). "Del arte y la belleza, pueden darse muchas definiciones. Para el pintor, todas pueden resumirse en ésta: crear una armonía.

Para realizarla, hay dos caminos: imitar el aspecto de la naturaleza, estética del empirismo y de la sensibilidad; reconstruir el universo por la estética del número y por el espíritu.

Así hemos tenido las bellas épocas de arte y las épocas bárbaras y decadentes: éstas han sido siempre caracterizadas por la exaltación del instinto y de la sensibilidad: aquéllas deben su grandeza a la concepción del espíritu y a la estética del número.

Considero que un arte que no obedezca a leyes inviolables, es al arte verdadero como el ruido es a la música. El ruido es el resultado de vibraciones irregulares, cuyo unísono no puede ser cogido; el sonido musical, proviene de vibraciones regularizadas por el tiempo de duraciones iguales o proporcionales y cuyo unísono puede ser cogido.

Los templos y las estatuas de los egipcios y de los griegos, se han podido reconstruir, porque se han logrado hallar la unidad de medida, el unísono y volver a trazar la regla: y así debiera ser con los cuadros.

La música no es más que una aplicación viviente de las matemáticas. Para el pintor, el número pasa a ser un tamaño o un tono de color.

Llego a la conclusión: la obra de arte debe ser Eurítmica; es decir, que cada uno de sus elementos debe estar ligado al todo por una relación constante que satisfaga ciertas leyes.

Esta armonía viviente podría llamarse: equilibrio de relaciones, pues así el equilibrio no es como hoy día se comprende: un resultado de igualdades o de simetrías, sino que resulta de una relación de números o de proporciones geométricas que constituyen una simetría por equivalentes.

Esta estética está de acuerdo con las leyes con que nuestro espíritu ha comprendido y explicado el universo desde Pitágoras y Platón. Por ello, sabemos que todo en la creación es rítmico según las leyes del número, y gracias a estas leyes únicamente, nos es permitido volver a crear, reconstruir equivalentes del equilibrio y de la armonía universales.

El fin de las artes puede ser definido así: reconstruir el Universo según las mismas leyes que lo rigen".

Libremente ahora, se puede pensar sobre estas teorías. Acertadísimas o totalmente descarreadas... hay margen para mil polémicas. En todo caso, se buscan nuevos medios de expresión. Se despierta a la clásica antigüedad; se escucha a los negros de las selvas vírgenes. Se quieren síntesis claras, cristalinas; se relaciona al arte pictórico con la música y con las matemáticas. Se interroga a la naturaleza por cuantas sendas sea posible. Pero todo esto es vano hablar sin las obras que resulten de las teorías madres.

Picasso, Braque, Gleizes, Léger, Marcoussis, Metzinger, Juan Gris, y tantos otros se empeñan en realizarlas. Y todas sus obras, a pesar de las variantes personales, son hijas de ciertos principios comunes de puesta en práctica. El objeto real, sólo tiene un valor de punto de apoyo y este valor lo da, nunca su aspecto pintoresco, sino su sitio y limitación en el espacio. Así considerado, de él se toman luego sus elementos plásticos



Paul Cézanne



Maurice de Vlaminck

únicamente. Y todo ello para que el cuadro, despojado de todo valor comparativo o de interpretación, sea por sí sólo un hecho nuevo, completo, un organismo aparte, de valor propio y regido por leyes de equilibrio de masas, líneas y colores. No es ya "el arte por el arte". Es más: "la estética por la estética".

¿El resultado? ¡Estupendo! ¡Satisfactorio! ¡Mediocre! ¡Abominable! Todas las opiniones chocan y luchan. A cada cual juzgar.

(La Nación, domingo 29 de abril de 1923, pág. 9)

CON CAMILO MORI*

DE REGRESO A CHILE, DESPUÉS DE VARIOS AÑOS EN MUSEOS. Una entrevista se impone. Y que hable mucho.

Primera pregunta: ¿a qué fue usted a Europa? Porque he oído decir que los que van vuelven peor de lo que aquí estaban.

—Eso les ocurre a los que van a la Escuela. Yo fui a ver a Aman Jean en el original. No sabiendo qué galería encerraba sus obras maestras, me dirigí a una familia patriota, radicada en París y entendida en arte. Me convidaron a almorzar. Se habló de pintura. Luego se habló de pintores y oí nombres desconocidos. Por un recelo instintivo no nombré a mis favoritos. De pronto la dueña de casa me pregunta: —¿a usted le gusta Picabia?—. *¿Cómo dice? —Digo que cuál pintor le gusta a usted más—. Aman Jean. Hubo un silencio y como comíamos porotos a la chilena, un comensal me alargó un platillo que contenía un líquido rojo y me preguntó: —¿les pone "la color"? Me sentí completamente en mi casa y en mi patria y no se habló más de Picabia y Co.

—¿De qué se habló entonces?

—De los Impresionistas. Al salir, tomé un auto y me fui al Luxemburgo.

—Quedaría usted abismado, como buen amante del color por el color.

—¡Lejos de eso! Con el concepto Sotomayor que del color tenía, encontré a los Impresionistas, negros, desabridos y monótonos. Y el problema se planteó claramente: o están todos locos, o lo estoy yo.

—¿Cómo solucionó usted el problema?

—Echándoles la culpa a los demás, naturalmente. Pero al cabo de algún tiempo, vi color en Monet, Sisley y otros. En Renoir, un poco menos, aunque me aseguraban que tenía mucho. Mientras tanto, Aman Jean se desteñía, René Ménard* se ponía chocolate, Zuloaga* se acartonaba. Y esto empezó a hacerse mal. Adelgacé algunos kilos, pues cada

uno de estos señores, al derrumbarse, se llevaba una convicción mía y las convicciones pesan kilos, como los huesos.

—¿Se puso usted a régimen de sobrealimentación para recuperar lo perdido?

—Al principio, me resistí. Quería sobrealimentarme con azúcar y bombones y me recetaban guisos agrios. Cézanne empezó a inquietarme. Van Gogh y Gauguin me asustaban y me atraían. Muy bien, pero mis principios de estética giraban como remolinos.

—Empezaría usted a pintar con ahínco para aclararse a usted mismo.

Justamente. Partí a Bretaña con caja.

—¿Y?

—Me resultó como antes... Volví a París desencantado. Regalé la caja y me dediqué a definir valores.

—Sería interesante saber...

—La lista exacta se me perdió. Por lo demás cambia ella según el ánimo. De todos modos, anote usted estos nombres: André Derain*, Vlaminék, Luc Albert Moreau, Henri Matisse y... ya sabe usted. ¡En plena izquierda! No volví más al Luxemburgo.

—¿Y al Louvre?

—Sí.

—De los antiguos maestros, ¿cuáles son los que más le emocionaron?

—Amigo, se conoce que es usted un novicio en el periodismo. Nunca se deben perder preguntas, pues las preguntas son renglones y los renglones son columnas. Y con el precio del papel... ¿De los antiguos maestros? ¡La lista, pues hombre, la lista! Empezaré en Italia: Miguel Ángel, Leonardo y Rafael; en España: Velázquez, Murillo y Zurb...

—¡Basta! La conozco. Otra pregunta, entonces: ¿qué piensa usted, en globo, del actual movimiento pictórico?

—Que está perfectamente bien.

—¿Qué corriente fue la que más le interesó?

—El Cubismo, como principio de estética pura, como expresión quintaesenciada de la plástica.

—¿De modo que hará usted cubismo?

—No, porque el cubismo lo comprendo, pero no lo siento. Sé adónde van los cubistas y ello me parece muy bien, mas yo no podría ir por el mismo camino. Por lo demás, lo que haré no me atormenta: entre Picasso y Matisse, hay sitio para todos. ¡Con tal de no quedar demasiado lejos de Derain!

—¿Qué piensa Ud., del arte en Chile?

—Nada.

—Insisto.

Mori piensa, recuerda, busca. Al fin me dice:

—Don Juan Francisco González* está muy bien.

—De acuerdo, pero dígame algo más. No quiero una opinión sobre un hombre, sino del arte en general.

Un silencio largo. Como Mori se pasea revolviendo sus impresiones se da de narices con un retrato que tengo en mi pared. Lo mira, lo coge y me pregunta:

—¿Quién es?

—Vicentini.

—¡Valiente gallo! Le vi pelear con Mosca. Fue un magnífico espectáculo. Sobre todo cuando en el quinto *round*...

—Pero, amigo, creo que estábamos hablando pintura. Por favor piense usted algo de nuestro arte.

—Si usted me obliga, escriba lo siguiente: estamos en el limbo, ¿la culpa? Tal vez de la cordillera, casi digo del Santa Lucía, que si no ha dejado pasar las buenas obras, tampoco ha dejado pasar los buenos conceptos.

—¿Qué remedio ve usted?

—Primero: cerrar la Escuela de Bellas Artes. Segundo: con el dinero que allí se invierte, enviar a los pintores a Europa, no a todos, naturalmente; a los que tengan condiciones, y para saber si las tienen se hace un gran Salón, al que todos envíen y entonces un jurado elimina lo malo, selecciona lo bueno. Es muy sencillo.

—Muy sencillo. Pero, ¿quiénes formarían el jurado?

—¡Hombre, es verdad! No había pensado en ello. ¡No, no! Desmienta usted mis palabras. ¡Que no se cierre la Escuela de Bellas Artes!

—Entonces, busque usted otro medio. Un consejo, una idea, algo posible.

—Pintar. Olvidar influencias, fórmulas, recetas. Ser un pintor al servicio de la Pintura.

—Explíquese un poco. Eso me parece extremadamente nuevo.

—Desde luego: el cuadro como finalidad. Recalque, subraye usted bien eso: “como finalidad”. Cuanto al tema, un simple medio. Pues en pintura, créame usted, el punto de partida no es el mismo que el de llegada. Esto último ojalá también lo subraye. Para esto: La concepción debe primar siempre sobre la visión. El natural, que se tome como algo dúctil, maleable, para poder, libremente, establecer el cuadro, que es el todo. Y destruir, guerra a muerte, muchas cosas.

—¿Un ejemplo?

—¡Miles! Si quiere usted uno, ahí va: la habilidad, el virtuosismo. ¡Borrarlo! Aunque mucha sea la habilidad de un pintor, ella nunca igualará la del *clown* japonés, en la punta de un bastón, mantiene en equilibrio media docena de naranjas.

—Nómbreme un crítico de arte.

—André Salmon*.

—Un pintor estupendo.

—El Greco.

—Un sitio adorable.

—Montparnasse.

—¿Qué propósitos trae usted?

—Pintar.

—¿Dónde piensa establecerse?

—En Valparaíso. El puerto, lo siento íntimamente.

—¿Qué más piensa usted hacer?

—Volver a pintar y aprender box. Y por ahora, ¡buenas noches!

—Buenas noches.

(La Nación, domingo 13 de mayo de 1923, pág. 5)

PINTORES MODERNOS

Maurice de Vlaminck*

HE AQUÍ UN PINTOR, A PRIMERA VISTA, INGRATO, CRUDO. Su temperamento, demasiado abundante, se expresa a golpazos y sus cuadros, por lo general, paisajes de pequeñas aldeas o de los alrededores de París, hacen el efecto de un caos de tonos negros, de pronto afirmados por un muro blanco, sólido, donde se podría martillar con denuedo sin romperlo. Estos muros son característicos; son una voluntad indomable; son una precisión matemática. Ya aquí y allí, los deslinda un techo rojo, fuerte, de un rojo total que no se avergüenza de mostrarse tal cual es y que no pide a atmósferas dulces que le cubran su pudor. Luego, de entre caos negros y grises (al principio árboles, murallas en sombra, objetos diseminados en el paisaje, el cielo mismo, todo parece negro o gris) empieza a aparecer una orquestación de verdes que predomina, y el cielo se va haciendo luz. El caos se ordena, mas siempre de modo audaz, insolente, diría, y hasta cruel. Las líneas son rígidas, los planos quebrados, las masas hacen ostentación por definirse y primar.

Algo así es un paisaje de Vlaminck y uno, ante él, se espanta como ante el tronar de un cañón. Siempre, sobre sus paisajes, sopla un aliento de tormenta.

“Esto no es hermoso. Es duro, es agrio. Los tonos son sucios. El dibujo anguloso corta como un cuchillo”. Es éste, invariablemente, el juicio que hacen los que por primera vez ven los cuadros de Vlaminck. Ello no debe extrañar. Toda sensación inacostumbrada, merece espontáneamente una censura. Es humano.

Para nuestros ojos acostumbrados a mecerse en los últimos estertores violáceos del impresionismo o en las armonías de naranjas y limones de los españoles oficiales y amigos de Su Majestad, Vlaminck nos aparece como un insulto, como una provocación. Y puedo asegurar que nos aparece también como totalmente nuevo. Esto, humanamente, tampoco se perdona, pues no es posible que cuando se ha acordado, en sesión plena, definir lo que es hermoso y lo que no lo es; definir hasta qué contraste de colores nuestra pupila tolera y más allá de los cuales, el ojo protesta; cuáles son tonos limpios; cuáles sucios; y cuando se ha acordado que sólo saboreamos con placer el sabor dulce y no el agrio ni el amargo; no es posible digo, que alguien pida que vuelva la sesión plena a funcionar, pues todas sus conclusiones han caducado. Y se protesta como se protestó cuando Wagner con sus cobres cubrió la melodía de un violín de salón; y se hacen muecas como cuando la niña que toma helados, prueba, por curiosidad, el *whisky* que bebe el novio.

Este es, más o menos, el valor comparativo de Vlaminck, la fisonomía con que se presenta al recién llegado a París. Vlaminck plantea claramente el problema al artista suramericano: “hay, camarada, una derecha y una izquierda, definidas y sin atenuaciones. Hay, por lo tanto, que escoger”. Algunos le aceptan, otros le dan vueltas las espaldas. De todos modos es un buen primer emisario de la pintura nueva. André Salmon diría: de la pintura viva. Pues en todo él queda algo del terrible destructor, del rompedor de ídolos. Y para dar ese paso que va del arte oficial y escolástico al arte libre y viviente, hay que empezar por destruir, por aniquilar media vida.

Vlaminck pinta ferozmente. Esto es lo primero que nuestro arte tiene que aprender.

Creo que hemos tenido un solo pintor que haya consagrado toda una existencia nada más que a pintar por la pintura: Juan Francisco González.

Vlaminck pinta y da al traste con todo cuanto pueda perturbar el voluptuoso goce de plantar a espátula llena un muro blanco sobre un fondo verde. Sus palabras son tan categóricas, tan crudas e intransigentes como su pintura a machetazos.

Ha proclamado:

“No voy jamás a los museos”.

“Ignoro las matemáticas, la cuarta dimensión y la sección de oro”.

“Más que nunca me esfuerzo en pintar con mi corazón y mis riñones, sin preocuparme de estilo”.

“La pintura es como la cocina: no se explica, se gusta”.

Vlaminck es de origen holandés. Nació en París y allí ha vivido siempre. Profesa un verdadero culto por el arte negro. De estos tres datos puede sacarse, como en una adivinanza de *El Peneca* sus rasgos de artista. Hay en su obra de Holanda, Francia y África; hay la plenitud y la alegría de vivir de la Holanda; hay los contrastes violentos y lo trágico-primitivo del África y hay el don de verter todo ello en arte mesurado, hay el don de la pintura que, hoy por hoy, sólo Francia parece poder otorgar.

Las siguientes palabras del artista ilustran su naturaleza plena y simple: “una estatuita negra, ha escrito, y la voz de la lavandera que canta la romanza tierna y sentimental, al planchar la ropa, me emocionan más que todo el arte de las academias”.

En toda su pintura hay algo de popular, en el sentido exacto de la palabra, no en el corriente; su modo de expresarse, modo enérgico hasta lo brutal; su comprensión dura, cortante, de la naturaleza que, para la gran mayoría, es a menudo una madre ingrata; una sensación dramática que hiela, trágica, como el pueblo siente la vida; una abundancia generosa que alegra, sin contradecir, como en el pueblo también, la fatalidad que la cubre; un buen sentido rudo, ese buen sentido que al hombre de la tierra le soluciona sus problemas y que a él, como pintor le salva y le salvará siempre de abusar de cualquier recurso que no sea esencialmente pictórico.

Citaré dos párrafos que sobre Vlaminck se han escrito y que retratan su naturaleza copiosa.

Dice Vanderpyl: “cada una de sus obras es una porción de la vida actual: los mismos rincones de campo pintados por Corot y por Vlaminck, son totalmente diferentes, tan diferentes como son 1920 y 1830. Las carreteras de Vlaminck, son carreteras de autos y camiones; sus arrabales, donde a veces un hilo telegráfico se pierde en los cielos, esconden la sentimentalidad de las masas modernas”.*

Dice André Salmón: “paisajista de los extramuros parisienses, Vlaminck se ha sentido siempre inclinado a ver lo dramático de estos campos reputados como tan dulces. Pero reputados sin razón. Los amigos de Guy de Maupassant, realistas e impresionistas, excepto Seurat, no lograron apercibirse, a pesar de Maupassant, que pintaban sitios de tragedia. Vlaminck se siente bien en el drama, porque la desgracia exige una selección múltiple: selección de medios y selección de circunstancias. Es así como este hombre robusto, es así como este pintor vigoroso ha llegado a pintar cielos de desesperación que cuentan entre los más hermosos de la pintura, no sólo de la contemporánea sino de toda la moderna”.

(La Nación, jueves 17 de mayo de 1923, pág. 3)

PINTORES MODERNOS

Henri Matisse*

HE AQUÍ EL ARTISTA QUE NO SE DISCUTE, MATISSE ES MATISSE Y A SU NOMBRE todo el mundo inclina la cabeza. Es el maestro consagrado; es el hombre de talento reconocido. Hasta la escuela empieza a pronunciar su nombre con respeto. Tal es su situación en el mundo artístico. Sólo un pintor, de los contemporáneos, puede vanagloriarse de estar a igual altura: André Derain. Son las dos estrellas. Con Picasso, el misterioso insatisfecho, forman el triunvirato de la pintura de hoy día. Son los tres amos del porvenir pictórico. A través de ellos, mil artistas inquietos atisban las rutas que se abren hacia horizontes nuevos. Derain, el constructor grandioso, cuyas obras tienen acentos beethoveanos; Picasso, el artista múltiple, tentacular, foco de posibilidades; Matisse, espontaneidad, luz y, para hablar más justo: ¡vida!

Nació Henri Matisse en el norte de Francia en 1869. Frecuentó el taller de Gustave Moreau. Expuso por primera vez en la Nacional de 1896. Siguió exponiendo en los independientes y ahora lo hace, con regularidad en el Salón de Otoño. Ha expuesto, además, en Inglaterra, Suiza, Alemania, Rusia, etc., y hay, a menudo, exposiciones particulares suyas en París.

Y... no encuentro, en verdad, mucho más que decir de Matisse. Hay hombres alrededor de cuyas labores pueden hacerse vastas construcciones explicativas, hombres hechos para ocupar un casillero vacío que la humanidad quiere llenar. Sus obras satisfacen una necesidad al formar parte de un movimiento en desarrollo. Pero hay otros que son como una generación espontánea, que no tienen compañeros, ni fijan con precisión sus antepasados, ni se percibe tras qué fin trabajan y se afanan. Matisse es de éstos. Un artista único, sin colectividad que la levante, pero alrededor del cual empiezan, como callampas, a crecer sinnúmero de imitadores.

Al querer definir su obra he dicho "vida". Tiene, sí, algo de la vida misma: no da margen a definiciones justas, no permite ser englobada, huye cuando uno cree haberla aprisionado y aunque de este modo burle la razón, que siempre pide clasificaciones para su tranquilidad, atrae, fascina y se llega a la conclusión de que, por encima de ser buena o de ser mala, como la vida, su obra ante todo "es".

Sobre las flores, podemos decir mil cosas, sobre su color, perfume y utilidad, sobre su modo de crecimiento y su marchitez; mas, el "porqué" de una flor, nos escapa. Lo mismo, sobre cuanto existe; lo mismo sobre nosotros los hombres: aquí estamos, hablamos, discutimos, amamos y maldecimos. Y sobre todo ello cavilamos llegando a magnas conclusiones. Pero por qué aquí estamos para hablar, discutir, amar y maldecir... Más vale cubrir tal dilema con un paréntesis y no devanarnos los sesos. Mas este punto sin respuesta —la vida misma— es el que más subyuga y en su misma fluidez y simplicidad —¡ser!— encierra su magnificencia. Tal me ha parecido siempre la obra de Matisse.

Me explicaré un poco: al comparar la pintura de Matisse con la de otro pintor, pongo, por ejemplo, la del constructor soberbio que es Derain, Derain hijo legítimo, resultado puro de la evolución, diría que la de éste es una verdadera "obra", es decir, que

se comprende que ella nace de un profundo y sosegado trabajo del espíritu, de una observación tenaz cuyo resultado se elabora en la mente para producir luego una construcción nueva. Es como una catedral: la creación del hombre prima sobre la naturaleza que ha sido su colaboradora, explicándole sus leyes eternas. Sobre estas leyes el hombre ha creado y he ahí la catedral. Así me ha parecido la obra de Derain. En cambio las telas de Matisse, comparadas a las anteriores, me hacen el efecto de seres vivientes, un hombre, un ave, una flor, que no han venido al mundo tras penoso esfuerzo de un cerebro organizador, sino tras el impulso mismo de la vida que fecunda, la vida que se manifiesta, para nosotros, porque sí, porque es ley y es belleza fecundarse y manifestarse. Diríase de Matisse: un macho con el don de procrear en la luz. Ante una catedral, por perfecta que sea, se puede opinar y discutir acerca de su construcción, pues hija ella misma de la construcción humana, es, en principio, susceptible de variaciones tanto de origen como de resultado. Ante una gacela o un lirio, no se discute, sólo se constata. Son como ellos son y como tales se aceptan.

Es esta sensación la que he experimentado ante los cuadros de Matisse: que en ellos no hay posibilidad de variaciones, que toda discusión sería ociosa, que es mejor constatarlos y aceptarlos, pues un momento, una actitud, un rasgo viviente ha sido cogido justo, exacto, luego fijado y allí está y... nada más.

Hay muchas obras —en plástica, letras o música— a las cuales se les podría quitar algo o agregar algo. Creo que a todas las obras, en principio, puede hacerse tal cosa. De seguro las empeoraríamos, las dejaríamos truncas. Pero esto es otro asunto. Peor y trunca, la obra seguiría siendo la misma, menos hermosa e incompleta. Con una obra de Matisse, no creo posible tal experimento: si algo se le agrega o quita no me parece que la empeoraríamos, sino que simplemente resultaría con ello otra obra, inferior a la primera, pero de todos modos "otra". A tal extremo ellas me parecen como expresiones, como sensaciones espontáneas. Si hemos tenido una sensación cualquiera, no nos queda más que registrarla. El menor cambio en ella, la menor modificación, haría la otra sensación y la primera habría dejado de existir.

Una novela puede ser perfecta, mas su perfección no excluye el que uno comprenda que su autor hubiese podido desarrollarla de otro modo. Podemos estar de acuerdo en que lo ha hecho del mejor modo posible. No importa. La posibilidad anterior subsiste siempre. Más no así con una frase, una palabra oportuna y precisa, lanzada a tiempo en medio de un debate. Esta palabra ha sido un momento, el momento mismo: fue dicha, dio su efecto y el momento pasó. Una tela de Matisse es eso. Es la cosa oportuna en el tiempo, la cosa que no pudo haber sido otra.

Es por esto que su pintura la he comparado con la vida misma, con esa parte de la vida que es mejor cubrir con un paréntesis y dejar que nos subyugue al constatarla. No se crea que quiero decir con ello que Matisse explique este punto oscuro, Matisse no es un filósofo, Matisse no explica nada. Expresa únicamente, pero con justeza asombrosa. Y vuelvo a mi comparación: expresa la vida como un ave o un pez, sin explicar ni filosofar; la expresa viviendo en sus telas, como los seres la expresan con el solo hecho de vivir en sus cuerpos.

Y es por esto también, que al hablar de este pintor extraordinario, no he podido explicar su obra, precisar sus cualidades, criticar sus defectos, en buenas palabras, y como al principio lo dije, hacer a su lado una construcción paralela. He dicho, más o menos, mis sensaciones sobre él. Creo que es lo mejor. Parodiando a Vlamínck que ha escrito: "la pintura es como la cocina: no se explica, se gusta", podríamos escribir: Matisse

tampoco se explica, se gusta. Sobre las cosas que han gustado sin explicación, es preferible comunicar impresiones que traten de definir las cosas mismas.

Sin embargo, algo más concreto podría decirse del arte de Matisse. ¿Qué produce este efecto de vida en su obra? Es, sin duda, el gran dominio sobre el oficio, sobre sus medios de expresión. Cuando los artistas perciben un rasgo nuevo en la naturaleza, un nuevo sentido, nace también una nueva manera que lo exprese justamente. Y una nueva escuela se forma. Los comienzos de toda escuela tienen esto de común: la manera de expresión prima sobre lo que se desea expresar. Hay un cierto alarde en hacer ver los medios que se están empleando, las *trouvaille* que cada cual aporta. Hay cierta embriaguez de sí mismo y se prefiere el modo de hacer a lo que se hace. Mas, cuando toda esta parte del oficio está plenamente dominada, los esfuerzos, alardes, trucos y maneras, se desvanecen, pues se han convertido en algo espontáneo. Como cuando todos hablamos, en confianza. Desaparece el esfuerzo del espíritu para obligar a los sentidos a seguir el rumbo que se les impone. Los sentidos obedecen fielmente. Es un triunfo del alma sobre la materia. Por eso la "naturalidad" es una de las cualidades, al parecer más fáciles, en verdad más expresiva del pleno poder del artista.

Esto es Henri Matisse. Será en vano que se intente ver "la manera como" Matisse pinta, de qué combinaciones se vale para producir tal o cual efecto. Un orador de choclón arranca vítores. Pero un momento más tarde su discurso puede ser desmontado por un hombre sereno, desmontado como una pequeña maquinaria y aparecerán, desnudos, muertos, mil recursos calculados para producir el efecto. La próxima vez el orador hará sonreír. Un buen orador, en cambio, emocionará sólo por haber dicho verdad y por haber hallado para ella las expresiones justas. Igual es la pintura y es aquí Matisse el buen orador. Pinta verdad y pinta justo. De ahí la dificultad de encontrarle sus recursos y englobarlo en un grupo definido, o sea, en una manera de hacer.

Pinta verdad... Sí, su pintura es la verdad de la luz. "Si a algo debiera compararse la obra de Henri Matisse —dice Guillaume Apollinaire— habría que escoger la naranja. Como ella, su obra es un fruto de luz resplandeciente". Mas hay cien modos de ver y de expresar la luz. Matisse la ve como un hombre instintivo. Toda su pintura es un cántico y una exaltación al instinto, pero el instinto totalmente dominado por el oficio y guiado por el buen gusto.

Al hablar de instinto se entiende, a menudo, desenfreno, casi animalidad. Sin embargo, estas apreciaciones deberían dirigirse más al empleo que de él se hace que al instinto mismo. Puede ser él como cualquiera otra facultad. Amo del hombre, es la animalidad, por cierto; pero esclavo del hombre, es un arma tan fuerte y más fresca que la inteligencia para penetrar el mundo. Matisse se ha conocido a sí mismo como un hombre instintivo y ha trabajado entonces sobre sus propias cualidades. No se ha dejado seducir por la voz de orden que hoy impera: construcción, cerebro, concepción. Su naturaleza abundante, límpida, ha rebasado por encima de tales órdenes. Y ha llegado a la conclusión de que el primer paso en las artes es conocerse, y sobre esto acentuar, desarrollar, exaltar.

A propósito: fundó Matisse una escuela en París, con el fin de enseñar, no el arte de la pintura, sino a buscarse y a encontrarse a sí mismo, de hacer ver a sus discípulos que, para ser pintor —como para cualquier otra cosa, sea ello dicho de paso— es menester ante todo, ser un hombre, y que es una conciencia y disciplina internas, y no un conjunto de reglas, las que sólo pueden formar un artista. Los alumnos aflúan de todas partes del

mundo. Pero todos buscaron el camino más corto: seguir al maestro, imitar. Al poco tiempo, toda la escuela hacía "matises". Matisse, entonces, cerró la escuela.

Cuanto a sus cuadros, se hallan ellos por todas partes. Gran número en Alemania, en Estados Unidos, en Francia, por supuesto, en Inglaterra, etc. Pero sobre todo en Rusia. En Moscú existía una importante colección de grandes telas suyas. Con la revolución, se dijo que habían sido incendiadas y destrozadas. Mas parece que Lunatcharsky, por el contrario, ha ordenado que un centinela, rifle al hombro, las vigile día y noche, como uno de los más preciados tesoros de la República del Soviet.

(La Nación, domingo 20 de mayo de 1923, pág. 5)

EL ESCULTOR MATEO HERNÁNDEZ*

EL NOMBRE DE MATEO HERNÁNDEZ HA LLEGADO YA VARIAS VECES HASTA NOSOTROS. Y con razón. En el gran movimiento plástico que en la época actual se forma, y día a día se precisa, la obra de Hernández ocupa un sitio de alto interés.

Hernández nació escultor. Desde pequeño, en minas y canteras, tuvo que avenírselas con la roca. Por allí comenzó sus estudios: habituándose al martillo, al cincel y a la piedra. Luego, de las altas montañas, bajó a la ciudad. A Madrid primero, después a París. Y siguiendo las influencias que le rodearon, modeló en greda y tierra blanda. Algunos bustos, algunas composiciones. Esto, solamente, mientras su personalidad iba formándose. Cuando ya sus dedos adquirieron la maestría suficiente, temió que la habilidad fácil dominara su carácter fuerte, poderoso. Temió ser arrastrado por una materia floja a las flojedades sin límites de una escultura de salón. Sintió entonces el llamado de su infancia pasada en las montañas españolas. Desde ese momento no llegó a su taller ni un puñado más de tierra. Solamente pesados trozos de roca.

Unos cuantos bajo relieves en la piedra blanda de París iniciaron su nueva orientación. Los talló directamente. No habría valido la pena dejar la tierra para buscar en la piedra algún sistema que facilitase la ejecución. No; había que tallar directamente; había que dificultar la obra en vez de facilitarla. Y aquí toco uno de los principios de arte que Hernández profesa y que en su obra implanta el sello inconfundible.

Mientras más dura, más rebelde sea la materia —piensa Hernández— más empeño para dominarla, más tenacidad necesita el artista. Todo cuanto tienda a evitar la penosa materialidad del arte, bajo pretexto, según muchos, de dejar mayor libertad al espíritu, es para él debilidad y peligro. Debilidad: huir del noble trabajo que pone al hombre frente a la roca; al artista junto al obrero; al escultor cerca de los inmensos egipcios de la

antigüedad, de los caldeos y asirios. Peligro: pues toda facilidad induce al espíritu a la dejadez, a arrancar efectos baratos, a simular cualidades, mientras que cara a cara con el trozo bruto que no obedece más que a golpazos de martillo, no hay posibilidad de engaño ni con los demás ni consigo mismo. O se hace obra francamente o francamente se fracasa. He aquí el credo de este potente escultor español.

Pronto la piedra blanda de París no le bastó. Buscó el granito y en éste se encaminó hacia el más duro. Sus cinceles se quiebran cien veces antes de que el granito ceda. "Tanto mejor" dice Hernández, y con fuerza de atleta sigue golpeando.

Su obra realizada se compone de gran número de bustos y de animales. Su obra en proyecto de composiciones monumentales. Para los bustos, los modelos posan en su taller bajo una lluvia permanente de proyectiles que saltan al golpe del martillo, quebrando hasta los cristales de la claraboya. Hernández no hace ni un diseño ni cálculo alguno antes de empezar. Se pone frente al trozo informe de granito que cuatro o más hombres han tenido que subir penosamente. Mira a su modelo; luego a la piedra. Y de pronto empieza a golpear con desnudo. Al cabo de un mes, el trozo informe es un rostro acabado con las delicadezas de la filigrana.

Para los animales, va muy de mañana al Jardín de Plantas de París. Sobre un carrito está ahora el trozo que Hernández con algún empleado arrastran hasta frente a la jaula de un tigre o de un águila o de un orangután. El modelo salvaje atisba, huye, vuelve, gira sin reposo. El escultor le atisba a su vez, sorprende el movimiento que busca y una piedra vuela por los aires llevándose del bloque lo que en la mente del artista estaba de más para expresar su concepción. Las fieras rugen o chillan. Hernández sigue impertérrito aunque caigan sobre él 40 grados de calor o le partan 15 grados bajo cero. Al cabo de un mes, otra obra exquisita aumentará la labor del maestro y honrará al arte español en los salones de París.

Durante nuestras largas conversaciones gustaba oírme hablar de la cordillera magnífica. Escuchaba con verdadera voluptuosidad las descripciones que de los picachos gigantes le hacía. Sentía como un vértigo. Aquellas inmensidades de granito de la América lejana, hacíanle el mismo efecto que a un pintor la descripción fantástica de montañas de cobaltos y bermellones.

Este hombre piensa en piedra. En él vemos la lucha del pensamiento sutil contra la más dura materia. Y vemos cómo ésta va doblegándose y obedeciendo a su voluntad indómita, a su clara mente de artista.

(La Nación, jueves 31 de mayo de 1923, pág. 4)

LUIS VARGAS ROSAS*

PRESENTAMOS DOS CROQUIS DE LUIS VARGAS ROSAS, croquis sólidos, precisos, nacidos, no de una inspiración alocada, sino de una reflexión mental serena, casi matemática. Cada línea es una intención conscientemente deseada; en cada trazo se refleja una voluntad que se quiere domar. Pero ellos hablan por sí solos más de lo que cualquiera pluma pudiera decir.

Vargas Rosas viajó largo tiempo por Europa. Salió de Chile como salen de todas partes del globo, la enorme mayoría de los artistas, con el buen propósito de estudiar e investigar en ambientes más cultos. Ningún hombre de arte abandona su tierra sin llevar este intento como pasaporte. Buen propósito casi nunca cumplido. Una vez en el hervidero de las artes —París— el pasaporte se caduca y en mil pedazos se arroja al Sena. Son bien pocos los que guardan el coraje de fidelidad a la primera promesa y esto se explica fácilmente.

En París existen, exaltadas, todas las tendencias de arte, todas las maneras. No hay intención, no hay estilo, que no sea un estandarte alrededor del cual se agrupen los secuaces. Ya cada nuevo secuaz que llega, se le da la bienvenida, se le invita a alistarse y el estandarte ofrécele una gloria barata. Esto es más halagador y fácil que saber mantenerse aislado, que estudiar cada grupo con sinceridad y buena fe, y estar, de este modo, dispuesto a romper y aniquilar cuanto se sabía, si así lo indica una nueva comprensión de las artes.

Aniquilar, es muy duro. Ello implica una enorme labor y, lo que es peor, una duda de sí mismo. Los espíritus débiles temen y entonces cierran los ojos a toda proclama que no sea la que ya ellos traen en el baúl, maldicen de antemano toda investigación que pueda minar los cimientos de sus convicciones artísticas.

No es éste el caso de Vargas Rosas. Este artista, con modestia que le honra, se dijo, ante el torbellino de París, que era necesario no saber nada para aprender, que era necesario ser discípulo para llegar a ser maestro. Con la curiosidad intelectual, propia de todo espíritu refinado, empezó a observar, a anotar, a asimilar cuantos parciales acertados, a destruir con valentía cuando pareciale sin razón de ser, aunque ello hubiese sido un ídolo del pasado. Esta tarea podía cumplirse libremente, pues salía por calles, museos, academias y cafés, sin bandera que agitar, sin petulancia que proclamar. Salía sólo con el deseo íntimo de descubrir bajo qué pliegues se ocultaba la verdad. Y así seguía, días y días, observando, anotando, asimilando y destruyendo.

Confrontaba, cara a cara, su personalidad con todas las corrientes, sin el temor de que alguna le arrastrara. Todos saben, inconscientemente, que este roce intenso les alimentará si algo tienen que alimentar, pero les reducirá a cero, a ovejas de rebaño, si nada hay que alimentar. Por eso muchos corren presurosos a alistarse bajo el estandarte amigo.

En un momento de su evolución y después de largos trabajos, comprendió la necesidad de compararse con los demás. Sólo entonces pensó en enviar a un salón, (antes habría sido el eterno y torpe snobismo sudamericano) y lo hizo al Salón de Otoño.

No escogió ni lo mejor ni lo más llamativo de su labor. Por el contrario, escogió una mancha "de la antigua manera", una, que ante los nuevos maestros que empezaba a admirar, llevara reflejado lo que antes había sido su ideal pictórico. El salón, no fue así para él, la mina de articulillos-réclames para Chile, sino la continuación del aprendizaje. A ese mismo salón y con iguales intenciones envió otro chileno, Camilo Mori. Ambos, pocos días después de la apertura, recibían mil solicitudes de revistas: datos biográficos, fotografías, dibujos, todo se les pedía y luego se les ofrecía el artículo proclamador de genialidad, a base de doscientos ejemplares, pago anticipado. Ambos dejaron todas las cartas sin contestación —¡hay tantos otros que contestan!— y siguieron estudiando.

De regreso a Chile, hará un mes, he tenido ocasión de hablarle. Trae dos conceptos claros, definidos sobre la pintura: uno, que antes le interesaba y que ahora ha abandonado; otro, antes insospechado y que hoy profesa.

—Hay la pintura por la plástica, dice, y la pintura por el carácter. La primera, se avecina a la arquitectura en el sentido de que en sí misma lleva sus medios propios. Se pinta para crear un organismo nuevo que en él encierra su belleza y su razón de ser, sin necesidad de recurrir a la comparación con el mundo real para hallarle su sentido. La segunda, va tras de la representación de la vida. Es un espejo, espejo liso para algunos, cóncavo o convexo para otros, mas para todos una interpretación, no una creación. De este modo concebía yo el arte; había en mí mucho de literario. Hoy he logrado separar la pintura de mis impresiones personales de cada día, de los aspectos atrayentes de la naturaleza: un amanecer, un crepúsculo, una nube roja sobre una montaña gris. Hoy coloco a la pintura como otro universo aparte, con sus leyes propias, su propia lógica y no como un reflejo de este universo sobre el cual marchamos. Mas no por esto me separo de la vida, de la naturaleza. Por el contrario, ahora creo haberme acercado verdaderamente a ella. Antes la alcanzaba por sus aspectos primeros, inmediatos; hoy por esas leyes, esa lógica de la pintura que en último examen se junta a las leyes y lógica del mundo, mas expresándose de diferente modo.

Sobre el movimiento artístico me ha dicho: —París es su centro. París es la ebullición. París es la gran escuela. Quien no ensaye sus fuerzas allí, corre riesgo de malgastar toda una vida golpeando en el vacío, persiguiendo una quimera, o empeñándose en decir lo que ya encontró su justa expresión.

¿Las influencias de París? ¡Vano temor! Se cree que la gran ciudad está poblada de hechiceros que acechan al recién llegado para hacerle perder la razón. Yo creo que París es el sitio en que más libre puede estarse de influencias, pues hay allí tal exaltación de la personalidad, hay tantas corrientes, tal fiebre de investigación, que todo dogma, toda barrera que quiera anteponerse al desarrollo de cualquiera posibilidad, se derrumba. Ahí todo es permitido y nadie pontifica en nombre de la verdad suprema. Llega uno acostumbrado al profesor que le revelará la última palabra. No se le encuentra por ninguna parte. Sólo gente que trabaja, se afana y lucha. Un desconcierto primero. Luego, una impresión de soledad producida por la inmensidad de horizontes que se abren. ¿Por cuál ir? ¿Por qué por éste en vez de aquél? En otras partes tal dilema no se presenta. Un emisario, con gesto seguro, indica el camino de la belleza... ¡Yeso es influencia! En París, no. En París, después de investigar por uno y otro lado, se llega a una conclusión: en arte hay que ser sincero, hay que realizarse plenamente, no realizarse según tal fórmula o concepto preconcebido, sino con todas las fuerzas del alma. Es lo que todos allí están haciendo, y de ahí el primer desconcierto y también la confianza en sí mismo. Muchos temen este luchar con sus propios medios y se apegan a tal o cual corriente, mas esos no

han escuchado la lección de París que dice: ¡libertad y energía! Se piensa en las influencias... ¿Y las influencias de Italia y España? ¿Por qué no se les toma en cuenta? Con sus museos monumentales, su pasado deslumbrante, sus obras estupendas, aplastan a cualquier artista. Pueden, en cambio, convertirse en la documentación más pura, en la enseñanza mejor, si a ellas se va protegido por la época actual, nuestra época. Y para esto, repito: ¡París!

Los croquis de Vargas, que hoy presentamos, indican su nuevo rumbo. A propósito de ellos, le oí decir cierta vez:

—Aún no son estos dibujos, ni bastante sintéticos, ni bastante precisos. Los considero sólo un ensayo. Quisiera llegar a tal precisión, que bastaran en mi papel seis o siete puntos, nada más, pero, eso sí, que colocados en el sitio único en que matemáticamente deben estar. Entonces diré que soy capaz de “construir” un croquis.

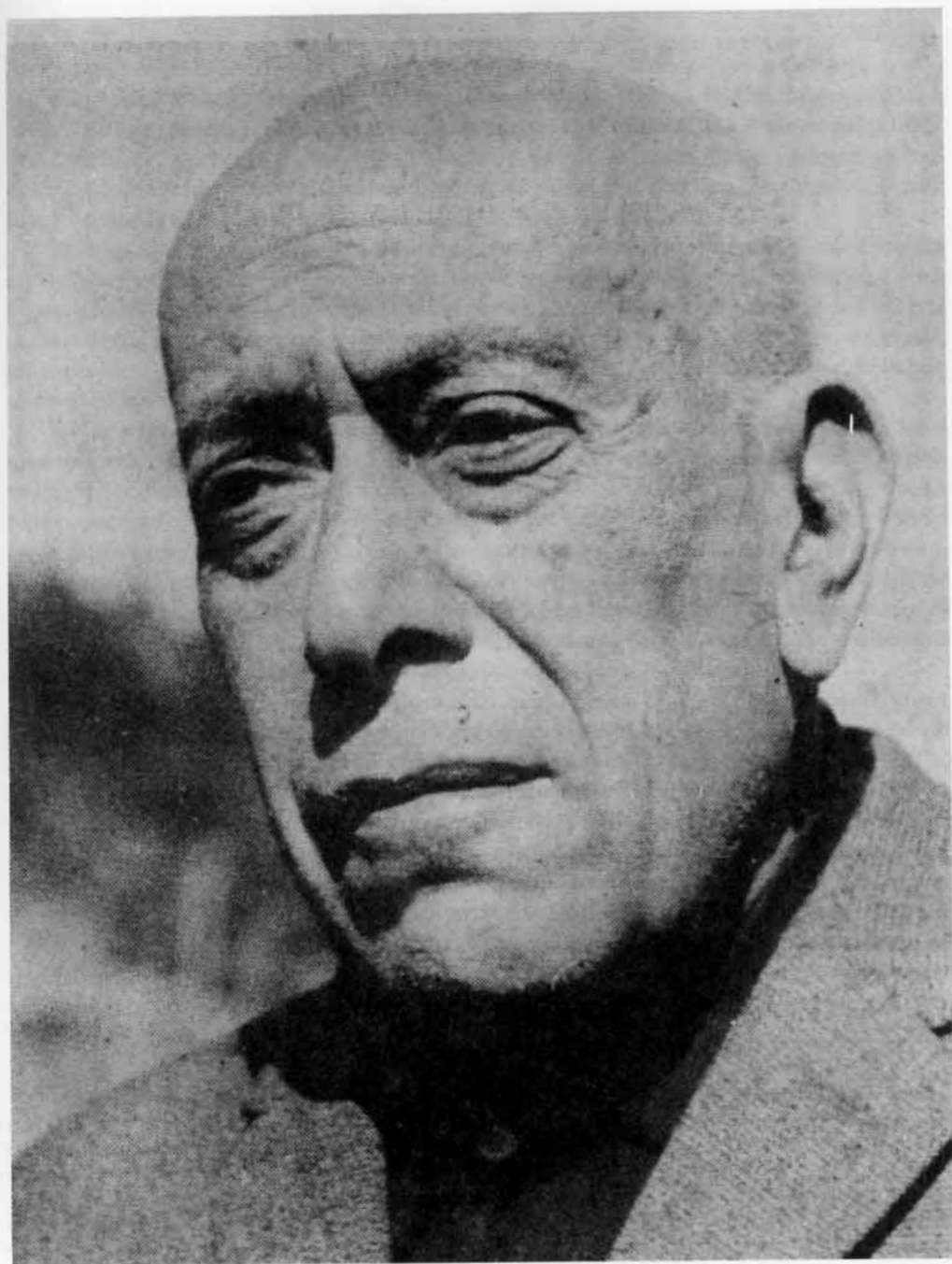
Hay toda una comprensión estética en estas palabras. Para coger su verdadero alcance, ojalá los actuales dibujos de Vargas Rosas pudiesen ser comparados con los que antes hacía: dibujos elegantes, hábiles, inconsistentes e imprecisos, nacidos de un añejo concepto estético, diametralmente opuesto al que hoy profesa.

Así como en comercio no hay palabras más elocuentes que los números, en artes plásticas no las hay mejores que las líneas. Estas cuántas trazadas por Vargas, justifican que de su autor se diga que sigue una verdadera y poderosa evolución.

(La Nación, domingo 3 de junio de 1923, págs. 10, 11 y 12)

Críticas de Arte

En la Casa Blanca y Galería, organizadas por el Museo de Arte de la Casa Blanca, en Washington, D.C., el 15 de febrero de 1961, por el Museo de Arte de la Casa Blanca, en Washington, D.C., el 15 de febrero de 1961, por el Museo de Arte de la Casa Blanca, en Washington, D.C., el 15 de febrero de 1961.



GRUPO "MONTPARNASSE"

En la Casa Rivas y Calvo¹, exposición de las obras de Manuel Ortiz, Julio Ortiz,
Henriette Petit, José Perotti y Vargas Rosas

CUATRO ARTISTAS SE JUNTAN PARA EXPONER SUS OBRAS a las que acompañan las de otro artista por años alejado de Chile. Sobre el conjunto, como un lazo de unión, Montparnasse. Montparnasse, barrio de artistas en París, en cuyos cafés, academias y exposiciones bulle gran parte del porvenir de las artes plásticas y donde muchos ídolos caducos se han destrozado, muchas ideas rancias sepultado y no pocas semillas que luego germinaron, han sido sembradas.

Para los cinco exponentes ese nombre no indica una igual tendencia pictórica; para ellos Montparnasse no es una escuela, no es un mismo objetivo perseguido. Es un recuerdo. Un recuerdo grato al sitio por donde todos pasaron y que uniéndose así, por camaradería, acaso los separó plásticamente. Antes de pasar por París había, sin duda, mayores semejanzas entre ellos, la semejanza de la misma fórmula pictórica, sobre la que se pueden hacer variaciones llamadas vulgarmente "personalidad".

De una total inutilidad habría sido un viaje por el Viejo Mundo, un estudio a los museos, una confrontación con el arte vivo en marcha y una larga estadía en Montparnasse, si todo ello hubiese traído como resultado el abandono de una fórmula, de un modo, para adoptar otro modo más en boga. Habría sido cambiar de ropaje quedando en la misma prisión. No ha sucedido así con ninguno de los exponentes. Lejos de eso. La Europa del arte rompió en ellos la unidad de principios limitados y establecidos de antemano, para empezar a marcar en cada uno una lenta y segura evolución hacia el hallazgo de sí mismo. Es el único lazo común. Es la única verdad común que para todos apareció allá en París y allá en París se cristalizó en el Montparnasse febril.

Espero hablar por separado de los cinco exponentes. Mas no pienso hacer crítica oficial de las obras expuestas, marcando, según mi criterio, las cualidades y flaquezas de ellas. La crítica, como la pintura misma, no hay que limitarla. Las obras allí están y basta. Hacer explicaciones alrededor de ellas sería rebajarlas y sería, sin duda, exponerse a hacer literatura sobre la pintura, punto débil de toda crítica pictórica. Trataré de hablar por separado con los exponentes para que ellos digan lo que piensan del arte o del ambiente artístico en Europa o de cualquier cosa. Comentarios al margen de la pintura. Comentarios que ojalá logren llenar los vacíos irremediables que aparecerán entre un período y otro de la labor de cada artista. Vacíos aumentados por la falta de puntos de comparación, por la carencia total de obras modernas en nuestro país, por la ignorancia total que hay aquí de toda una faz del arte plástico de hoy día. Estos vacíos hacen aparecer

¹ El grupo Montparnasse se constituyó y apareció en la historia de la pintura chilena con esta exposición, realizada en octubre de 1923 en la Casa Rivas y Calvo. Ésta era una casa de remates ubicada en la calle Compañía, en la que se hicieron diversas exposiciones de pintura y pertenecía a Carlos Rivas Vicuña y Arturo Calvo Mackenna.

Es necesario consignar que además de los expositores mencionados, Camilo Mori también participaba de los mismos postulados del grupo, había estado en París junto a Emar y los demás pintores en la misma época, y todos regresaron a Chile en 1923.

a las obras como hijas del capricho, del *snobismo*, de una moda. No hijas de una razón de ser que hunde sus raíces en la pura tradición del arte. Esta razón de ser es la que quisiera poder reconstruir con la ayuda de los artistas que hoy vemos reunidos y que muestran el resultado de una evolución y se ven obligados, forzados casi, a no poder revelar las causas de dicha evolución.

Si esta tarea la realizo, siquiera en parte, me daría por altamente satisfecho.

(La Nación, lunes 22 de octubre de 1923, pág. 3)

GRUPO "MONTPARNASSE"

Julio Ortiz de Zárate*

ALGUNOS MOMENTOS DE CHARLA CON JULIO ORTIZ DE ZÁRATE.

—¿Podría Ud. sintetizar lo que haya avanzado dentro del concepto de las artes plásticas? ¿Avanzado o siquiera corregido?

—De esencialmente nuevo, me dice Ortiz de Zárate, no encuentra nada. La confrontación con el pasado, y con el porvenir que se forma, sólo le han dado la posibilidad de desarrollo de los gérmenes que siempre en él han existido: el deseo de investigación plástica. Deseo, antes detenido, atado; ahora, cree, libertado. Pues la Europa le proporcionó los medios de comparación de su obra con las demás, de las demás entre ellas y le dio la oportunidad de coger un hilo que a todos nos unía, una verdad de todas las épocas, presente en las obras maestras, ausente en las que los años hacen olvidar; una clave, en suma. Y así la oportunidad de constatar en la historia del arte lo que antes para él era tan sólo un presentimiento, una intuición. Por lo tanto una duda menos, lo que equivale a decir una seguridad más en su marcha.

Cualquiera esperaría —como yo lo esperé al oír sus palabras— recibir una revelación insospechada. Nada de eso. Es sólo una revelación elemental; tal vez por eso mismo tanto más valiosa, y por eso mismo también hasta tal extremo repetida que ha perdido su valor en la mayoría de aquellos que de ella hacen su estandarte. Verdad sabida por todos; íntimamente sentida por pocos.

Esta verdad es sencillamente lo siguiente: la pintura es una arte "en sí"; un arte total. Y cuando así es considerada, es decir, sin tener la necesidad de la intromisión de otras artes o de otros conceptos ajenos a ella para realizarse, cuando así se aparecen las buenas obras; cuando no, las obras pasajeras.

Pero, precisemos un poco.

Y Ortiz de Zárate me dice: —el arte de la pintura es admitido por casi la totalidad de los aficionados, por gran parte de los pintores como un arte al servicio de las demás, sobre

todo de la literatura. Por una pintura plástica que se hace se fabrican mil pinturas literarias. Y este es el punto sobre el cual insisto con tenacidad. Tomo, por ejemplo, la frase admitida por todo el mundo y por todos repetida: "la pintura es un lenguaje". Esta frase la niego. Un lenguaje es un conjunto de símbolos (colores, sonidos, formas, etc.), destinado a expresar una realidad que se haya fuera de ellos; es, por lo tanto, una traducción. Traducción de esa realidad externa, o sea, de la naturaleza. La pintura no es tal cosa, pues es una realidad en sí y por sí; una segunda realidad que tiene sus leyes propias, su existencia propia. Si así no fuese, la pintura perfeccionada hasta el máximo sería nuevamente la repetición de los objetos que nos rodean; un duplicado inútil, servil y por lo demás imposible.

De aquí deduzco que quien tenga una emoción ante un cuadro por las reminiscencias que él le traiga, reminiscencias comparativas o sentimentales, no ve aún el arte mismo de la pintura; la emoción debe venir únicamente ante la apreciación de la organización interna y propia del cuadro, del cuadro considerado como un elemento solo, aparte y completo; como un ser viviente que vive totalmente dentro del pequeño espacio que su marco de oro o madera le designa. No es, pues, la pintura un lenguaje; es una realidad en sí. Es una parte más de la naturaleza.

Este sendero del arte puro está acosado por mil enemigos. El principal de todos: la literatura.

Es el veneno literario el que arranca a los pintores de su campo de acción para lanzarlos a ilustrar y explicar otro orden de ideas. Los pintores así son como un aviador que desdeñoso del vuelo de su avión, se preocupase sólo de la belleza de sus formas o como un médico que, desdeñoso de la eficacia de sus remedios, se preocupase sólo de que ellos tuviesen agradable aroma. Todo esto sería falsía. Y una falsía así es la que roe a la pintura.

Al hablar de este modo no me refiero al tema. Hay temas literarios e históricos que han sido resueltos plásticamente. La tradición nos muestra infinidad de ejemplos. Por otro lado una simple naturaleza muerta (un cacharro, dos manzanas, algunas flores) puede ser realizada literariamente, cuando a la descripción de los objetos se da mayor importancia que a su organización; cuando hay mayor deseo de describirlos e imitarlos que de resolverlos por volúmenes y valores dentro del espacio de la tela. En tal caso, el cuadro no ha sido realizado por medios pictóricos; no ha habido en su ejecución el análisis y la reconstrucción de los elementos plásticos que ofrece la naturaleza. No ha habido lo que llamaría una depuración plástica de dichos elementos.

Es de muchos modos como la literatura se filtra en la pintura. El lado pintoresco, por ejemplo, ¡cuánto mal ha hecho! Aquí en nuestro país ello se puede apreciar sobradamente. Basta ver la importancia que toma en el arte nacional el viejo caserón, el rincón colonial, el rancho que ofrece una nota de color local, y por encima de todo: la cordillera, la cordillera nevada, o sin nieve, alumbrada con el sol poniente o en transparencia con el sol naciente... Todo esto literatura pintada y nada más.

Mano a mano con lo pintoresco viene lo exótico: el deseo de que el cuadro guste más que por su organización plástica, por el asunto que representa, un asunto pocas veces visto o un asunto extraño. Yaquí, en nuestro país, siempre tomaría como ejemplo el afán de buscar asuntos en el sur de Chile, el sur lejano, el sur hermoso como ningún otro sitio del Universo...

Pero ahora que me refiero a Chile, agrega Julio Ortiz, no hay que creer que sólo aquí advierto esa dolencia pictórica. Ella es universal. Hay cientos de pintores literarios en

todas partes del mundo que arrastran verdaderas falanges de imitadores, mas que luego el tiempo va hundiendo en el olvido. Veamos en Italia: allí están los Michetti y los Martini y tantos otros. En Alemania Franz Stuck y sobre todo Boecklin, a quien el canto de los literatos ha elevado en un falso pedestal. En Francia básteme citar a Jean Paul Laurens, tal vez el más errado de los pintores de esta época. En España, Rosales, Benedito y aun Zuloaga, me atrevo a afirmarlo. Al lado de ellos, equilibrando la balanza, aquéllos del pasado cuyos nombres son de todos conocidos: Rafael, Rembrandt, Rubens, Velázquez, etc. Más cerca de nosotros: Goya, Corot, Delacroix, Renoir, Cézanne y muchos más. Hoy día tenemos un buen ejemplo: André Derain. Todos ellos unidos; unidos por la investigación esencialmente plástica, esencialmente pictórica, pinten lo que pinten, pinten como pinten.

No es raro que los pintores literarios adquirieran momentáneamente un éxito deslumbrante, pues casi todos los hombres de letras los exaltan con pasión al ver en las obras de ellos reflejadas sus propias preocupaciones. E igual cosa tiende a hacer el público. Aquí en Chile, me dice Julio Ortiz, cito, por ejemplo, los dibujos de Pedro Celedón, que son de una clara representación del olvido del arte pictórico que se substituye por ideas de orden exclusivamente literario.

En resumen, concluye diciéndome Ortiz, de mis viajes, de mis estudios, de mis largas visitas a los museos, he sacado en limpio que es una ley absoluta para todos los pintores la siguiente: que el pintor ha de hacer pintura y que la pintura es un arte completo, en sí y por sí. ¿Poca cosa cree usted que es mi conclusión? No lo crea, amigo mío.

(La Nación, martes 23 de octubre de 1923, pág. 3)

GRUPO "MONTPARNASSE"

Manuel Ortiz de Zárate*

“VOLVAMOS A LA CALLE DE LA GRANDE-CHAUMIÈRE, calle de las academias, donde, hace aún poco tiempo, el único patagón de París, el araucano Ortiz de Zárate, se paseaba proclamando que había descubierto la verdad”.

Retrato rápido y preciso que del ausente del Grupo Montparnasse hace Guillaume Apollinaire en su libro *La femme assise*¹.

¹ La referencia a Manuel Ortiz de Zárate, citada y traducida por Emar, aparece en el libro de Apollinaire *La femme assise. Chronique de France et d'Amérique* 8º ed. París: Gallimard, 1949. Cabe señalar que *La femme assise* también es el título de una pintura realizada por Alfred Reth en 1911.

En el texto en francés se puede leer lo siguiente: "Redescendons rue de la Grande Chaumière, rue des académies de croquis, ou, naguere encore, l'unique Patagon de Paris, l'Araucanien Ortiz de Zárate, se promenait en proclamant qu'il avait découvert la vérité", pág. 26.



Julio Ortiz de Zárate



Manuel Ortiz de Zárate



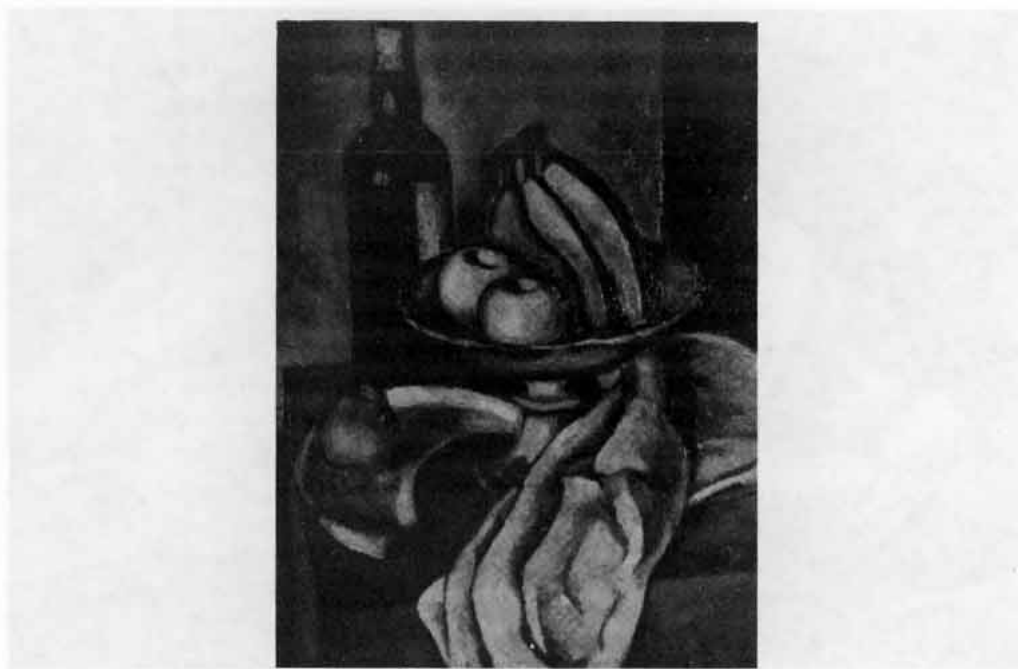
Henriette Petit



José Perotti

perotti - de streekt houtland

perotti - de streekt houtland



Luis Vargas Rosas

Una casualidad quiso que, paseándome una tarde con su hermano Julio por la calle de la Grande-Chaumière, me encontrase por primera vez con el único araucano que en París canta hoy día en sus telas fuerza indómita, sinceridad de una pieza. Los tres juntos pasamos a su taller y mientras cruzábamos un patio y trepábamos escaleras, Manuel hablaba a grandes voces y cada una de sus palabras era para ensalzar los nombres de artistas que otros maestros prudentes habíanme aconsejado evitar por perniciosos y dudosos o para derribar a los artistas que el marco reducido de mis estudios unilaterales elevaba a la altura de verdaderos ídolos. Tal vez Manuel Ortiz había sorprendido en mis pocas palabras que era yo un adepto de las salas grandes de Luxemburgo y de las salas decoradas con yeso del *Petit Palais* y un admirador de los pintores consagrados por Ministros de Estado y por medallas relucientes dignas de la pechera de un general heroico. Así, el araucano mortificó al chileno; el viejo montparnassiano, al *habitué* de los grandes bulevares.

Visitamos su taller y al salir, exponiéndome a ofender el cariño fraternal, me atreví a preguntarle a Julio Ortiz si no era verdad que cuantas telas habíamos visto sólo podían considerarse como un error lamentable. Julio, sin responderme directamente, me aconsejó paciencia y un estudio tranquilo y sin prejuicios de museos antiguos y exposiciones modernas. Buen consejo. Cuando a él me ceñí, logré, después de largo tiempo, tender el puente sobre el abismo para mí infranqueable entre un pasado esplendoroso y un presente desconcertante. Entonces volví a ver las telas de Manuel Ortiz y las sorprendí tomadas de la mano con sus hermanas de toda la tradición artística.

Manuel Ortiz es un alto valor pictórico por su gran sinceridad. Ha pasado, en evolución vertiginosa, por todas las fórmulas y todas las escuelas. Desde el academicismo al cubismo, todo lo ha explorado con la inquietud propia del verdadero artista y del hombre moderno. Ahora, habiendo llegado a sí mismo, empieza a serenarse para crear su obra. Y su obra es la de un "pintor". Un pintor evadido de las prisiones escolásticas; de los caprichos de la moda; de la fórmula establecida; un pintor que acaso no profese más credo que el de la pintura misma, pero el de la pintura ampliamente considerada, considerada en su amplitud máxima. Considerada como segunda naturaleza, completa, en sí; como ayer Julio Ortiz, por mi intermedio, lo proclamó y como ahora en sus telas lo demuestra. Credo sano, potente, libertador de amaneramientos aprendidos y sabio guía para revelar los valores positivos de la pintura de entre los miles de pintores que giran por los alrededores de la estética.

El nombre de Manuel Ortiz de Zárate se abre paso en el mundo de las artes. Societario del Salón de Otoño, ha sido nombrado Director del mismo por espacio de cinco años junto con un reducido grupo de artistas seleccionados. El museo de Grenoble y el de Strasbourg (hoy día en formación) se interesan por sus obras. Para la gran exposición colonial de Marsella se le encomendó la ejecución de varias decoraciones. El Director del museo de Amberes le ha invitado y le organiza una exposición de sus cuadros. Y Bernheim, el reputado *marchand des tableaux* de París, incluyó sus telas en el grupo que con el nombre de "La joven pintura francesa" organizó el año pasado y en el que figuraban artistas de la talla de Matisse, Derain, Luc Albert Moreau, Bonnard*, Asselin, Maurice Denis, etc.

Es así como Manuel Ortiz, el proclamador de verdades de Guillaume Apollinaire y el pintor que para André Salmon es "emocionante por su franqueza", es así como realiza una obra de arte que día a día crece con firmeza, con seguridad, con potencia en el centro de las artes plásticas: París. Desde Montparnasse, punto de cita de los artistas de

todo el globo, hace él una insospechada labor de acercamiento entre la Europa y nuestro país. Un acercamiento que, esperémoslo, sea tan eficaz como el de un hábil diplomático o el de científico campeón peso pesado...

(La Nación, miércoles 24 de octubre de 1923, pág. 3)

GRUPO "MONTPARNASSE"

Henriette Petit*

CON LA AUTORA DE VEINTITRÉS TELAS DEL GRUPO MONTPARNASSE recuerdo muchas charlas de arte y de viajes. Charlas rápidas, demasiado rápidas. Antes de escribir me era necesario precisar. Precisar —si ello alguna vez es posible— el rumbo definido que se ha fijado un artista. Rumbos definidos en un artista joven... ¿es posible? He creído siempre que no. Sólo una larga y penosa labor, labor de muchos años puede llevar al descubrimiento de una misión artística. La juventud es para buscar; es la época heroica en que puede destruirse un ideal por día sin que por ello el entusiasmo y la fe decaigan. Quien así no lo haga se arriesga a llegar a su plenitud intelectual con un cadáver sobre la espalda.

¡Inquietud, vacilaciones! No concibo un artista sin ellas.

Al precisar las charlas con Henriette Petit en un taller frío de atmósfera escolástica, pero entibiado por algunas flores, por máscaras y faroles chinoscos, recuerdos de la fiesta de la juventud, y que alivian al hacer pensar que aún en la academia puede haber alegría, al precisar esas charlas la artista se limita a decir:

—No sé. Soy inquietud, vacilación, dudas. Hoy con el Grupo Montparnasse. De aquí a un año, tal vez cubista, tal vez académica. Antes de saberlo tengo tantas cosas que borrar y corregir. En fin, no sé y trabajo.

Es verdad. Antes de rozarse con el arte viviente y siempre en marcha, Henriette Petit tenía un ideal, un fin pictórico definido y claro y hacia él marchaba con esa tranquilidad del que se haya seguro de que fuera de ciertos límites reducidos no hay posibilidades para el arte; del que cree que hacer un cuadro con perfección es como hacer una mesa o una silla con perfección. Cuestión de aprender cierto número de claves y saber ponerlas debidamente en práctica.

Llega a París y se halla de pronto frente a todo un mundo que se inquieta, se martiriza, hace y deshace, busca sin reposo, con verdadera fiebre y entonces lo que para ella había sido sólo un presentimiento, se convierte en una realidad, en una certeza. Y viene un alivio moral junto con la convicción de que el camino de las artes es harto, harto más áspero de lo que se acostumbra a creer.

Su primera impresión de París. Impresión sentida en Montparnasse.

—Por lo tanto, me dice Henriette Petit, estoy en un cambio permanente. Los ídolos

de ayer ya no existen. Los de hoy cambian de valor junto con la última pincelada que pongo en mi tela. Esto, a veces, me hace mal, pues es tan dulce poder adorar un dios que no se altere. Pero en el fondo y después de todo, creo que como ahora es cien veces mejor.

Apenas en el andén de la estación piensa encantada en la visita que hará al día siguiente: donde Carriere, donde Puvis de Chavannes, donde Cottet y Besnard. Pero la visita se posterga y mientras tanto se han visto rápidamente otras obras, se han oído otros nombres, se han leído otros juicios sobre artistas. Y cuando al fin va al templo de los maestros admirados de antemano, siente la impresión de hacer una simple visita de cortesía. De cortesía a su pasado de ella. Nada más. Vuelve entonces hacia los "modernos", pero ellos hieren sus ojos con armonías agrias. El desconcierto. El abismo entre los dos modos de concebir la pintura.

Por todas partes oía Henriette Petit un nombre pronunciado con unción por unos, con santa resignación por otros: Cézanne. Tal vez él pueda dar la llave del aparente caos de la pintura de hoy. Cézanne... sí; algo siente ante sus obras, una atracción subyugadora, pero que no se precisa, que cuesta darle el visto bueno de una razón de ser. Entonces busca por otros lados, busca siempre. ¡Hermoso gesto, esto de buscar siempre! ¡Cuántos hay que ante la primera vacilación prefieren aferrarse a las cómodas ideas establecidas! Aparecieron entonces dos buenos amigos; dos buenos guías: Van Gogh y Gauguin. Fueron estos pintores como un puente tendido sobre el abismo. Y con gran encanto pudo ver que al otro extremo del puente esperábala Cézanne, ahora sin misterios.

Una convicción artística junto con entrar al mundo del arte moderno: ¡libertad de expresión! La estética parecía restringirse al exigir plasticidad, mas, por otro lado, se ensanchaba al libertarse de los "modos de hacer" para decirle a cada cual que él mismo es el único "modo".

—Esta lección, agrega Henriette Petit, es la que sigo. Hago investigaciones, simplemente investigaciones; pero con mucha fe. Y es lo que en el Grupo Montparnasse hoy día presento al público: un poco de mi credo artístico; mucho de mis vacilaciones, de mis buenas vacilaciones que me hacen ver que no he muerto con tomar los pinceles... hacer cuadros, dice, el gran cuadro... poco a poco. Ya vendrá. Pues por ahora sólo estoy convencida de cómo no hay que hacer: no todavía de cómo hay que hacer.

De pintores modernos: Vlaminck la seduce y Derain, ¡para qué decirlo! Picasso también, mas no en su época cubista. El cubismo es para Henriette Petit una de las más puras teorías de arte que existan, una escuela cuyas enseñanzas todo pintor debiera conocer de memoria, pero así, como enseñanzas teóricas solamente; no como realización pintada.

—¿Algún recuerdo de París?

—¡Las Academias de Montparnasse!, me responde. Ellas simbolizan para mí el ideal de libertad que exijo del arte. Se juntan en ellas pintores de todos los rincones del mundo y lo que es mil veces más serio, de todas las tendencias pictóricas. Y nadie mira el croquis del vecino, nadie averigua mi crítica. Es esto un ideal. Porque después de todo, ¿quién tiene la verdad? ¿Quién...? Es mejor dejar a todos trabajar en silencio y en paz. Es mejor mirar sólo al modelo y al papel. Así se llegará algún día a mirar en el fondo de una misma. Es todo lo que ambiciono: verme de verdad en mis cuadros. Por eso mismo déjeme usted trabajar que la idea de un artículo sobre mi labor me aterra...

(La Nación, jueves 25 de octubre de 1923, pág. 3)

GRUPO "MONTPARNASSE"

José Perotti* o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo

Yo. Parece que este conjunto del Grupo Montparnasse es por su esfuerzo y por su resultado pequeño, pequenísimos. Vea usted cómo lo asegura en *El Diario Ilustrado* de ayer nuestra eminencia en crítica, el señor Yáñez Silva*, nuestra eminencia en el arte de bien colocar pastas y medias tintas...

José Perotti. ¡Suprema consagración! Una crítica adversa del señor Yáñez Silva vale una exaltación de un hombre entendido.

Yo. ¡Cómo! ¿Cree usted entonces que nuestro crítico desconoce la pintura de la que tanto se ocupa?

J. P. No creo nada; constato. Dice en su artículo el señor Yáñez Silva "los dibujos cubistas del señor Perotti...". ¡Cubistas! Que el público crea cubismo todo cuanto no esté hecho con algodón, es comprensible, pero que una autoridad en la materia se equivoque así... Créame usted, estoy desorientado.

Yo. Tal vez un error de imprenta. Un borrón de tinta en el original y el linotipista escribió "cubistas".

J. P. Es que un avezado periodista debe dejar tiempo para corregir las pruebas.

Yo. La vida activa de las artes, ¡qué quiere usted! No hay tiempo para nada.

J. P. Y más que su tiempo debe distribuirlo nuestro crítico en sus escritos y en la consulta de Fromentin.

Yo. ¿Fromentin? No conozco.

J. P. ¿No? Le pondré entonces al día sobre esta autoridad indiscutible. Oiga usted: "era en los tiempos del rey Perico...".

Yo. ¡Basta, basta! Empiezo a recordar.

J. P. Reconozcamos de todos modos que hay un esfuerzo meritorio al querer, con laudable eclecticismo, fundir sus amplios conocimientos sobre el arte moderno con las páginas añejas de ese autor.

Yo. Es verdad. ¡Y vaya que son amplios esos conocimientos! Vea usted con qué sutil perspicacia el crítico ha encontrado la fuente de inspiración de Manuel Ortiz de Zárate: inspiración directa, copia casi, de Henri Matisse. Esto es asombroso, genial.

J. P. Y yo que había visto tantas telas de Matisse y no había sorprendido la total analogía. Debo ser un ignorante o debo sufrir de permanente equivocación.

Yo. Consuélese amigo. *Errare humanum est*, como ha dicho Victor Hugo.

J. P. ¿Victor Hugo?

Yo. O Matisse o Fromentin o quien haya sido.

Déjeme Ud. en mi labor de crítico la libertad de echar mano a un nombre cualquiera.

J. P. Entonces atribuyámosle la frase a Le Sidaner*.

Yo. Convencido: Le Sidaner. ¿O sería mejor atribuírsela a nuestro crítico?

J. P. Aguarde un momento; déjeme pensar. ¿*Errare humanum est*...? Sí; está muy bien. "Errare humanum est", firmado: Yáñez Silva.

Yo. Allí tiene usted los tres Matisse de Manuel Ortiz de Zárate, los cuadros números

9, 11 y 12 del catálogo. Parece que Matisse, quiero decir Ortiz, ha cometido una seria falta de técnica, al no haber puesto en esas cabezas las respectivas pupilas de aceituna o de cristal que legítimamente les correspondían.

J. P. ¡Falta imperdonable! Hasta cuándo tendremos que repetir que la pintura no es un arte plástico, con sus valores propios, sino una mera posibilidad de traer gratas reminiscencias a los críticos literarios que gusten de “eso que se llama ojos”.

Yo. Sin embargo, en lo que no estoy de acuerdo con el señor Yáñez Silva, es en lo que él califica de “nariz inverosímil” y que no desea, con gesto altruista, al propio Manuel Ortiz. Yo acepto la nariz del auto-estudio.

J. P. ¡Mal hecho, amigo mío! Se está convirtiendo usted en un... en un... ¡cómo decirle! En un ¡pintor! ¡Muy mal hecho!

Yo. Es que yo pienso, modestamente, que cuando se tiene en la cabeza el talento de Manuel Ortiz, se puede llevar en la cara, sin ningún temor, una nariz cualquiera...

J. P. Pero no todos tienen ese don del talento. Así que en principio y como regla general me parece muy acertada la opinión de nuestro crítico: cuidar la nariz...

Yo. En fin, como sea. Sigamos. Aquí tiene usted los cuadros de Julio Ortiz de Zárate. Voy a darle mi opinión sobre ellos.

Julio Ortiz (Entrando precipitadamente a la sala de la Exposición). —¡Por favor, por piedad, no opinen sobre mis cuadros! No les reconozco mi paternidad. Ellos me avergüenzan.

J. P. ¿Qué le ocurre, amigo?

Yo. ¿Qué pasa?

Julio Ortiz. Algo muy triste para mi orgullo de artista. El señor Yáñez Silva ha tratado con benevolencia mis envíos, así es que ya no tengo dudas: voy, innegablemente, por mal camino...

Perotti y yo (Con ademán protector). —¡Ánimo, coraje, Julio! ¡Nunca es tarde para volver a la buena senda!

(La Nación, viernes 26 de octubre de 1923, pág. 3)

GRUPO “MONTPARNASSE”

Vargas Rosas

EL ESPÍRITU MODERNO EN LA PINTURA... persiguiéndolo, Henriette Petit precisó algunos nombres de artistas; Julio Ortiz hizo otro tanto. Henriette Petit habló, además, de la libertad que es necesaria para la investigación artística. Julio Ortiz marcó el canal por

donde esta libertad debe correr: la plástica. Ambos conceptos se complementan y el espíritu moderno en la pintura se precisa.

Vargas Rosas me habla de Europa; de los países en que este espíritu reina; de los que lo niegan no queriendo ver más allá, de pasados laureles.

Ve Vargas Rosas una exaltación del espíritu renovador y viviente, tal vez exagerada y por esto mismo tendiendo un poco a alejarse de la estética, en un país: Alemania.

Ve una intransigencia, una negación del presente, un cántico nostálgico y estéril del pasado, en otro país: España.

Ve un equilibrio mesurado, justo, amplio para admitir, severo para juzgar, en un tercer país: Francia.

Una escala de valores.

Berlín, me dice Vargas Rosas, es un centro de renovación artística, donde impera un espíritu moderno y libre, como en ninguna otra parte. Su actividad es sencillamente asombrosa. Berlín tiene fiebre de renovación; Berlín cree en la posibilidad, para nosotros artistas, de investigar siempre; cree por lo tanto en la vida; en la fuente de vida que no se agota. Ello es comprensible, pues recibe, por su situación geográfica, las influencias directas de París y de Moscú; París, donde toda manifestación de belleza se cristaliza en su forma más pura: Moscú, tierra virgen, sana, sincera, inagotable manantial de posibilidades. Pero Berlín se embriaga fácilmente, y uno, entonces, siente la necesidad de París para moderar todo ímpetu exagerado y poder hallar una libre eclosión del arte, sin agregados que lo distraigan de su expresión cristalina, definida.

Ante el cubismo, por ejemplo, París aceptó y luego seleccionó con tranquilidad, guiñando un ojo... Berlín aceptó y a punto estuvo de creer en la llegada de la revelación suprema. Aceptó el dueño del restaurante, el empresario del teatro, el director del museo, el fabricante de muebles y el arquitecto. París, mientras tanto, siguió seleccionando, con una sonrisa sutil de beneplácito y de duda...

En cuanto a Madrid... Madrid negó de antemano, *a priori*; se diría por principio de negación a todo lo que no es repetición del pasado. Pero en la raza española hay pasta de pintores. Los grandes pintores españoles, se ven obligados hoy día a huir de la península: Regoyos, Picasso, Juan Gris, María Blanchard, corren y actúan y triunfan en París. Apenas hay sitio en España, apenas, para Arteta, Vázquez Díaz, Echeverría, Solana, que pictóricamente corresponden a los *tauves* franceses de fines del siglo pasado.

Así, Berlín parece decir: "¡venga todo!".

París: ¡paso a paso!

Madrid: sólo existe "la pincelada de Velázquez".

Hablemos ahora algunas palabras sobre pintura en general.

"La obra definitiva" que tanto lamentan algunos cuando no la ven en toda exposición... "¿la obra definitiva...?", me pregunta Vargas Rosas; antes de hablar de ella, esperemos un momento.

Igual cosa me dijo José Perotti: esperemos un momento.

Yambos piensan que el movimiento moderno impone al artista la tarea de investigación personal dentro del arte, contrariamente a lo que antes creían: que para hacer obra de arte bastaba aferrarse a ciertas recetas que hay que realizar con una perfección establecida.

Yo. Una obra vale por las posibilidades de desenvolvimiento que legue a las generaciones futuras.

José Perotti. Por eso yo me alejé en mi labor de escultor de Rodin, que me representa

la cúspide del arte literario. Bourdelle me aparece, por otro lado, como un mundo por explorar. Mundo de investigación y continuación.

Vargas Rosas. Y por eso he vuelto yo la espalda para siempre a pintores como Jean Paul Laurens, Aman Jean y Álvarez de Sotomayor*. En cambio, miro hacia los horizontes infinitos que me abren Cézanne, Picasso y también Raoul Dufy, Dunoyer de Segonzac y tantos más. Y ahora, hasta nuestra próxima presentación, ya sin recuerdos retrospectivos, una presentación de obras que sólo miren al porvenir.

Pongo fin ahora a los artículos hechos "al margen" del Grupo Montparnasse, recogiendo algunas ideas de Vargas Rosas, como lo hice con los demás exponentes. Precisar un poco las causas de una evolución, ha sido mi intento. Si no lo he logrado, serán, por los menos, estos artículos como una prueba de admiración ante este primer movimiento de franca renovación artística.

(La Nación, sábado 27 de octubre de 1923, pág. 3)

NACION

1925 Julio 12 - La Nación
BIBLIOTECA PERROTTI
LAFERRERE

Salon de junio

1ª Exposición de arte
libre organizada y
auspiciada por LA NACION

— Julio Ortiz de Zúñiga
Hemette Petit — José Perotti — Vargas Rosas
— Juan Gris — Picasso — Lages —

CUBISTAS — Lipchitz — SALON
Marcoussis — Le Scouezec

D'AUTOMNE
Manuel Ortiz — Suzanne Valadon
Carré-Lucas

INDEPEN
Blanchi-Vela

DIPTER
Mallat — Dominico —
González — Huidobro —
Galas — Jahl — Sara
Malvar — Vidri — Nina

Yates — POETAS
Vicente Huidobro

ARTE INFANTIL
Mariano Tupy — Bianchi
Mondelli — ...
D. ...



ABIERTO desde
de el 12 al 13
de junio Casa

Rivas y Calvo
Compañía 1284

Grid of small text columns, likely containing news or advertisements, mostly illegible due to low resolution.

CRÍTICOS Y CRÍTICA

NADA HAY MÁS DULCE COMO DORMIR SOBRE UNA CREENCIA INAMOVIBLE. La creencia de la ilusión de eternidad, dormir es cosa digna de los dioses.

Perturbar este sueño es exponerse a que a uno le envíen una injuria; como perturbar una siesta es exponerse a que a uno le envíen un zapatazo.

Así es en todo. No hablo ahora de arte en particular. Hablo de artes o ciencias o religiones o política o de una dama cuyo peinado la moda obliga a abandonar. Artistas, científicos, religiosos y políticos protestarán y lucharán ante cada soplo de renovación. Sólo la dama obedecerá vencida por ese soplo. Pues sólo la moda tiene la fuerza suficiente para renovarse venciendo al espíritu conservador. Pero los demás renovadores serán atacados porque sí. Ante todo, porque sí; porque no es posible que en el Universo haya cabida para más verdades que las mías. No es posible. En todo caso es poco halagador para mi persona. Y por eso protestaré. Protestaré por mi orgullo; protestaré en nombre de mi comodidad. Después buscaré argumentos. Los buscaré en último recurso, pues sé, por intuición, que los argumentos serán mi derrota, la derrota de mi causa conservadora, estancada. Por ahora diré que no, que no puede ser, que no es posible que pueda ser, pues las cosas se hallaban establecidas de otro modo y así nos las habían enseñado. ¿Renovarse? ¡No, no! ¿Y la comodidad, entonces, y la obra, la gloria y el triunfo con esfuerzo comedido? Lo repito: no puede ser. Y vuela un zapatazo.

La ciencia se renueva porque las verdades de la naturaleza son infinitas, a Dios gracia. Las artes se renuevan porque la sensibilidad humana es infinita, a Dios gracia, digo también; por desdicha, dirán los profesores y los críticos de profesión. Por desdicha, pues es por esta causa que el oficio impermeable e insensible corre riesgo de no ser, un buen día, retribuido debidamente. Y corre riesgo la obra de aparecer añeja y empequeñecida.

Equivocarse en ciencias es menos duro que equivocarse en artes. Pues en las ciencias—hijas de la observación serena, "sin pasiones", de la naturaleza— todo error se comparte entre el observador, el medio de observar y la cosa observada. Y por grande que el error sea, es siempre un grano que cae al edificio común, al edificio único e impersonal. Sí, impersonal. Tras esta impersonalidad puede cobijarse en muchas partes, todo error, todo orgullo herido. Sin embargo, la protesta en contra de la innovación siempre se deja oír y hace temblar, de cuando en cuando, los cimientos del edificio común.

Equivocarse en artes es fatal. Es tal vez el pecado que no alcanzará nunca perdón. Nunca perdón en la vida eterna. En esta vida, acaso algo peor: una sonrisa y el olvido. El error en las artes no será un grano al edificio común. Sus puertas se le cerrarán. Pues el edificio común pide la renovación permanente dentro de la exaltación de la "personalidad". Después, los pensadores, los estetas e historiadores pasarán las horas hilando teorías artísticas que siguen a las diversas manifestaciones de la sensibilidad y de la imaginación humanas. Y mientras hilan y tejen en el silencio de los gabinetes, rodeados de cientos de pseudoartistas que esperan en las puertas la solución del enigma para ponerse a hacer obras de arte al por mayor, el arte sigue y sigue su marcha en el corazón

de algunos cuantos, con gran estupor de los hombres de gabinete y de sus discípulos obedientes.

Equivocarse en arte es fatal. Pues es equivocarse como hombre, como hombre todo íntegro. Por eso no hay gente más susceptible que los artistas. Por eso en ninguna rama de la actividad humana, el espíritu conservador se halla a tal extremo arraigado. El espíritu conservador, hijo de los profesores de gabinete, de las escuelas, de las academias, que lo reparten a sus alumnos en pequeñas dosis que bien administradas darán, en fórmulas y recetas, la clave para hacer a lo infinito las obras imperecederas.

Es fatal equivocarse, pues las artes son un juego en que en cada carta va la fortuna entera. Nuestra fortuna de talento, nuestra fortuna de hombre, todas nuestras fortunas excepto nuestra fortuna en dinero. Pues la sabia ley de las compensaciones paga en oro a los cultivadores del arte muerto, a los artistas del gran mundo, a los exploradores del hecho sensacional, a los halagadores del gusto medio, a los seguidores fieles de una tradición caduca. Y mata de hambre a los que, olvidando ese lado fácil de la vida, van tras tendencias nuevas.

Es justicia, mucha justicia. Respetémosla...

En nuestro ambiente pictórico, plácido como un día de sol, ha habido una ligerísima trepidación. Y se dio la voz de alarma. La alarma por el peligro que corría la santa comodidad. La comodidad de poder hacer obra sin buscar sus medios propios, sin obligar a todo el ser del artista a dar su máximo de rendimiento. La santa comodidad se creyó amenazada en sus fueros por los monstruos de la libertad, llamados vulgarmente los "ismos". Ante el Grupo Montparnasse y ante las obras de los señores Álvaro Guevara* y Camilo Mori en el Salón Oficial, los críticos atacaron al cubismo, dadaísmo, futurismo y modernismo. Los atacaron a esos desdichados "ismos", los bravos defensores del clasisismo (?), tradicionalismo, conservadurismo y "comodismo".

Para hacer polémica, el tiempo pasó, por ventura. Puedo decir por ventura, pues este tiempo yo mismo lo he dejado pasar. Una polémica me parece tan ociosa como una discusión. Por lo demás ella carecería de interés. Sobre todo aquí en Chile, en que las artes —sea cual sea el "ismo" que las caracterice— son, para el grueso público y para la gente llamada "bien", o una chifladura de desequilibrados o un medio inofensivo para quitar el hastío a las damas elegantes. No se han de hacer polémicas, por lo tanto, sobre chifladuras y pasatiempos femeninos, cuando hay tanto asunto serio que ocupa la atención de los ciudadanos. Pero hablar de ese espíritu ciego de reacción, sin base ni conocimientos, reacción por el hecho "único" de que la modorra de las almas va a tener que desperezarse, puede tener un interés más lato. Porque cada cual podrá reconocerlo en sus propias actividades. Hablar de las críticas pictóricas de los señores Jorge Délano* y Yáñez Silva, siempre tendrá interés.

Desde luego, ellos no representan dos personas aisladas (creo que nunca ningún hombre puede dejar de representar una colectividad más o menos grande). Ellos son portavoces de una opinión ambiente. En seguida hay otro gran interés: ante sus críticas pictóricas, todos los que se empeñan en adaptarse a su siglo, en encontrar una expresión justa de esta época, reconocerán a todos los que prefieren no buscar más, no corregir más y seguir acomodándose con las ruinas del pasado. Esas críticas pictóricas, si se leyese con voz sonora en la cumbre de una montaña, tal vez su eco, vibrando por sobre la tierra llegaría a despertar las cenizas de Galileo y llegaría a recordarle el momento en que tuvo que decir *E pur si muove...*

Esas críticas pictóricas son dignas representantes de lo que está siempre detenido,

en contra de lo que, a pesar de todo, se mueve. Sus autores, por lo tanto, dignos de haber asistido al tribunal de Galileo.

Que el público, pues, vaya viendo que aquí no sólo va a hablarse de esa majadería ociosa de la pintura, aunque ella sea el pretexto y de ello se tome el vocabulario. Que el público vaya viendo a qué magnas alturas nos encontramos ya...

Cuando alguien quiere ser crítico de arte debe empezar por aprender los terminachos de taller y luego echarse al bolsillo a todos los maestros del arte universal.

Es esto último lo más importante. Quien quiera pontificar sobre pintura debe salir por las calles con media docena de maestros en el bolsillo, y si se sienta a escribir debe rodear su mesa de docena y media de maestros. Así, bien fortificado ante cualquier opinión que se oye, se le lanza al que habla el nombre de Rafael Sanzio de Urbino, de Diego de Silva y Velázquez, de Rembrandt van Ryn.

Conozco un profesor de pintura que por ningún motivo suelta a Rembrandt de los labios. Mientras pinta habla del maestro, y a sus discípulos mientras pintan les habla también del maestro. Luego uno ve los cuadros de profesor y discípulo y se pregunta: ¿por qué Rembrandt?, ¿por qué no Boldini o Franciscovitch? ¡Misterio! Acaso ha de ser porque el nombre de un maestro en la boca de un hombre con aspecto de maestro cae siempre muy bien, infunde respetabilidad y, sobre todo, porque esos hombres quitan todo riesgo de equivocación y a nadie comprometen. Son nombres que figuran en todos los manuales de historia del arte para colegiales, así es que, cómodamente, puedo pronunciarlos todos, aunque ni en mi vida ni en mi obra justifique mi temeridad de llevarme jurando esos santos nombres en vano.

¡Pobres maestros de las grandes épocas! Si hubiesen sospechado hasta qué punto el afán de prostitución se halla arraigado en el corazón de los mediocres, tal vez hubiesen renunciado a hacer sus obras.

El señor Jorge Délano hace de los maestros otro uso que nuestro profesor rembranesco. Los usa de zapatos, para con ellos, dar de zapatazos.

Empieza por asegurar que los pintores modernos abominan de los clásicos. Las informaciones artísticas de Europa debe tomarlas el señor Délano del *Petit Larousse* o de la *Enciclopedia Hispanoamericana*.

Partiendo de esta base, él se otorga el modestísimo papel de defensor de los clásicos. Fácil papel si tiene sobre su memoria el suficiente dominio como para olvidar la primera página dominguera de *El Diario Ilustrado*. Se me podrá decir que esa página es hecha por Coke y que el señor Délano se encuentra en el Salón Oficial con un retrato (Nº 58) que, según el señor Yáñez Silva, recuerda a los maestros españoles. De ahí el derecho de blandir a Velázquez. Se trata de un retrato con aire principesco, el retratado está de a caballo y hay un fondo de buena estirpe clásica. Es bastante. Saquemos del bolsillo a Velázquez, aunque el caballo sea un bastón. No importa. En arte hay que tener un criterio amplio. Aquello es casi Velázquez.

Así, pues, los comodistas, contrariamente a los modernistas, no sólo defienden a los clásicos sino que también "hacen" clásicos.

En el Salón de Té de Gath y Chávez:

—¿De qué tiene helados?

—De bocado, naranja, piña, chocolate, frutilla, coco y praliné.

En el taller de un comodista:

—¿Cómo puede usted hacerme un cuadro?

—A lo Velázquez, Murillo, Rubens, Ticiano, Greco, Poussin y Leonardo.

Esto les da una enorme superioridad sobre los abominadores de clásicos, esos "ingenuos muchachos" que la impotencia de alcanzar a los Maestros a caballo en un bastón o por la vía Boldini o por la tapa del *Zig-Zag*, les obliga a limitarse a ellos mismos...

Mas, ahora que recuerdo, no sólo del *Larousse* y de la *Enciclopedia*, el señor Déllano debe haber tomado datos sobre el actual movimiento pictórico. Para algo ha de haber contribuido lo dicho mil veces por el señor Perotti:

—Rodin se me ha venido al suelo.

Y lo dicho por el señor Vargas Rosas:

—En España sólo se piensa en la "pincelada" de Velázquez.

En verdad esto parece ser una herejía. Es desmentir a los manuales de historia del arte. Pero vamos por parte:

La "pincelada" de Velázquez, la "pincelada"... éste es el error, éste es el mal, el pecado sin absolución. Querer repetir las pinceladas de Fulano o Zutano. Es como el hombre de letras que anda sólo tras de la "frase" cervantesca. Cervantes es más que la frase cervantesca. ¿Cómo volver a hacer esas pinceladas o esas frases si en el que sigue la tradición (?) no hay más que vacío? Dejemos a cada cual lo suyo, a Velázquez sus pinceladas, a Cervantes sus frases. Dejemos a los genios en paz, que ni nosotros ni nadie podremos resucitarlos. Es preferible tratar de ser sinceramente uno mismo. Así se estará más cerca de los maestros. No basta llevar sobre la cabeza un sombrero a lo Van Dyck para creerse el amigo de Rubens.

Lo dicho por el señor Perotti es diferente.

—Rodin se me ha venido al suelo.

He conocido pintores modernos que me han dicho que Leonardo da Vinci se les ha venido al suelo. Leonardo o cualquier otro. Esto parece rayar en la aberración. Sin embargo, creo que es así como debe ser. Pues hay que hacer una distinción: por un lado los eruditos y los profesores; por el otro los pintores que actúan.

Los profesores fijan en el tiempo valores inamovibles. Inamovibles, pues de otro modo les sería punto menos que imposible redactar sus manuales. Y la suprema ambición de todo profesor, es encerrar la vida entera en un manual. En un manual que ofrezca la posibilidad de ser aprendido de memoria y, por lo tanto, la ilusión de saberse la vida entera de memoria. Es esto, la exaltación del comodismo.

Lo mismo que los profesores hacen los críticos oficiales, los pequeños *amateurs*, las señoritas instruidas, todo ese enjambre que gira alrededor de las artes sin penetrar jamás a ellas; todo ese enjambre que, del teatro francés, prefiere, infaliblemente, a Corneille, Racine y Molière, y de la música alemana a Bach, Beethoven y Mozart. Ese enjambre que, si se le interroga sobre pintura, responde como parodió el señor Camilo Mori en una entrevista que le hice:

—¿De los antiguos maestros? ¡La lista, pues hombre, la lista! Empezaré: en Italia: Miguel Ángel, Leonardo y Rafael; en España: etcétera.

Y lo hará sin sonreír. Lo hará compenetrado de solemnidad.

¡Pero no! Todo eso es mentira. Habría que ser muy ingenuo para creer en la verdad de tales amores de colegiales listos para rendir el bachillerato.

Al lado de estas pequeñas ratas pedantes, cómo se agiganta la figura sincera de aquel hombre que osó decir:

—¡Me carga el Dante!

Por otro lado están los pintores que actúan, cuya labor anterior no es más que una

continua confrontación de los valores del pasado. Y esta confrontación nace únicamente de los hallazgos diarios que su propia obra les va dando. Nace de las posibilidades de desenvolvimiento que su ser va mostrando. Que va mostrando con el trabajo de renovación que día a día se efectúa. Que se efectúa lado a lado con la vida misma. La vida lejos de los textos y de lo establecido por otros hombres con otras sensibilidades, con otros intelectos y otros ideales. Cada artista de verdad tiene, por sí solo, que rehacer para sí solo, toda la historia del arte. Historia que exalte sus creencias, fortifique sus ambiciones, destruya los valores que con él no concuerdan. Valores con relación a él. A él como persona que actúa. No valores con relación a la historia universal e impersonal. Que esto carece de importancia para el que está en la brecha.

Sólo tiene importancia para el que cuida de su instrucción, para el hombre indiferente que quiere conocer el promedio del gusto de los demás. ¿Qué puede importarle a un artista ese gusto medio, desde el momento que él en sí va formando un gusto propio, definido con rumbo claro? Y para este artista, los maestros que se hallen cerca de su senda serán los maestros únicos. Únicos, pues han logrado mediante su obra, oír la voz verdadera de ellos. Para eruditos y críticos, en cambio todos serán aceptados, pues verán de ellos sus valores históricos. Es decir, sus valores absolutos, sus valores ideales ajenos a las pasiones humanas. Es decir, los valores que apreciará el Padre Eterno en el día del Juicio Final. No nosotros hombres limitados. Los mediocres, en su impotencia de ser hombres apasionados, tratan de igualar la serenidad del Padre Eterno...

El comodista señor Délano se ha encontrado con varios modernistas que olvidando los textos de instrucción primaria, han sufrido, respecto a los genios, descabros y han sentido exaltaciones.

Entonces ha creído tener un argumento definitivo en contra del arte libre y en nombre del arte escolástico. Consultando el *Petit Larousse* y la *Enciclopedia Hispano-Americana*, ha colocado sobre aquél una lápida que dice:

"Los apóstoles del Arte Nuevo enseñan que la perspectiva no existe y que la anatomía es un mito. RIP".

Todos los apóstoles del Arte Viejo se convierten en los defensores fanáticos de la anatomía y perspectivas, pues ellas son las últimas esperanzas que les quedan de hacer alguna vez una buena obra. Un año de estudio y ambas se conocerán de memoria y luego... ¡la obra maestra! ¡Cuán grato sueño! Los señores apóstoles deben sonreír al pensar que ya tienen en sus manos la musa inspiradora. Y se ponen a la obra.

Mas, ¿por qué, señores artistas del Arte Viejo, hacen ustedes tan mal sus estudios. cuando con un poco más de celo podrían darle la gloria artística a nuestro país? No he visto nunca una obra de estos Apóstoles en que la perspectiva no sea una insoportable deformación plástica y la anatomía un aglomerado de algodones fofos.

En fin, la crítica de arte no es el oficio del señor Délano, así sus errores deben pasarse por alto. Ha hecho todo lo posible y es de esperar que pronto encuentre la "anatomía y perspectiva" de la crítica que le darán —como en pintura— la clave de la obra duradera.

No es su oficio. Él mismo nos lo advierte en su propio artículo (*El Diario Ilustrado*, octubre 29). Nos lo advierte sin quererlo, por esa autotraición que se escurre siempre en el hombre cuando se pone a hacer lo que ignora. Apenas escritas unas cuantas líneas, arroja las armas el señor Délano y levanta las manos. Para defender su plácido comodismo, recurre al eterno argumento de todo el que va huyendo. Del que ya vencido, se escuda en la "defensa propia" para emplear medios que en otras circunstancias le

avergonzarían. Dice el señor Délano que el arte moderno deja a su paso “la terrible huella de la cocaína y de la morfina...”.

Con esto, todas las armas del señor Délano caen a tierra. Lástima que para rendirse haya recurrido a argumento tan pueril. La Historia —la del arte como todas las historias— cita tantos ejemplos de hombres que supieron rendirse con la frente alta.

No es su oficio. Pero otro es el caso del señor Yáñez Silva. El señor Yáñez Silva es un crítico de profesión que bien en serio toma su rol. Aún más: lo extiende hasta transformarse él, en un guía luminoso en el arte de pintar. Cada vez que un pintor muestra un cuadro bueno al parecer de este crítico, le felicita por haber seguido sus sabios consejos, y cada vez que un pintor cae en un error, suavemente, dulcemente, el señor Yáñez Silva, con gestos de nodriza, le pregunta por qué ha olvidado sus sabios consejos. Provisto de tres o cuatro principios de estética elemental y de un vasto gusto personal al alcance de criadas sentimentales, el señor Yáñez Silva pone, de un lado, sus conocimientos y sus gustos y, del otro, la obra que le preocupa. Luego ve si ésta calza en aquéllos. Si calza, canta con finísima fraseología, la obra maestra, si no calza, lanza un anatema en nombre del Arte, del ARTE (así, con letras gruesas).

Después se marcha satisfecho asegurando que Rafael, Rembrandt y Rubens pensaron como él.

Y su vida se desliza grata y cómoda, en una perpetua sonrisa de deliciosas exquisiteces.

Este modo de hacer crítica —aparte de su perfecta ineptia— puede convertirse en algo “desordenador para la juventud”, si la juventud —cosa que ignoro— toma en serio a este crítico. Basar toda una estética en un puro gusto personal, por demás dudoso, y en la total ignorancia de cuanto en el arte se haya hecho, es de un comodismo que sorprende.

En el Salón Oficial hay un grupo de obras que tienen todos los defectos posibles para la estética yañezsilvesca. Es decir, que carecen de todas las cualidades que el señor Yáñez Silva ha establecido para fijar el tipo *standard* de obra pictórica. Tipo único, fuera del cual no habría posibilidades de penetrar al mundo de las Artes. Tipo de obra en que han de buscarse eternamente las mismas cualidades para un mismo tipo de ojo, pues todo ojo que no sea el del crítico, es de antemano tachado de incompreensión. Ignoro la definición precisa de estas cualidades, lo que —muy a pesar mío— me impide verificarlas. Sólo conozco de ellas su expresión literaria amanerada: color entonado, dibujo concienzudo, empaste sabroso, trabajo ambientado y cien majaderías por el estilo.

Toda obra que no lleve visado su pasaporte de este modo, es detenida en la frontera. Y éste es el caso de las obras del señor Álvaro Guevara.

Estas obras me aparecen, después de atravesar el Salón Oficial, como un cántico de libertad y sinceridad. Y lo que es más meritorio, me aparecen sin esa pretensión de trascendentalismo a que, tan a menudo, tiende la mayoría de nuestros pintores. En los cuadros del señor Guevara, veo sencillamente a un hombre que pinta como ve, como ven dos ojos sin el veneno de los principios escolásticos olvidando las pequeñas opiniones de taller y recordando su propia sensibilidad.

Esto es lo que el señor Yáñez Silva no puede perdonar que aparezca de pronto un pintor con sensibilidad propia, no con la sensibilidad de la escuela. No lo perdonará hasta que un profesor o un crítico la reconozca, la anote en un manual y la clasifique en un casillero.

La crítica adversa del señor Yáñez Silva, ante las telas del señor Guevara, no es más que la impotencia de poder explicarlas.

Todo crítico de profesión busca en los cuadros, más que su valor intrínseco, un pretexto para dar curso a su sed de literatura.

Ante la naturalidad del señor Guevara, ante su modo de hacer y comprender, sencillo y amoroso, la literatura del crítico se declaró en quiebra.

Entonces llamó en auxilio a Velázquez, Rembrandt y Rubens... ¿Hasta cuándo, señores, vamos a profanar las cenizas venerables?

Será hasta el día que los críticos comprendan que las obras de arte no deben —para evaluar sus méritos— compararse entre ellas, sino que deben compararse directamente con la sensibilidad del hombre. Es el hombre, múltiple e infinito, la única escala para medir las artes. El hombre dotado de una curiosidad intelectual inextinguible y que no tema —como dice Marcel Hiver— “volver a ponerlo todo en causa, todo en movimiento”.

El gran cuadro *Chilotes* de M. Richon Brunet*, le ha dado margen al señor Yáñez Silva para saciar su sed de literatura.

Ni por un solo instante será mi intención restar méritos a la obra de M. Richon Brunet, que siempre he estimado altamente por su corrección y mesura. Reprobar las palabras que alaban a este cuadro no es atacar al cuadro, por la simple razón que la mayoría de esas palabras son dictadas por reminiscencias de carácter sentimental, salvo en el caso de la fraseología de taller. Tal vez sea alabar al hacer notar que la obra de M. Richon Brunet merece ser estudiada directamente como obra de pintura, sin necesidad de tejer a su lado esa literatura fácil por la cual se espera hacer tragar al público las artes plásticas. Me refiero a todas las consideraciones que hace el señor Yáñez Silva a propósito de los supuestos movimientos ejecutados por uno de los niños del cuadro *Chilotes*, antes que M. Richon Brunet lo pintara.

Frente al boxeador del señor Camilo Mori, el crítico desbarra con la misma insistencia que en todos sus artículos. En resumen, dice el señor Yáñez Silva que este cuadro es malo porque, sin duda, el boxeador retratado ha sido puesto KO muchas veces al primer *round*. El argumento es aplastante. Sobre todo es esencialmente pictórico. Lástima que Abel Bersac no se encuentre entre nosotros. La Comisión de Bellas Artes podría haberle ofrecido a este boxeador para que, sometido a un buen *training*, hubiese llegado a ser digno del Louvre o del Madison Square Garden...

Luego, a propósito siempre del señor Camilo Mori, el señor Yáñez Silva habla de pintura y expulsa sus conocimientos sobre la materia.

“Los nuevos procedimientos, dice, se ensayan en naturalezas muertas... pero cuando esas maneras son aplicadas a modelos humanos, viene al suelo el procedimiento”.

El señor Yáñez Silva cree todavía que lo que distingue a unas corrientes de otras, es una cuestión de procedimiento; una cuestión explicable con un terminacho de taller. No puede entender que es una cuestión de comprensión artística y de espíritu. Y se empeña en reducirlo todo a la manera de empastar o de encuadrar. Cada cual trata de explicarse las cosas según su propia medida. Esto es irremediable. Pero, ¿cómo explicar la afirmación que el crítico hace referente a naturalezas muertas y figuras? ¿Qué explicación nos dará ante las figuras de Picasso, Matisse, Modigliani, Derain, Marie Laurencin, Luc-Albert Moreau, etc.? Sería curiosísimo saberlo.

Por fin declara que el famoso procedimiento moderno consiste en el abuso del empaste.

Ante esta afirmación no hay más que callar. Cada cual se rinde también según su propia medida. El señor Délano, echando mano a la cocaína; el señor Yáñez Silva, haciendo alarde de su ignorancia.

(La Nación, martes 4 de diciembre de 1923, pág. 7)

NOTAS DE ARTE

EL MARTES 13 DEL PRESENTE PUBLICAREMOS LAS PRÓXIMAS NOTAS DE ARTE. Luego lo haremos el martes 1 de enero. Es decir, martes por medio. Son nuestros deseos mantener esta sección quincenal que, creemos, obedece a una verdadera necesidad ambiente.

El arte nuevo, arte vigoroso y puro, empieza a darse a conocer en nuestro país, empieza a echar sus raíces en medio de los aplausos de los hombres libres y de las protestas de los hombres atados por los prejuicios de la fórmulas. ¡Buen signo! Es necesario que en la prensa haya un eco de este movimiento. Tal es nuestra intención. Compondrán las próximas notas de arte: una entrevista al gran escultor señor Tótila Albert, que junto con sus talentosos compañeros presenta hoy, en la casa Eyzaguirre, una de las más interesantes exposiciones de escultura y pintura que hayamos presenciado; una crónica musical del señor García Oldini; un artículo de Jean Emar; otro de Florient Fels sobre Vlaminck, el gran pintor francés; una crónica sobre cinematógrafo por Jean Goetier Boissiere; otra sobre arte e industria por Lebedinsky. Habrá ilustraciones de Henriette Petit, Vargas Rosas, Maurice de Vlaminck, Tricahue, J. O., etc.

Demás está decir que invitamos a colaborar en esta sección a todos los artistas amantes del arte libre y potente, símbolo de nuestra época y desenterrador de la personalidad, como que rechazaremos siempre a todos los imitadores serviles de las formas caducas, a todos los sacerdotes de las recetas escolásticas, dejándolos en su sueño de cadáveres flotantes que tan grato y tan cómodos les es.

(La Nación, jueves 13 de diciembre de 1923, pág. 8)

CON EL ESCULTOR TÓTILA ALBERT*

EL PÚBLICO DE MI PAÍS NO ES COMO LO PINTAN EN EL EXTRANJERO. “A usted lo van a abofetear si presenta obras modernas”, me decían en Alemania mis propios compatriotas. No es así y estoy muy contento.

Por mi parte, nunca he distinguido un público de otro. Sobre todo en materia de arte. Los hay más o menos educados y entonces lo son tanto para manifestaciones artísticas como para ir por la calle o subir al tranvía. Tótila me explica: “pero hay un público de elite compuesto de dos personas o de mil, no importa. Lo hay. Desde que abrí mi exposición hasta el día de su clausura, fui objeto de una gran ayuda espiritual de parte de todo un grupo... no, digamos mejor, de toda una generación; la generación joven. La generación joven de Chile es mejor que las generaciones anteriores. Esto se halla dentro de lo lógico. Sin embargo, es grato, gratisimo constatarlo. La nueva generación ama el arte. Todas aman el arte. Lo difícil es ‘saber’ amarlo. La generación joven sabe amar el arte. Es esto lo que me tiene muy contento”.

Creo que hay una gran verdad en lo dicho por Tótila. Mas, como nuestro escultor es un idealista perfecto, me resisto a creer que sus observaciones tengan valor real: o son palabras de amabilidad o son una expresión de su ideal optimismo. A no ser que bajo la melena de cobre viejo, hubiese también un hueco para la observación práctica. Así es, sin duda. Porque me dijo: “en Chile hay un gran sentido de orden. Se ama el orden, aunque se quiera demostrar lo contrario. Al pasar el túnel de la cordillera se nota esto. El sentido de orden es el empeño espontáneo de un pueblo para satisfacer sus necesidades primeras. He creído notar que es así. Sin embargo, en un punto falta este sentido. En un punto nadie trata de satisfacer una necesidad primera. Tal vez es inconsciencia. Esa necesidad es el arte; mejor dicho la suerte de los artistas. Ante el arte, Chile levanta displicente los hombros, como los levanta ante cualquier empresa, los pueblos desorganizados. Esto es muy triste. Bajo este punto de vista no estoy contento. Los artistas no tienen talleres, porque en Santiago no hay talleres. Esto es lamentable. He visto en la Escuela de Bellas Artes unas ratoneras en el entretecho. Lamentable. ¿Por qué todo el gran edificio que hoy es museo no se convierte en talleres? Un museo que nadie visita porque no tiene ningún interés. Todo eso, ¡talleres! Es mi idea”.

Bajo la melena y tras las gafas idealistas, hay, sin duda, un gran sentido práctico. Se lo digo y él me asegura que no es tanto, que lo que hay es que los artistas chilenos se han acostumbrado a muchos malos hábitos que es menester abolir decididamente.

La entrada a las exposiciones debe ser pagada. Por ley, ¿oye usted? Por ley debiera prohibirse toda exposición gratis. En algo, al menos, que contribuya el público al bienestar del artista: ayudarle al pago de la sala en que expone —para la cultura y el agrado general— el fruto de su trabajo. Los artistas somos pobres, la gran mayoría; aquí como en todo el mundo. Y tenemos ¡todavía! que pagar para dar nuestras lecciones de cultura... esto ya no es lamentable, ¡es un crimen! ¿Por qué somos pobres los artistas? ¡Ah!, señor esto nos dará tema para otra entrevista y ocasión para charlar nuevamente de esta heroica y penosa carrera de las artes. Dígame usted que conoce más a fondo mi

país que yo: ¿cómo no hay en esta hermosa tierra del salitre, de las minas y de la agricultura abundante, ni un solo capitalista que dedique los centavos a fomentar las artes?

Silencio. Crisis de la entrevista.

Las economías, la lucha por la vida, el encarecimiento... ¡Pobres artistas! ¿Quién puede pensar en ellos? Ni Tótila ni yo atinamos a responder. Crisis de la entrevista. Mientras tanto... el burgués pide palacios, el obrero pide palacios, el campesino pide palacios. Sólo el artista calla porque se le olvida. Y él no pide más que taller. Taller... el único rincón que se contenta con ser rústico, con tal de tener un gran ventanal para recibir buena luz. Y pensar que burgués, obrero y campesino, cuando tengan sus palacios, dirigirán los ojos al "taller" para acallar la voz del espíritu que entonces empezará a hablar.

Dice Tótila: "si no hay gente pudiente que se interese por las artes, esto es más que lamentable, es más que criminal; es: ¡risible! Sitios donde trabajar y sitios donde exponer: necesidades primeras. Luego: contacto íntimo, contacto con los demás pueblos, con el arte universal, sí, señor, anote usted esto y publíquelo: con las artes que no haya aduanas, ni impedimentos de ninguna especie. Gravar la llegada de pinturas y esculturas, la libre circulación del espíritu humano, es sencillamente, asesinar las artes, asesinar el alma, asesinar la vida entera. He oído que hay quienes lo desean... A los artistas de aquí fáltales ver el arte universal. Es lo único que les falta. Si quieren encerrarse, se suicidan. Yo quiero contribuir en esta obra de acercamiento. Puedo hacerlo respecto a Alemania. Quiero traer a mi país desde el academismo *estagnado* y estéril hasta las locuras dadaístas. Hay que traerlo y mostrarlo todo. Es lo que aquí hace falta: ver el desarrollo de las artes, sorprender la línea de desenvolvimiento que da a cada manifestación de arte, su razón de ser. Hay que hacerlo, créamelo usted señor. El arte es lo único que sobrevive. Todo lo demás muere. Todos los esfuerzos de un pueblo pierden si no se aseguran en valores impercederos, valores que sólo el arte puede crear. ¿Qué nos queda de los antiguos chinos, de los egipcios y de los griegos? Su filosofía, sus artes y sus letras. Lo demás... ¡murió!".

(La Nación, martes 18 de diciembre de 1923, pág. 7)

COMENTARIOS

EN UNA ÉPOCA CREÍ AMAR A TODOS LOS GRANDES ARTISTAS DEL MUNDO. Era sincero en mi amor. Pasé muchas horas frente a *La Gioconda*, de Leonardo, pensando que mi vida iría, tal vez, a deslizarse por senderos tan misteriosos, como su sonrisa y tan escabrosos como sus lejanías azuladas. Y otras tantas horas pasé frente a *La Noche*, de Miguel Ángel, murmurando entre dientes:

Grato me es el sueño
y más aún ser de piedra...

Después de estas contemplaciones, retirábame satisfecho al ver que muchas bellas obras me prestaban combustible para mis sueños de adolescente sentimental.

Sólo más tarde, y muy lentamente, empecé a comprender que los hombres no habían hecho el arte para halagar mis preocupaciones cotidianas. Mis preocupaciones cambiaban día a día, y había, en cambio, quienes me aseguraban que la belleza de ciertas obras era un poco más duradera...

Toda mi admiración residía en las reminiscencias que las obras me daban, reminiscencias de carácter totalmente personal. De este modo, había hecho yo del arte un sostén para mi autoadoración, y sobre el arte mismo no había dado ni una sola mirada.

Junto con irme despojando de tales reminiscencias, los grandes artistas fueron palideciendo, hasta que al fin no amé a ninguno. Los descarté a todos en masa y con bastante rencor, por haberse desinteresado de mis dulces ensoñaciones.

Cézanne fue el primero en reconciliarme con las artes. Su obra, tan aparte de mi sentimentalismo, me obligó a considerarla de otro modo: como obra pictórica. Me obligó a darle a las artes un valor propio y pudo persuadirme de que en nosotros existe una facultad de apreciación artística que para dar su completa emoción no necesita de recursos ajenos a la estética.

Es la deuda personal de gratitud que tengo para con Cézanne. Sin él, tal vez hubiese pasado mi vida en el engaño de amar las artes, cuando, en realidad, sólo habría estado amándome a mí mismo.

—¿Qué le parece a usted, ese crepúsculo?

—Muy hermoso.

—¿Le gustan, entonces, los crepúsculos?

—Muchísimo.

—¿Y ese Cadillac?

—Muy hermoso.

—¿Y estos versos de Darío?

—Muy hermosos.

—¿Y esta sandía?

—Muy hermosa.

—¿Le gustan, entonces, a usted los autos, los versos y las sandías?

—Muchísimo.

El que responde así, tiene razón. No miente. Le gustan todas esas cosas y todas a la vez. Acaso porque no "ama" ninguna de verdad. Desde lejos, se puede tener toda clase de "gustos". Penetrando, los gustos pierden su valor para que lo tome, en cambio, un solo amor.

En la vida diaria se tienen gustos; en el arte, se tiene amor. A no ser que el arte se considere como uno de los accidentes de la vida diaria. Así lo consideran los aficionados y los artistas a medias, artistas de los días domingos y festivos. Con razón se les llama personas de buen "gusto". El artista ama, en toda la acepción de la palabra. Y todo amor trae consigo exclusividad. El que ama sacrifica mil aspectos, mil gustos, mil placeres, para lograr la concentración del amor en un solo aspecto.

Los hombres de buen gusto llaman a esto "limitación". Pues alegan que el artista se ha hecho unilateral, mientras ellos son aptos para gozar con todo. Agregan que esto es quitar emociones de la vida.

—¡Desgraciado! Dicen: sólo puede oír a Juan Sebastián Bach. En cambio, nosotros sentimos las ondas emociones de la música cada vez que suena la victrola.

Pero hay una pequeña compensación. Es la de poder tener un amor. Los hombres de buen gusto creen amarlos todo, cuando en realidad han renunciado al amor para reemplazarlo por un cosquilleo agradable mil veces repetido y con múltiples variaciones: sea salir muy de mañana por los campos; sea ir por la noche al drama... en el fondo, lo mismo: un cosquilleo. Y es el cosquilleo lo que les gusta. Ni el Cadillac ni Darío ni el crepúsculo, sino la sensación que esas cosas, o cualesquiera otras, les dan en la epidermis. El amor tiene que reservarlo exclusivamente para la época del noviazgo...

Sin embargo, parece que esto no es "limitación..."

Pronto va a inaugurarse una academia libre de pintura y dibujo: la Academia Montparnasse, en Estado 91, 5º piso.

Ignoro si en Santiago haya existido anteriormente una academia así: es decir, basada en la libertad: en todo caso sé que hoy no hay ninguna.

Tal vez el nombre —"Montparnasse"— haga pensar a muchos que se trata de una academia abanderada en alguna tendencia especial. No hay tal. Cada cual hará allí lo que bien le parezca; ningún profesor vendrá, por encima del hombro a indicarle rumbos: ningún otro dibujante —es de esperarlo con todo corazón— llegará a la academia con más curiosidad que la estrictamente necesaria para mirar al modelo y a su propio trabajo.

Los fundadores de esta academia sólo lamentan que en Chile no haya bastante señoritas inglesas, hacedoras de tarjetas postales ni haya discípulos de Francis Picabia, para que juntos marquen la cabida de todas las tendencias e intenciones y de este modo se encuentre a sus anchas la totalidad de los asistentes.

(La Nación, martes 15 de enero de 1924, pág. 7)

LOS POMPIERS — LA IRONÍA DEL ALCALDE³

"Los *pompieri* no están donde uno se lo imagina. No hay que buscarles en otro planeta. ¿Cómo un Bonnat, un Saint-Saens, ambos llenos de talento, podrían ser *pompieri*? Los *pompieri*, los nuestros, deben ser Rimbaud, Mallarmé, Cézanne, y luego, nosotros mismos".

JEAN COCTEAU

ES VERDAD, EL ARTE, COMO EN LETRAS, APENAS ALGUIEN CREE HABER hallado un punto fijo donde apoyarse para el resto de sus días, el punto se escabulle y uno queda apoyado en

³ El Alcalde de la época en Santiago de Chile era Rogelio Ugarte Bustamante. Ver Apéndice I.

el vacío. Es la historia de los verdaderos artistas: cada mañana empezar de nuevo; en cada obra nacer al comenzarla y saber morir al terminarla.

La tragedia del arte es su "incomodidad". La comodidad puede existir en todos los dominios humanos menos en el arte. En el arte —terreno vasto— hay sitio para todo, menos para una actitud cómoda. Y la agonía de los artistas empieza el día en que han creído haber hallado la clave... y cuando con la clave en mano, pónense a laborar para crear vida, han empezado su marcha hacia el sepulcro.

Es fácil hacer una lista de los que son *pompier*s; luego, al lado, otra de los que no lo son. Enseguida decirse que uno no hará como los primeros y hará, en cambio, como los segundos. Y la clave del arte parece estar en la mano. Pocos piensan que los artistas libres y grandes, son como esas magníficas máquinas creadoras de electricidad que irradian su fuerza a kilómetros a la redonda, pero que llevan un letrero con signos de admiración:

¡Se prohíbe tocar!

¡Peligro de muerte!

Estas máquinas dan la muerte. Los grandes artistas dan el *pompierismo* —muerte artística— a quienes los tocan de demasiado cerca. Hay que saber nutrirse de ellos por intermedio de los hilos conductores que llevan la electricidad. Pero no tocarlos: ¡peligro de muerte!

Cézanne ha sido una magnífica turbina que ha puesto en movimiento el arte universal. Mas, imprudente que le ha tocado ha caído inerte. Por eso Cocteau, espíritu amplio y libre, lo señala como un peligro junto con otros hacedores de catástrofes: Rimbaud, Mallarmé...

Los *pompier*s de verdad no son peligrosos. No pueden causar la muerte, pues son máquinas que no marchan. La electricidad, que da la fuerza y la muerte, no corre en ellos. A un *pompier* de verdad, oficial y decorado, se le puede tocar sin temor. Tanto da dejarlo al lado afuera de la puerta o permitirle la entrada hasta la alcoba. No hace más ruido que un gato regalón. Como los gatos, ellos también divierten con sus gestos de tigres en miniaturas; salvo durante un mes del año: en agosto los gatos se hacen insoportables con sus aullidos; al comenzar la primavera, los *pompier*s se hacen insoportables inaugurando un Salón Oficial de Arte Oficial...

A Chile empieza a llegar la corriente de la gran turbina europea. Al menos son varios los que tratan de tender el hilo por encima de los Andes. Si ello se logra, muchas mariposas se quemarán las alas en el fuego de Cézanne, de Renoir, de Picasso y de Derain. Y entonces, sin poder ya volar, se lamentarán amargamente de aquellos hermosos tiempos, de aquellos plácidos días, en que el arte no iba más allá de las composiciones de Cormon, del misterio de Romero de Torres.

El peligro está en los espíritus fuertes; un mediocre es inofensivo. Cervantes ha sido la más mortífera de las ametralladoras. Todavía hoy, después de más de tres siglos, hay centenas de escritores que caen ametrallados porque se ponen en la trayectoria de las balas del Quijote. Marcel Prevost evoca en vano la sombra de Don Juan y la desplaza: Vargas Vila en vano alambica su estilo y lo lanza a lo trascendental... son tiros a foguero, que hacen ruido sin perforar. Pues toda posibilidad de continuidad en tales autores no puede ir más lejos de una repetición de fórmula, de manera de hacer, de temas por investigar.

"Y luego uno mismo...". Creo que todo artista en sus primeros años, ha sido libre. Libre hasta el día del primer éxito, de la primera *trouville*, de la primera ilusión de haber exteriorizado parte de su ser. Entonces empieza el *autopompierismo*: la repetición de esa

parte, que va alejándose del ser hasta convertirse en algo que uno sabe fabricar con sólo ponerse a la obra...

El día del primer éxito es la edad crítica del artista. Seguir de demasiado cerca a los grandes artistas de hoy, da como resultado una muy halagüeña ilusión de éxito. Y por eso la mano se alarga mientras los ojos han dejado de ver el cartel de peligro.

Chile es el país de lo imprevisto. Todo estudio de probabilidades, fracasaría en esta tierra. Pues no son las necesidades las que dictan rumbos, sino que... ¡Ah!, no lo sé, no lo sé, y ante la amenaza de la gran Tumba para los Artistas he perdido toda esperanza de saberlo algún día. Porque en verdad hemos sido varios los que hemos pulsado el interés que las artes despiertan en el país, encontrando por todas partes una sistemática y rotunda negación al más ínfimo interés. Siguiendo el estudio de las probabilidades, llegué a la conclusión de que nunca haríase aquí nada por los artistas, cuando supe un buen día, que el cerro Blanco iríase a transformar en una inmensa, en una colosal tumba para artistas...

Creí en un principio que era esto el anuncio de la Edad de Oro chilena, pero luego, pensando, me parece que trátase más bien de una finísima ironía del señor Alcalde, que lejos de contradecir mis tristes conclusiones, viene a darles una completa ratificación. ¡Una tumba inmensa, colosal!, para enterrarlos a todos, a todos sin excepción, y sobre la tumba, una estatua del "Silencio" para que nadie hable ni una palabra de arte, ni de artistas, ni de semejantes majaderías... está muy bien pensado; el señor Alcalde es, sin duda, un hombre de exquisito *esprit*.

Pero mientras tanto, señor Alcalde, mientras se levante el gran símbolo de la suerte de los artistas en Chile —¡morir!— ¿no habría medio de facilitarles un poquitín la vida? Construir algunos tallercitos o un pequeño teatro que no exija sumas fabulosas a las compañías o una sala de exposiciones o una bibliotequilla con libros de arte o ¡qué sé yo! Pues, piense usted, señor Alcalde, que con la ninguna facilidad que tienen hoy día los artistas, pronto llegará el tiempo en que todos hayan renunciado a tan heroica carrera. Y entonces, ¿con qué va usted a llenar la tumba? Halágueles primero en vida, haga de las artes un oficio tentador, dé facilidades y una vez que haya en la república tantos artistas como políticos, abra usted las puertas de la tumba y me los caza a todos "como a moscas..."

(La Nación, martes 12 de febrero de 1924, pág. 5)

ARTE NUEVO

"ARTE NUEVO...", DOS PALABRAS QUE YA TODO EL MUNDO EMPIEZA a pronunciar; pero temeroso de caer en error, cada señor que las usa para buscar ubicación en las infinitas tendencias del espíritu humano, y por ende, del arte, evita toda clase de precisiones. De este modo,

se aparenta lanzar fe hacia un credo artístico, cuando en realidad, se agita en un hueco... el procedimiento es ingenioso. Deja muchas puertas abiertas por donde poder huir si la posteridad llega a contradecir. En cambio, citando nombres, escuelas, tendencias, etc., es decir, precisando, se corre riesgo de que un amigo mal intencionado lo ponga a uno por delante diez años después, un escrito molesto para un ojo clínico: adoración a un dios caído, negación de un dios verdadero.

Así es un artículo del señor Daniel de la Vega* aparecido en *El Mercurio* el 9 de marzo, que, por desgracia, he leído con cierto retraso. El señor De la Vega lanza un anatema en contra del Arte Nuevo y se basa para juzgarlo en el poco gusto que el público muestra para dicho arte. Al dar tan alta importancia al público (otra palabra que no designa nada concreto) es de suponer que a él se dirija el autor de ese artículo, y si así es, ¿cómo no ha reparado que al hablar en "abstracto" sólo conseguirá desorientar a ese amado público? Pues para el público en general, "Arte Nuevo" es un enorme saco a donde se echa a todo artista no medallado (si se refiere a artes plásticas) y a todo artista no perteneciente a una Academia (si se refiere a letras). Este es el punto de vista adoptado por el ilustre crítico. Es demasiada benevolencia y sobre todo demasiada modestia, la de ponerse así al mismo nivel de las masas. Hermoso acto que no es de mi intención reprochar. Pero en todo caso, es casi un deber para todo crítico echar una mirada al "saco" del Arte Nuevo antes de hablar de él y de condenarlo a ciegas.

Dentro de ese saco está Paul Cézanne, está Pablo Picasso, está André Derain, en pintura; están en letras Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Pierre Mac-Orlan, Jean Cocteau, etc. Al menos, a todos ellos, por diferentes que sean, los he oído nombrar siempre como "nuevos" tanto fuera como dentro de las murallas de París. ¿Debe, entonces, condenárseles, en nombre del arte "Actual" (otro vocablo abstracto) junto con los dadaístas, futuristas y tautólogos? Yo, como público, quisiera saberlo para orientarme. No tema, el señor De la Vega; de aquí a diez años, tal vez habré perdido su respuesta...

Pero, en verdad, el artículo de que hablo, me ha dejado en el aire. No deben, acaso, sus conceptos aplicarse a Cézanne, Apollinaire y Cía., pues parece que se trata de alguna escuela misteriosa que niega al arte toda trascendencia y lo convierte en un juego de niños. A no ser que haya aquí un mal entendido y que el autor del artículo en cuestión considere de trascendencia solamente lo que en su propia vida adquiriera caracteres trascendentales al margen de las artes.

Todo es posible.

(La Nación, martes 25 de marzo de 1924, pág. 7)

ARTE Y DEPORTE

CON EL DEPORTE NACE UN NUEVO JURAMENTO, UN NUEVO VOTO... nacen muchas cosas. Pero desde mi llegada a Chile las circunstancias me han etiquetado como crítico de arte. Por eso entre tanto nacimiento, debo sólo considerar si del deporte nace también un poco de arte.

¡No, no!

Es el grito tácito que oigo. Que oigo de los deportistas, porque los *sportsmen* no se preocupan del arte. Sus actividades pueden llenar una vida sin necesidad de buscar justificaciones en otras actividades.

¡No, no!

Grito de los intelectuales y de los artistas que desde la escuela primaria han aprendido, gracias a doctos profesores, que el dios nebuloso de las artes sólo visita al hombre que ejercita sus músculos cuando tiene ciudadanía griega, cuando ha nacido miles de años antes de Cristo y cuando sobre su cuerpo desnudo, lleva un casco de bombero, casco dorado de bombero, de *pompier* como dicen los franceses... por lo tanto, de este deporte cotidiano del Parque Cousiño, del *Stadium* de Ñuñoa, del Hipódromo, no pueden hacer ni una gota de arte, ni una sola visión artística, y críticos y artistas e intelectuales —mientras todo un pueblo en camiones de a chaucha, mientras todos los pueblos del mundo en metro, o en *subway* o en tubo, corren a presenciar eliminatorias y campeonatos— críticos, artistas e intelectuales, buscando la hermosa visión en lo que ya no existe, solamente, únicamente por el hecho de no existir ya —declaran en poética lira sin cuerdas—, la nostalgia de las artes de otros tiempos y la imposibilidad del arte en los espectáculos de hoy, de hoy, en Chile, por ser hoy y por ser en Chile.

Sobre todo por ser hoy...

A lo más, los críticos de hoy dignanse otorgar un pasaporte de arte al espectáculo de los toros, tal vez porque nunca han visto una corrida de toros y sobre todo, porque ya muchos españoles han sabido sorprender, modestamente, las bellezas de su época. Siempre es fácil repetir.

Sin embargo, la belleza clara y nítida, llena de sol, de los caballitos de polo que, bajo la influencia del hombre, han llegado a aprender que en la cancha, como en la vida, hay que correr, fatigarse y maltratarse, tras un ideal, un pequeño ideal blanco, que huye por el césped verde; la belleza pura, rítmica, todo de equilibrio y gracia de los hermanos Torralva, raqueta en mano; la belleza hecha de fuerza, de potencia, y de precisión máxima, de tanta precisión que cada tres minutos se detiene —fidelidad al tiempo— por un minuto, para volver a empezar ante la expectación clamorosa de las muchedumbres y de todos aquellos que se contentan, como visión de arte, con luz, sol, vigor... la belleza de Vicentini frente a Santiago Mosca, conquistando en el gran circo popular al 5º *round*, el derecho de recorrer el planeta entero por un ideal... la belleza del esgrimista que perfecciona los movimientos de su espada con la misma magnífica inutilidad del pintor perfeccionando su pincelada...

Tanta belleza, ¿qué poeta le cantará?, ¿qué crítico de arte bajando de las nebulosas, se dignará consentirle un poco de estética?

Ninguno, tal vez.

La historia del arte no nos cuenta nada de un *ring* hindú en tiempo de Budha, de una cancha de tenis en el siglo de Pericles, de una piscina policial en la Edad Media, de un velódromo bajo Luis XIV.

Es por eso que los artistas de hoy —insistentes en cantar lo ya cantado (lo que da un cierto fino aire de aristócrata aburrido)— no ven las bellezas modestas de todos los días.

Esto al deportista le es indiferente; esto al público le es indiferente. Conscientes ambos de la pura belleza que realizan y presencian, dejan a los artistas cabalgar tranquilos en lo inaccesible de poéticas nebulosas.

Se ha hablado tanto —hasta hacerlo un lugar común para salones de señoritas intelectuales— de que el artista se adelanta a su siglo. Como todo lugar común, éste también es cierto. Nuestros artistas se adelantan retrocediendo (cuestión de temperamento). Mientras tanto los músculos se despliegan bajo el sol, los autos trepidan, laten como corazones humanos, y el aire —por siglos indomable— vibra a voluntad del radiotelegrafista que comunica al mundo entero lo sucedido en un pequeñito espacio entre dos hombres valientes como romanos, hermosos como griegos...

Parece, sin embargo, que en todo esto no hay arte, Arte, ARTE.

(La Nación, martes 8 de abril de 1924, pág. 7)

VISIONES DE ARTE

La Compañía Rusa de Duvan Torzoff⁴

SE HA DADO EN LLAMAR ARTE MENOR ESTE TEATRO RUSO COMPUESTO de pequeños números. Es tal vez menor, porque sus números son pequeños y porque en ellos no se debate ningún problema social o psicológico de trascendencia. Sin embargo, al abandonar la sala de espectáculos, ¡qué deseos se sienten de que todas las manifestaciones artísticas fuesen

⁴ La compañía rusa dirigida por Isaac Duvan Torzoff, que en Chile había comenzado sus actuaciones en Valparaíso, debutó en Santiago el viernes 4 de abril de 1924 en el Teatro Unión Central. La visita del grupo se hallaba enmarcada dentro de una gira por los principales centros artísticos de Europa y de América. El espectáculo contaba con la participación de bailarinas, cantantes, los que realizaban diversos números de ballet, pantomimas, coros, danzas, escenas populares, parodias, teatro de títeres. La simplicidad del decorado —fondo negro, dibujos exóticos que se destacan con tonalidades intensas— le otorgaba al acto una gran originalidad.

“menores”! Sería el mejor modo de enseñar a las manifestaciones “mayores” a hacer arte, puro arte.

Todo en este teatro ruso es sencillo. Parece que se hiciese alarde de dar tanta belleza con tan pocos materiales. Una canción antigua, una escena local, un caricatura animada, un juguete de niño, todo y cualquier cosa, de esas cosas que por hallarse demasiado cerca de nuestra vida diaria dejamos de percibir las, bastan a un artista ruso para hacer una obra toda de belleza y de frescura. Es lo que todos sabíamos y veíamos desde niños —la porcelana de Sevres, de nuestro salón, los soldaditos de madera que han llenado nuestra infancia, el organillero ambulante, la gavota, etc., y que considerábamos al margen de las grandezas teatrales—, lo que vemos, de pronto subir al proscenio transfigurado por la concepción de un artista. Y nuestro encanto artístico es tan grande como nuestro estupor al fijarnos que había tantas bellas cosas en la vida que el ojo soberbio de las Artes no se había dignado mirar.

¡Qué sencillo es el arte! Es lo que siempre he pensado al salir de la “Chauve Souris” de París, del “Blaner Vogel” de Berlín, de la compañía de Duvan Torzoff, ¡Cualquiera podría hacerlo! En todo caso todo el mundo debiera tratar de hacerlo. Pues en resumen —he seguido pensando— sólo se trata de querer mirar con cariño, con amor todo cuanto pasa ante los ojos y querer soñar con dulzura todo cuanto nos cuentan de los buenos y hermosos tiempos pasados. No es más. Por eso encuentra igual encanto en este espectáculo el anciano y el niño, el hombre y la mujer, el intelectual y el iletrado, el burgués y el anarquista. Hay teatros para algunos. Hay teatros en que el hombre culto se admira mientras el pueblo ronca; los hay en los cuales los calaveras ríen mientras las mujeres se escandalizan; otros en que el pueblo aplaude mientras los refinados protestan.

Al arte menor ruso le ha tocado la hermosa misión de unir a todos los hombres en una misma admiración, de unirlos en la belleza, de demostrarles que ante una visión hermosa las diferencias que nos separan no son tan hondas, pues en el fondo todos los seres tienen —en actividad o en estado latente, exaltado o adormecido— el instinto de purificar la vida con el arte. La manera de llevar a la realidad esta purificación, sólo algunos, muy pocos, la conocen. Mas cuando dan a ver los resultados, todos los demás aplauden a un mismo tiempo, como agradecidos de ver por fin realizado lo que en ellos no era más que un sueño inconexo y nebuloso.

¡Qué sencillo es el arte! Sin embargo, en este arte sencillo, ¡qué de dificultades vencidas como en el arte más complejo!

Desde luego una justeza admirable, sorprendente. Los que han hecho arte ya sabrán cuán difícil es hacer una obra cualquiera, a la que nada se le pueda quitar, nada se le pueda agregar sin deformarla. Sabrán cuán difícil, es decir, justa y únicamente lo que hay que decir, impedir que se mezclen en la pluma o el pincel, frases o pinceladas que habrían podido, en rigor, decirse si la obra de arte no fuese algo nítidamente delimitado. Los rusos vencen este escollo con tal soltura que uno ni siquiera percibe la existencia del problema.

Pero basta pensar en cualquiera de sus cuadros. Medio minuto más, serían demasiado largos; medio minuto menos, demasiado cortos; algún gesto un poco más marcado, y habría sido demasiado violento, eclipsando a los demás gestos; un poco menos marcado y se correría riesgo de no ser visto en el total. Ni una actitud en los actores; ni un color en el decorado; ni una nota en el canto, que no se subordinen a la unidad, digamos a la construcción de cada cuadro. Y el telón cae, cae diez o más veces por noche, y cada vez que cae es un nuevo triunfo, pues cada vez ha caído justo en el momento en que ninguna

otra cosa habría podido suceder. Así, el telón recuerda a todos los artistas la necesidad de limitarse, de no embriagarse en su propia obra diluyéndola.

¡Grandes artistas estos rusos! ¡Hermosa compañía ésta en que no existe el corista mediocre ajeno al arte, el figurante ridículo, y en que cada actor siendo un verdadero artista, ya hace un primer rol como ya se eclipsa a un rol secundario para la perfecta realización del total!

Gracias a Duvan Torzoff y a su compañía magnífica nos es dable ver arte, arte puro, nada más que arte.

(La Nación, sábado 12 de abril de 1924, pág. 3)

ESPÍRITU VIEJO Y ESPÍRITU NUEVO

POR TODAS PARTES TIENDE A HACERSE UNA DIVISIÓN DE más en más precisa: los viejos y los jóvenes. Con estos dos vocablos se designan las dos corrientes del espíritu humano. Los "ismos" no son más que subdivisiones sin importancia. Al arte de los jóvenes, André Salmon lo llama "el arte vivo". Al arte de los viejos se le llama generalmente "arte oficial"; se reviste de toda la pompa gubernativa, se exhibe como la cola del pavo real y ostenta medallas, diplomas y honores. Lo que hay de más curioso es que entre los jóvenes se encuentran a menudo artistas de 60 y más años y que entre los viejos abundan los adolescentes. Paradoja o ironía, no lo sé. En todo caso no es mala elección de los vocablos como a primera vista podría creerse. Pues no se trata de canas ni de "negros y sedosos bozos" como ha dicho el poeta de las cristalizaciones cursis. Se trata del espíritu.

Espíritu viejo que, como los viejos, quiere sosiego, comodidad y reducir la existencia justo a lo que es indispensable para existir: para el cuerpo, comer y dormir; para el alma de artista, especular con prudencia en los lugares comunes de las ideas y las fórmulas generales.

Espíritu joven que, como los jóvenes, encuentra su mayor razón de ser en la inquietud e inagotable curiosidad propias de la juventud; espíritu joven que, por instinto, huye de las repeticiones y cuyo alimento natural es la renovación perpetua.

Es espíritu joven aquel que reclama el derecho de ensayar y que, como Derain, reclama el derecho humano de haberse equivocado en sus ensayos. Es espíritu viejo aquel que temeroso del error, prefiere repetir las maneras de una obra de arte creyendo que con esto toca a las fuentes mismas de la vida. El joven no define ni busca en las bibliotecas argumentos que sostengan su obra, pues todo su tiempo se halla ocupado en vivir. Y si nacen entre ellos las argumentaciones, éstas provienen del estudio posterior de

su propia vida que es su obra. En cambio el viejo ha aprendido de antemano todos los argumentos y definiciones y sobre esta armazón fabrica, como hacían los teólogos para explicar el mundo.

El joven procede como hacen los hombres de ciencia: primero la observación de la vida, después la ley se formulará, contradiciendo tal vez lo que hasta entonces se había formulado, mas, nunca contradiciendo una verdad.

Los "ismos" son totalmente secundarios. No hasta hacer cubismo para ser joven y la fabricación de futurismo no coloca forzosamente a su autor en el futuro. Mientras un ismo sea una investigación apasionada, lleva en sí una esperanza; cuando la investigación da sus frutos, se convierte en una realización. Junto con esto, la realización ofrece a los espíritus perezosos una manera de hacer y los viejos, los oficiales, abren entonces las puertas de sus salones a lo que les causó pavor mientras fue un ensayo de las fuerzas jóvenes. Ya empiezan muchos pintores en todo el mundo, no a seguir por los caminos indicados por Cézanne, sino a "hacer" cézannes; y muchos escritores a poner en sus plumas "la manera" de Proust... de aquí a algunos años, los señores Presidentes de Repúblicas y sus Majestades los Reyes abrirán al son de himnos patrióticos, grandes salones oficiales de académicos cubistas, futuristas y dadaístas, como hoy inauguran salones de impresionistas retrasados.

Se hace como Monet. Se está haciendo como Cézanne. Se hace como Picasso... es fatal. Esto me recuerda a un buen amigo mío que, de regreso de Nueva York, —la gran ciudad moderna de los avisos de luz— me dijo desencantado ante Santiago:

—En Nueva York, la ciudad modelo, todos los avisos están escritos en inglés. ¿Por qué aquí, ya que hay la buena intención de seguir a los buenos modelos, se escriben los avisos en español?

Mi buen amigo —hombre amante de las soluciones fáciles— había descubierto la primera verdad, la manera, y quería aplicarla con el modelo indiscutible ante la vista. Habría sido tarea demasiado ardua convencerle de que en Nueva York no están los letreros en inglés ni en París en francés ni en Berlín en alemán, sino que en cada parte, en el idioma que el pueblo entiende, en cada parte, en la forma que corresponde y que obedece a una razón de ser, viva...

(La Nación, martes 6 de mayo de 1924, pág. 5)

CON M. HENRI HOPPENOT*,
Encargado de Negocios de Francia en Chile

Una síntesis del movimiento intelectual de la Francia de hoy

EN UNA SALA FRÍA DE UN EDIFICIO COMERCIAL, los fundadores de la Academia Libre "Montparnasse", dibujábamos casi solos, casi tan solos que al cabo de dos meses de existencia lánguida, la Academia quebró y se cerró. Muchos, muchísimos pintores y aficionados

llegaban hasta allí, asomaban las narices y escapaban desconfiados. Había cierta desconfianza hacia los que habían traído a Chile la buena nueva de que en Francia, hoy día producíase un magnífico renacimiento de todas las artes. Y aunque eran los visitantes, aficionados y aun profesionales del arte de pintar, no les bastaba para romper el recelo, la existencia de una mujer desnuda en medio de un silencio laborioso. No se recibió en la Academia más que un solo estímulo, a pesar de hallarnos en el país de los paisajes incomparables: una carta del Encargado de Negocios de Francia en Chile, M. Henri Hoppenot. Contestamos la carta, dibujamos un poco más y cerramos las puertas. Al fin y al cabo se trataba de arte libre... era lógico cerrar todas las puertas...

Diversas circunstancias nos hicieron conocer, meses más tarde, a la única persona que dio una palabra de aliento para el pequeño esfuerzo que se hacía por el arte. M. Hoppenot nos dijo, entonces, con cuánto gusto había visto que la Francia vibrante y viva no era aquí totalmente desconocida. Nosotros le expresamos la extrañeza que sentíamos al ver que, a pesar de los transatlánticos y del telégrafo, en nuestro país se insistía en construir las artes sobre cimientos caducos, sin querer reconocer el poderoso soplo artístico que vibra en toda la Europa de hoy, y que en Francia adquiriría, a nuestro juicio, su más pura cristalización.

Una entrevista. Molesto trámite periodístico. Mas, la honradez artística lo imponía.

Siento inmediatamente el placer de encontrarme en un hogar donde Pablo Picasso no se discute y donde se oye sin estupor la música de los hombres de la vanguardia de hoy. Un hogar donde resuena el eco de los artistas vivos.

A mi primera pregunta, M. Hoppenot me responde:

—Pasé en la Exposición del Grupo Montparnasse los mejores momentos de Arte que he vivido desde mi llegada a Chile y con un gran placer he vuelto a encontrar a todos sus miembros agrupados en la actual Exposición de los Amigos de Magallanes. Cada uno de ellos, con temperamento propio, ha sabido aprovechar y asimilar las altas lecciones de sinceridad y de vida que los maestros de la Escuela Francesa moderna le han enseñado.

Agradezco en nombre de los pintores chilenos de que gusto, pero tal vez algo hizo ver un cierto pesimismo mío, nacido del aislamiento, del vacío, en que veo que esa pintura cae aquí, pues M. Hoppenot se apresura a decirme:

—No lo crea usted. Ese Grupo se halla en comunión con todos los artistas que en París, en Berlín, en Barcelona, en Nueva York, se han evadido de las disciplinas muertas y de la tutela de los falsos maestros, y cuyos esfuerzos reunidos han alcanzado ya, por todas partes la aprobación del público. Sí; es necesario que sus compatriotas sepan que son ustedes los que representan el Arte vivo. Se es fiel a los maestros cuando se hace algo que sea diferente a ellos, y no cuando se hace su "pastiche". Gracias a ustedes habrá en el Museo de Santiago, dentro de 50 años, una sala "Montparnasse", y ella podrá atestiguar sobre la parte que Chile tomó en el gran renacimiento actual. Y en ese momento habrá siempre muchos *pompieri*, muchos que creerán hacer bueno, copiando esa sala, pero habrá también muchos artistas de verdad que sabrán continuarla, aunque parezcan combatirla.

Es la ley que rige a las artes en el mundo entero. Las diferencias, de un sitio a otro, sólo estriban en una mayor o menor flexibilidad para acoger el material viviente y descartar el ya usado. La idea de flexibilidad, me dicta la segunda pregunta. La respuesta fue:

—Hoy en día, el más grande de los pintores franceses es el pintor español Pablo Picasso. Picasso no sólo ha sido el fundador del cubismo, es decir, una vuelta bienhecho-

ra hacia las disciplinas de la construcción y la forma, sino que también uno de los más prodigiosos creadores en pintura que en el mundo se hayan visto. Ha nacido de él todo un universo nuevo. Y cada vez que ha querido pintar el mundo antiguo, se ha igualado a los más grandes maestros. A su alrededor y a un mismo tiempo, una joven escuela francesa, llena de savia, de riqueza y vitalidad, inaugura un gran siglo de pintura. Las más variadas tentativas salen a luz, más libertad y sinceridad son su lema. Si hubiese que nombrar a los que ella con más frecuencia llama sus maestros, citarí a Ingres, Cézanne y Picasso, y, antes que ellos, a Chardin y Poussin. Los impresionistas y neoimpresionistas, necesario es confesarlo, han caído en descrédito, mas la enseñanza que legaron se mantiene siempre aun en los artistas que más parecen alejarse de ellos. No es como la triste escuela académica, de la que nada, pero absolutamente nada perdura, a pesar de llenar cada año con sus producciones muertas al nacer el Salón Oficial de los Artistas Franceses y la Galería Georges Petit. Ya sólo quedan los nuevos-ricos, para pagar 1.200 ó 1.500 francos por un cuadro de Meissonnier o de Detaille, cuadro que dichos pintores hacíanse pagar en vida no menos de cien mil francos...

Un paréntesis. Cualquiera persona de buena voluntad que se esté dando el trabajo de leer estas líneas, de seguro habría sonreído al pensar en los pobres inocentes que pagaron tan altas sumas por lo que hoy vale cien veces menos, y en los nuevos-ricos que confirman, en pintura, su línea de conducta invariablemente grotesca. Y luego habrán pensado —sonriendo siempre— que, para ver tales cosas es necesario ir al Viejo Mundo. No es así. ¡Cuán cierto es que nada nuevo hay bajo el sol! Víctimas de tantos traficantes de cuadros, ¡qué de sumas no se pagan aquí por los Romero de Torres, por los Paul Chabas y compañía!

Pero sigamos. Sobre la nueva escuela francesa le pido a M. Hoppenot algunos nombres.

—Demasiado largo enumerarlos, me responde. Por lo demás las “Notas de Arte” de *La Nación* han hecho conocer algunos de ellos al público chileno. Le nombraré a Braque, a Derain, Vlaminck, Utrillo, Raoul Dufy, Modigliani y a mi pobre amigo Fauconnet, un artista de genio, muerto a los treinta años. En cuanto a los escultores, tenemos a Bourdelle y hemos tenido a Rodin que es, hasta cierto punto el Victor Hugo de la escultura, con la diferencia que fue mucho menos inteligente que Hugo. Sin embargo, esta insuficiencia intelectual no se manifiesta en su obra que sigue siendo magnífica, mientras que los tres cuartos de la obra del poeta son hoy día imposibles de leer.

Arriesgo una pregunta fuera de mis conocimientos, pero que me la dicta la convicción de que el renacimiento actual florece a un mismo tiempo en todas las artes.

—Un gran nombre domina toda la música francesa contemporánea: Claude Debussy. Pero mis amigos, los jóvenes músicos, comúnmente llamados “la escuela de los Seis”, saben muy bien que el mejor homenaje a su memoria, consiste en no dejar aprisionarse por sus fórmulas sino en ser renovadores, como en su época, él lo fue.

Sólo son grandes maestros, aquellos que nos enseñan a desobedecer, es decir: aquellos que nos enseñan la libertad.

Llámesse Giotto, Rameau o Corneille, David o Delacroix, todos los creadores de una nueva forma de arte han de encontrarse con la incomprensión del público y la hostilidad de la crítica oficial. Es curioso que las lecciones del pasado a nada sirvan y que los escritores que hoy combaten las nuevas formas de arte, no tengan más prudencia ante el ridículo de sus tristes antecesores que vomitaron serpientes contra Ingres, Manet o Debussy. Desde la guerra, en Francia por lo menos, la educación del público ha realizado

grandes progresos. *Parade*, el ballet de Erik Satie, Picasso y Cocteau, que fue ahogado por los silbidos en 1917, fue aclamado por ese mismo público en 1921. La Escuela de los Seis, es decir, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Duret, Arthur Honneger y Germaine Taillefer, llevada a la batalla por Jean Cocteau, no empleó más que cinco años para conquistar París. Y junto a ellos, han triunfado en buena lid, el exquisito Erik Satie —uno de los más puros y grandes músicos franceses de cualquier tiempo— e Igor Stravinsky, ese Picasso de la música. ¡Fueron hermosas batallas! Desgraciadamente mis cargos en el extranjero me alejaron de ellas a menudo. Mas conocí el comienzo y asistí al triunfo.

Ahora sólo espero que el público chileno tenga ocasión de conocer esta floreciente escuela musical francesa y no juzgue nuestro arte, según ejercicios de virtuosos o mediocres estribillos de Massenet o Saint Saens.

—En resumen, usted va a ser considerado como un detractor de los clásicos, como un caprichoso que quiere negar todo el pasado en nombre de locuras modernas. Un hombre así levanta muchas resistencias y con sobrada razón. Sus ideas son como un despertador ante el sueño plácido de que gozan los que justifican su falta de vitalidad guareciéndose en las apariencias. Y así guarecidos hay tantos, pues es más fácil calcar un nuevo Quijote, copiando estilo y cambiando fechas y nombres, que contribuir con una sola palabra propia a una construcción que se levanta.

—Es falso, responde, representarnos como los enemigos y detractores de nuestros grandes clásicos. Es falso en cualquier arte. Conozco poetas dadaístas que conocen de memoria muchas más páginas de los siglos XVII y XVIII que tantos censores de Academia. Sólo que, si hay un genio hasta cierto punto técnico de la lengua que debemos buscar, en sus fuentes mismas, es necesario reconocer que nuestra sensibilidad ya no es la de las épocas anteriores y que tenemos pleno derecho de darle su expresión propia. Desde este punto de vista, la literatura francesa empieza para nosotros con Baudelaire. Antes, es el museo. Después, es la vida.

—Nombres entonces, nombres para apoyarnos.

—Los más grandes de la literatura francesa contemporánea: Paul Claudel, Marcel Proust, Paul Valery y André Gide. Pero estos ya han entrado, hasta cierto punto, en la inmortalidad de las estatuas y sólo en los rincones oscuros de algunas provincias sus nombres son aún discutidos.

Nuestra literatura, digo, sigue otra ruta cuando corre tras la literatura francesa. Aparte de algunos jóvenes, de algunos niños diría, de intuición certera, los demás poetas para rejuvenecerse se atreven a leer hasta Verlaine, y explorar el mundo de los simbolistas...

—Ni Verlaine ni los simbolistas se leen ya entre los jóvenes escritores. Mallarmé sobrevive gracias a algunos perfectos poemas y por haber abierto la vía que hoy Valery ensancha triunfalmente.

—¿Y Arthur Rimbaud?

—Arthur Rimbaud, fue algo más grande que un escritor y que un poeta. Fue en realidad el descubridor de un inmenso universo virgen y hoy día aún apenas explorado. Su obra, voluntariamente terminada por él a los diez y ocho años, encierra algo más que poesía y que es tal vez la voz moderna de la revelación, pues da un nuevo sentido espiritual al universo. Me atrevo a decir valientemente que ninguna lengua humana contiene algo tan hermoso como *Une Saison en Enfer*, ni nada que tanto se acerque a la indefinible realidad de las cosas.

—¡Cite, cite usted nombres y más nombres! Hay toda una literatura francesa mediocre que unidas con las literaturas mediocres de cada país, invade y corrompe nuestra sensibilidad y nos proyecta una triste imagen de la intelectualidad de Francia.

—No terminaríamos nunca si quisiera citarle todos los nombres ya brillantes o llenos de promesas: Cocteau, Paul Morand, Giraudoux, Drieu la Rochelle, Montherland, François Mauriac, Aragón, Max Jacob. Talentos diferentes, tendencias, a veces, radicalmente divergentes, mas cuya unión forma una de las más ricas pléyades que nuestra literatura haya conocido. En cuanto a mis preferencias, le citaré a usted dos nombres: Valery Larbaud, el novelista de *Barnabooth*, de *Fermina Márquez*, de *Enfantines* y de *Amants, heureux amants*. No se encuentra en nuestra literatura nada tan puro como las tres novelas recientemente aparecidas en las ediciones de la *Nouvelle Revue Française*. Larbaud es uno de los espíritus más curiosos y universales de nuestra época. Como Stendhal, es un europeo que se halla a sus anchas en Roma o París o Alicante y Oxford. Ha sido el primer traductor al francés de Samuel Butler, de Ramón Gómez de la Serna, de Gabriel Miro. Escribe el latín, italiano, español e inglés tan fácilmente como el francés. El otro nombre es el de un gran poeta: Leon Paul Fargue. Su obra se compone de un pequeño volumen de *Poèmes*, editado por la NRF y que la librería francesa de la calle Huérfanos trataba de liquidar en vano... léalos usted si no los conoce. Es algo lleno de belleza y poesía.

No los conozco. Dejemos, pues, de escribir y vamos a leer.

(La Nación, martes 20 de mayo de 1924, pág. 5)

IDEAS SUELTAS SOBRE ARQUITECTURA

AL LADO DE TODAS LAS PREOCUPACIONES DE RESISTENCIA de materiales y adaptabilidad al fin destinado, existe entre los arquitectos —reclamadores por tradición de su perdido rol de artistas— la preocupación de embellecimiento de las obras que ejecutan. Mas por un lamentable error, que en verdad no sé a qué atribuirlo, hacen del embellecimiento algo como una rama aparte, una especie de sección independiente del total, sección que luego consultan y aplican según la mayor o menor fantasía de cada cual: algo que luego se ve agregado al total y no inherente a él.

Por eso digo que existe la preocupación de embellecimiento, de embellecer, y rara vez la obra resulta bella de por sí. A esto se debe que veamos en casi todas las construcciones santiaguinas —y de casi todo el mundo— ahogando los elementos esenciales del edificio, ahogando el buen sentido y la razón de ser, una infinidad de artefactos infantiles y banales que los arquitectos han desenterrado del cajón de embellecimiento y arte, y que luego aplican sobre el edificio sin el menor sentimiento estético; pero reconfortados

por las enseñanzas de una escuela que les ha inculcado que toda forma o pastiche de forma perteneciente a un estilo dado, es, por este solo hecho, bella, siempre bella, póngasela donde se la ponga, úsesela como se la use. Emplean la parte "belleza" como la mujer los polvos y el *rouge*.

Toda la cuestión artística en arquitectura, creo que quedaría resuelta, o mejor dicho, empezaría a resolverse, si los arquitectos tuviesen el valor de cerrar de una vez por todas su cajón con documentos bellos, y entonces, en vez de prodigar elementos inútiles en la construcción, se resolvieran a no emplear más que los elementos estrictamente necesarios a la obra. Esta economía de fuerzas, esta concentración, daría nacimiento a una estética racional y pura, extremadamente sobria, como ya la ha dado en los autos, locomotoras, aviones y trasatlánticos.

Sé que aquí se me rebatirá diciendo que ninguna de esas máquinas es hermosa. Pero se debe confesar también que esta negación de belleza proviene de que dichas máquinas no figuran en el cajón de los elementos bellos; de que su estética no nace del principio "adorno" u "ornamentación" —único que aprecian la mayoría de los arquitectos y la totalidad de los burgueses— sino que nace del principio de "economía y justeza" principio algo más difícil de apreciar. Sin embargo, la belleza del desnudo humano no es discutida por nadie. Y esta belleza hace caso omiso de todo adorno y sólo se reclama de ese principio universal de economía y justeza y nada más.

Hojeando el libro de Le Corbusier-Saunier* *Hacia una arquitectura*⁵, leo a propósito de esto:

"estética del Ingeniero, Arquitectura, dos cosas solidarias, consecutivas, la una en pleno florecimiento, la otra en punible regresión. El ingeniero, inspirado por la ley de economía y conducido por el cálculo, nos pone en relación con las leyes del universo. El arquitecto, por la ordenanza de las formas, realiza cierto orden que es una pura creación de su espíritu; gracias a las formas afecta intensivamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, y es lo que sentimos como belleza".

Frases sintéticas, condensadas, que, reconociendo a cada cual su rol —ingeniero y arquitecto— dejan ver que hoy en día es el primero el que se acerca a una verdadera estética.

Todos los elementos decorativos en las grandes épocas arquitectónicas, son como un resultado fatal, inevitable, diría, del total de la construcción. Son como dos ojos hermosos en el rostro de una mujer hermosa: no se pueden suprimir, porque el rostro quedaría incompleto e inútil; y no porque son hermosos pueden agregarse dos o tres pares más.

Los grandes arquitectos son los que saben, los que logran seguir las leyes constructivas de la naturaleza, despojándolas de todos los agregados inútiles que reclamaría la sensibilidad de un provinciano enamorado. Y casi todos, más o menos, pasamos siempre enamorados de un impreciso y somos provincianos con relación a las capitales del arte que durante la historia han aparecido para caer luego en olvido.

⁵ La obra que se cita en la Nota de Arte está traducida al español con el título de *Hacia una arquitectura* Buenos Aires: Poseidón, 1978.

En la revista parisina *El espíritu nuevo* de los años 1920-1921, aparecieron 10 a 12 artículos. En 1923 estos artículos se reunieron en un solo libro cuyo título era *Vers une architecture*, Paris, Ediciones Cres. Este texto, que estaba formado por Le Corbusier-Saunier, dio inicio a la colección de *El espíritu nuevo*.

Economía y proporción, en una palabra "orden", es la ley natural. La arquitectura de aquí, parece ser dirigida por la prodigalidad inútil, la desproporción y la inconsecuencia.

El orden es el que rige a la industria moderna. Disciplinados por el orden, el ingeniero, el industrial, el mecánico, han visto, en recompensa, aparecerles la belleza. La belleza casi anónima, por ser colectiva... no es la primera vez que esto sucede en la historia. Nadie sabe con justeza qué artista ha trazado las líneas alargadas en pureza de un Packard; las mazas majestuosas de una locomotora. Ha sido un espíritu común que se apoya en la verdad y en el orden.

Sobre los aviones, dice Le Corbusier-Saugnier:

"El avión es un producto de selección. La lección del avión está en la lógica que ha precedido al enunciado del problema y a su realización".

Y agrega:

"El problema de la casa no ha sido planteado".

La lección del avión está en su lógica... siempre ha sido la lógica de un estado de espíritu la que ha generado un estilo. Nuestro estado de espíritu está en formación. Las bases de su estilo correspondiente, las echan los ingenieros, mientras la mayoría de los arquitectos —ávidos de "bonito"— consultan motivos gratos para un ojo distraído.

El problema de la casa no ha sido planteado. No me parece atrevido asegurar que todo florecimiento artístico nace cuando un problema definido se plantea en los espíritus. Acaso el gran mérito de Cézanne, consiste en haber planteado un nuevo problema pictórico, cuya solución es la animadora de todo el renacimiento de la pintura de hoy. En cambio, los *pompier*s, los académicos, no tienen problema y nada resuelven.

El "arte vivo" son soluciones que se presentan. Un Salón Oficial es una feria de ornatos. Cuadros, estatuas o sombreros femeninos... en el fondo es lo mismo.

La ley natural, el orden, hizo el Partenón, hizo Notre Dame de París, inspiró la arquitectura de Miguel Ángel. Hoy es diosa soberana de los ingenieros, de la mecánica. Sólo que en la gran arquitectura, ella era interpretada, humanizada, y hasta subordinada por el genio del hombre, mientras que en la mecánica de hoy impera con demasiado despotismo, reduciendo el rol del hombre-artista al rol de hombre-obrero. De todos modos, hay allí un principio sano de economía, de orden y proporción, que bien puede generar la nueva arquitectura.

Todo esto último, Le Corbusier-Saugnier lo sintetiza en una sola frase:

"El Partenón es producto de selección aplicada a un estándar".

En cambio, de los edificios llamados "bonitos", no sé, en verdad, qué puede esperarse. No son, en general, más que simples armazones inadecuados para su objeto sobre los cuales, so pretexto de estilo y de ornamentación, el pseudo sentido estético del arquitecto y del propietario, se encarniza echándoles encima cuanto guarda el cajón de los documentos bonitos.

Allí está el Palacio de Bellas Artes, carcomiéndose y derrumbándose; pero, en cambio, cuajado de yesos decorativos; ahí está la Estación Mapocho, con sus andenes estrechos y la mitad de sus trenes a la intemperie; pero rivalizando en su fachada con las más abundantes tortas de Ramis Clar. Allí están... etc.

Mas será cosa difícil que los arquitectos comprendan que la belleza en arquitectura nace del juego de los diferentes volúmenes, del equilibrio de las diferentes masas, de la justa relación entre huecos y llenos, y no del mayor o menor número de adornos y motivos decorativos que se peguen en las paredes para tapar su pobreza.

Será cosa difícil —en suma— que la arquitectura sea considerada como un arte, y sobre todo que el arte sea considerado con la seriedad y la lógica de toda creación.

Creación no es sinónimo de fantasía superabundante ni de extravagancia. Es más bien sinónimo de disciplina, de ley natural, de vuelta al orden. Lo comprobaron egipcios y griegos. Lo comprobó Rafael y ... más, ¿para qué citar todos esos nombres que no hay quién no se pavonee de conocerlos a fondo? Lo repitió Cézanne; lo repite Picasso.

La crisis existe sobre todo en arquitectura. De ello me he asegurado al pasear por las calles de Santiago, al recordar la avenida de Mayo de Buenos Aires, al recordar los casinos europeos y los establecimientos termales...

Pero la esperanza florece un poco por todas partes. De ello me he asegurado al leer a Le Corbusier-Saunier, al recordar a los ingenieros norteamericanos, al ver un auto moderno. Y hace pocos días mi esperanza aumentó al charlar con herr Rudolf Brüning y ver sus croquis y proyectos.

(La Nación, miércoles 18 de junio de 1924, pág. 5)

IDEAS SUELTAS SOBRE LITERATURA

LA LITERATURA —SOBRE TODO LA NOVELA— ES HECHA EN GRAN PARTE a base de *bluff*. La literatura *bluff*, es casi siempre esencialmente narrativa. El autor relata lo que a tal o cual personaje le ha sucedido o sucede. Y allí se queda: en relatos. Deseando un gran alcance pone sus relatos al servicio de una fantasía sobreexcitada o ingeniada tras lo curioso. Colocarse en este terreno es levantar una compuerta hacia la vaguedad infinita; una fiebre por aumentar el alcance. En este terreno, se abren dos perspectivas tentadoras: aumentar lo sucedido a los personajes, aumentar las aventuras, más y más, siempre más. La vida de estos personajes es excesivamente interesante y como todos tenemos algo de monos al leer, empezamos a remedar esas aventuras y agradecemos al autor por su halago. También es cierto que se siente una pequeña envidia por el insaciable *señor de Phocas*, por el interesantísimo *Dorian Gray*, por los extraños seres de que Rachilde nos habla. Pero como, al fin y a la postre, no han existido, la envidia pasa y se vive un poquitín como ellos o se hacen libros extremadamente curiosos lanzando a un personaje a cosas despampnantes.

La otra perspectiva es para los autores más serios, cuyas obras llevan encargo de trascender. Es tocar directa y valientemente a las ideas generales, sin ubicar en el espacio, sin amarrarlas a ningún corazón humano. Se llega así a una universalidad abstracta, de laboratorio, esa universalidad que conoce todo burgués que guste dedicar algunos

momentos al cultivo del espíritu. Es gris, incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos.

Parte de nuestra literatura tiende a escurrirse por este sendero; otra parte explota, tal vez con demasiado apresuramiento, el caso es curioso. Es bien poca la que se apoya en la tierra, la que se nutre con materiales vivos.

En Edgar Poe se ama, muy a menudo, las cosas extrañas que a sus personajes les suceden. Creo que, más que esas cosas, debiera amarse la fatalidad inexorable que las hace suceder, fatalidad hija siempre de un sentimiento interno, nunca de una fantasía en busca de algo fuera de lo corriente. Edgar Poe crea así una atmósfera, que no necesita explicar para que uno se convenza que existe o ha existido sino que hace respirar por el puro juego de valores esencialmente literarios, por la relación misma entre frases y entre hechos. Crea así una existencia, un mundo real, paralelo al nuestro, pero tan real como el nuestro, puesto que la rigen iguales leyes: siempre el ser interno, nunca la fantasía suelta.

Igual cosa ha hecho Dostoiewsky. Igual cosa, Marcel Proust.

Toda buena novela huele un color local, se localiza en el mundo; como todo ser viviente se localiza en alguna raza, especie, familia. Huele así, porque el autor verdadero ha extraído sus materiales de la observación directa. Los otros, inflan armazones generales sin lograr vivicarlas.

En la literatura *bluff*, el autor pide del lector demasiado trabajo, demasiadas sugerencias, pues le exige, para entrar en sus personajes, recordar "personalmente" casos más o menos semejantes en la vida propia y luego relacionarlos con la vida de aquéllos. La literatura verdadera evita este trabajo superfluo; alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto sucede no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor y concentración, es lo que da la sensación de total realidad, aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos.

(La Nación, miércoles 25 de junio de 1924, pág. 5)

TRES MUTILACIONES EN EL CINE

EL CINE ES, GENERALMENTE, CONSIDERADO —AL MENOS AQUÍ— como un arte inferior. En pocos sitios del mundo existe, como en Chile, una mayor jerarquía en las artes. Y dentro de esta jerarquía, al cine le ha tocado —Dios sabrá por qué— el penúltimo lugar; sólo el circo está más bajo. La ópera es algo superior, el drama, también; la alta comedia, más alta que comedia. Hacer cualquiera de estas cosas, es como adquirir un título de nobleza... artística. Mientras que el cine, es apenas un pasatiempo. Tal vez esta triste injusticia para

con la pantalla, se debe a que pocas personas piensan que de existir una jerarquía en las artes, ella es dictada no por la clase de obras que se intenta hacer, sino por la capacidad del que las hace.

El gran pintor decorativo al óleo, desprecia al dibujante.

El poeta de poesía pura, al periodista.

El compositor obsesionado por Bach, al *jazz band*.

Es éste un establecimiento de castas aún con menos fundamentos que las castas sociales, pero que miles de seres se afanan en mantener, pues la mediocridad de sus producciones es compensada con la alta esfera en que creen trabajar.

El cine sufre, en Chile especialmente, de este estado de cosas. Podrá rebatírseme diciendo que las salas de cine están siempre concurridas, mientras que los tenores italianos se ven obligados, a menudo a lanzar sus agudos en el vacío, y los trágicos españoles a suicidarse en la soledad. Pero esto que aparenta ser un argumento en contra, es un argumento a favor, si bien se piensa: el público desconfía de óperas y dramas justamente porque tiene la idea preconcebida de que aquello es ARTE (con mayúscula), es decir, algo tan profundo, grave y solemne, que logra hacer una sola cosa con la "lata", y como tales emociones exigen un desgaste enorme, se las dosifica con prudencia. En cambio, al creer que el cine es pasatiempo sin filosofía ni medicina, le otorga toda su confianza y concurre.

Parece que los empresarios, contratistas, organizadores y demás personajes de los alrededores del cine, se han dado justa cuenta de que para hacer ganancias, conviene mantener en el público esta idea de que el cine es tontería, algo de tan poca importancia, que cualquier sujeto de mal gusto puede estropear sin escrúpulos. Temen asustar a su público, y entonces, en vez de tratar de refinar los espectáculos cinematográficos, tratan de hacerlos lo más abyectos posible. De este modo, tienen concurrencia segura...

El hombre más indiferente en materia de espectáculos de arte, pondría el grito en el cielo (tal vez por simple costumbre; pero en fin lo pondría) si una romanza de Mascagni o Massenet o un arrebatado declamado de Echegaray fuesen interrumpidos por un señor cualquiera, que, apareciendo en medio de la escena, asegurara al público que no hay mejores cigarrillos que los Mikits. En cambio, ni un solo hombre, ni aun entre los refinados, protesta cuando en el cine —arte a base de ritmo y continuidad— los *films* son cortados en cualquier parte y de cualquier manera, para recordarnos que no hay nada como los polvos de Persia para matar las pulgas... no sé, verdaderamente, qué hacen de su sensibilidad en tales momentos los espectadores.

La sensibilidad, en los seres que no la tienen, se muestra indefectiblemente ante los espectáculos que es de buen tono presenciar con exquisita sensibilidad; mas, si la moda en otros espectáculos no se ha establecido, pueden pasar ante sus ojos las más bellas visiones de arte sin que nadie lo advierta, mejor dicho, sin que nadie proteste si se las mutila sin piedad. Prueba de ello: la música. La música debe en el cine subrayar las escenas: debe ser su complemento. Sin embargo, aquí, pase lo que pase por la pantalla, el jefe de *jazz band* cumple indiferente y aparte su programa, colocando *La Caretita* en una catástrofe; *Mon Homme* en un suicidio; la *Muerte de Asís*, mientras diez policías persiguen a Chaplin.

En fin, todo esto no es el *film* mismo. Que a cada instante la continuidad se rompa y que a cada instante la música parta en sentido opuesto de las emociones que el *film* quiere dar, se debe tal vez a la general indolencia y al poco espíritu de perfeccionamiento.

Pero hay una tercera mutilación más grave, que se hace directamente en la película: los letreros.

Los asiduos a espectáculos cinematográficos podrán fácilmente clasificar en dos clases los *films*, desde el punto de vista de los letreros: 1^a Los buenos *films*, en los cuales la parte de cine, propiamente dicha, es la principal, y el letrado sólo un apoyo, un subrayado que aparece únicamente cuando la fotografía no puede reemplazarlo; 2^a Los malos *films*, los cuales son un conjunto de letreros que forman el núcleo y que luego la fotografía ilustra.

Los primeros, son *films* concebidos y ejecutados, partiendo de una base visual; por lo tanto, de acuerdo con los elementos mismos del cine; los segundos, parten de una concepción exclusivamente literaria y las imágenes movientes pasan a ser en ellos lo que una ilustración en un libro, por lo tanto son obras que desconocen sus propios elementos.

Ahora bien, casi todo desconocimiento o incompreensión en arte (en cualquiera de las artes) reside principalmente en no querer aceptar su desenvolvimiento y su expresión con los medios que por lógica y buen sentido le corresponden y querer siempre subordinarse a lo que —a falta de otras palabras— llamaré reminiscencias literarias personales. De aquí nace el error ya sea ante la arquitectura, ya sea ante la poesía o la música o cualquiera manifestación artística.

Volviendo al cine, es indiscutible que un letrado redactado en literatura fácil y salpicado con filosofía barata, alcanza con mayor facilidad a los espectadores que quieren reconocerse en la pantalla, que las imágenes mismas cuyo valor estriba en su composición y ritmo. Es por eso que los empresarios, etc., tienen una marcada inclinación a aumentar el número de letreros explicativos e inútiles, aunque con ello despedacen la unidad de un *film*.

Se daría un gran paso hacia la perfección cinematográfica si se prestara atención a estas tres deformaciones: no romper las películas con avisos mercantiles; no permitir a las orquestas los caprichos de un director sin gusto; no prodigar, como hoy se hace, los letreros inútiles y cursis.

(La Nación, miércoles 9 de julio de 1924, pág. 5)

HERRADURAS

MEDIA NOCHE

EN TODAS LAS CIUDADES DEL MUNDO EN QUE LOS HOMBRES piensan en algo más que en el voluptuoso cultivo del aburrimiento, los cafés y *cabarets* juegan un rol preponderante. Cafés y *cabarets*, a más de dar descanso y renovación a las ideas de los hombres de trabajo, han sido siempre y siguen siendo, los buenos hogares de los artistas. El café o el *cabaret*,

es un punto de *rendez-vous*, a donde todos pueden llegar sin los estiramientos fríos que provoca irremediamente la presencia de un dueño de casa; es el sitio donde etiquetas e ideas comedidas quedan en la puerta y donde puede hablarse ampliamente sin compromisos. De esta actitud de libre intercambio intelectual, nace alegría. La alegría en los hombres pide correspondencia alrededor: música, baile, un número de atracciones, un buen trago. Pero la alegría es para muchos espíritus herméticos, sinónimo de inmoralidad. Convencidos de que a la tierra —mejor dicho a Chile— hemos venido los seres humanos a practicar la virtud, sus mentes un tanto primarias no logran concebir otro aspecto de la virtuosidad que el silencio, la oscuridad y el bostezo. Y entonces nos obligan a los tristes habitantes de la más triste ciudad del universo, a hablar en voz baja y a bostezar y nos quieren enseñar el horror al alumbrado apagando las luces de cualquier establecimiento medianamente iluminado. ¡Qué gran satisfacción han de sentir nuestros protectores morales al pasearse por Santiago después de las nueve de la noche, por este vasto cementerio de vivos, al ver todo quedo y adormecido y ni una sola posibilidad de distracción para inmorales! Pensarán que es la ciudad modelo, pues de seguro cada habitante, desde las 9.15, estará de rodillas en su habitación agradeciendo la placidez de la vida campestre...

Ante todo los que han viajado, empiezan a aparecerse a las 9.30, los recuerdos de las ciudades sanamente alegres y francas; y todos aquellos escépticos que ponen en duda que la Municipalidad de Santiago tenga la clave de la regeneración humana, empiezan a esa hora, a imaginar lo que ha de ser la existencia en una ciudad cuyos habitantes no temen la luz y la música ni el sexo contrario.

Si todos los santiaguinos sufrirán con la ley dictatorial del aburrimiento obligatorio, son los artistas especialmente los que más han de penar en las sombras silenciosas de la aldea.

Los pintores y escultores, más que museos y academias, necesitan puntos de reunión y de reunión sencilla, alegre, en la que la más estrafalaria de las ideas no alcance a ser un compromiso jurado; los literatos y poetas, más que bibliotecas necesitan frecuentarse a diario, cambiar ideas y colosales proyectos, mantener en el calor vivo, las vibraciones que en la reclusión se calman. Y todos necesitan un contacto directo con ese inmenso público anónimo, que impenetrable cuando pasa por las calles, revela mil aspectos de mil vidas, cuando le rodea charla animosa, buena orquesta y agitación, todas esas cosas que hacen olvidar por algunos momentos el rol que cada cual cree deber representar a sus semejantes.

El café y el *cabaret*, son los puntos indicados. Si los alcaldes de todas las ciudades del universo fuesen tan admiradores de las herraduras como el nuestro, tal vez más de la mitad de la producción intelectual y artística que hoy de un extremo a otro del mundo, exalta, regenera y eleva los corazones, no habríase producido.

Basta echar una ojeada al voluminoso libro de Ramón Gómez de la Serna para darse una idea de cuánto ha hecho el café "Pombo" en la vida intelectual de Madrid y toda la España. Otro tanto podría decirse del "Gato Negro", cenáculo de Jacinto Benavente. Luego el "Lion d'Or" de Barcelona y el "Romanisches kafee" de Berlín y el "Dürer Kafee" de Nuremberg, frecuentado en otros tiempos por Durero, y "Greco" de Roma, frecuentado por Stendhal, el "Gambrinus" de Florencia, y, ¡qué sé yo! Ahora que se piense lo que ha significado para la cultura universal la pequeña colina de Montmartre... Montmartre, sinónimo de "farra" para los nuevos ricos y los hombres con herraduras, pero donde sinnúmero de artistas han laborado por la belleza entre los cafés, *cabarets*,

music-halls y *dancings*. Y siempre en París, un barrio más nuevo reúne a las elites intelectuales del mundo: Montparnasse. Cada cual trabaja en su gabinete o taller, mas todos ventilan, discuten y vivifican su ideas y creaciones a la luz de los cafés: “Closierie des Lilas”, “Rotonde”, “Dome”, “Cameleón”.

El arte menor ruso que al mundo culto todo íntegro ha encantado por su fineza y originalidad y del cual Duvan Torzoff y su compañía no ha poco nos mostraron tan hermosos números, es hijo de los *cabarets* de Moscú y Petrograd.

Pero en el beatífico Santiago, todo es prohibido y los comienzos de *cabarets* se clausuran por los innumerables desórdenes que en ellos se promueven. Es la historia de don Otto vendiendo el diván, cuando bastaría con un carabinero para reducir al silencio la plaga de matones y borrachos santiaguinos.

Así pasaron por la ley de la herradura el “Teutonia” y “Las Torpederas” y luego la pintoresca “Ñata Inés”, llena de color local y de animación simpática. Mal hecho. La “Ñata Inés” era todo moralidad; bastaba con leer sus grandes letreros para no ponerlo en duda:

“En este establecimiento no se admiten ebrios ni desórdenes”.

“Servido y Pagado”.

“Se ruega no hablar de política ni de elecciones...”.

EL BALAZO

Como un dulce recuerdo de antaño, a las 12 M, un cañonazo despereza a los santiaguinos. Un balazo... es demasiado ruido para una ciudad que tiende al silencio. Entonces, ¡herradura!

El pretexto: economías... en el fondo debe haber un deseo de “modernizar” la capital. Pero es una curiosa manera de modernizar, suprimiendo todo lo que pueda haber de característico, todas esas pequeñas cosas que dan la fisonomía a una ciudad o a un sitio cualquiera.

No voy a decir que el cañonazo sea una originalidad chilena. Por lo demás la carrera tras las originalidades, es algo religiosa. En casi todas las ciudades del Asia Menor y de la Persia, un cañonazo anuncia las 12, mas no tanto para indicar la hora, como para dar un galante saludo al Sol al llegar a su punto culminante.

Podríamos aquí saludar tantas cosas todos los días a las 12, con una pequeña dosis de imaginación para con los restos de las buenas viejas costumbres.

Ahora, si es verdaderamente por economías, las soluciones abundan: una colecta, como hay tantas, o fundar la sociedad de los Amigos del Balazo.

LA GOLONDRINA⁶

Sobre un argumento de vulgaridad excesiva, se ha hecho una película nacional: *Golondrina*. El argumento, en general, no tiene mayor importancia en un *film*, en todo caso,

⁶ *La Golondrina* (1924) fue una película dirigida por Nicanor de la Sotta. Él provenía del teatro, como la gran mayoría de los directores que se enfrentaron con el cine en ese tiempo, y obtuvo un éxito bastante apreciable. La obra fue interpretada por Ernestina Estay, actriz que hizo cine en México en los albores de la etapa sonora, Haydée Gasparri y Paco Ramiro.

puede dejar de tenerla, si el *film* es bien tomado. Prueba de ello: la magnífica producción de Clyde Cook *Faldas*. Pero cuando todos los recursos cinematográficos y el arte mismo de la pantalla, se ponen al servicio de un argumento banal hasta la ingenuidad, el resultado es francamente deficiente. Es el caso de *Golondrina*, película que se salva por algunos hermosos paisajes y por la figura bella y fotogénica de su protagonista, la señorita Haydée Gasparri.

Fuera de esto, podemos decir que nuestro cine no ha hecho progreso alguno. La causa es clara: se parte de un principio falso, una literatura infantil, salpicada con dicharachos al gusto de la galería y máximas filosófico-morales al gusto de los asistentes a platea, que luego un aparato ilustra como para asegurarnos que lo escrito ha sucedido en realidad. El mejor ejemplo de este error de principio puede verse en el "diálogo" de amor entre el estudiante de medicina y Maiga; cuadro estático y largo que se corta a cada instante con lo que ambos amantes se dicen. Es más o menos igual con todas las escenas: falta el movimiento, el brusco contraste, aun en aquellas escenas que quisieron hacerse movidas: la "rosca" en el *cabaret*, el escándalo en casa de la Chela. El cine es en ellas lento, sin variación y son los letreros los encargados en sostener el drama.

Mientras el arte de la pantalla sea concebido de este modo, nuestro cine quedará estacionario.

El cine es un arte completo, que menos que ningún otro, necesita pedir aya a sus vecinos. Sus peores enemigos son el teatro y la literatura. Los norteamericanos liberaron al cine del teatro llevándolo al aire libre, imprimiéndole un movimiento vertiginoso y haciendo el rápido contraste de cuadros rítmicos por su duración. Los alemanes no escatiman recursos fotográficos para enriquecer al cine en sus elementos. Suecos y franceses hacen hermosos *films* siempre fieles a los materiales con los cuales trabajan. Mas cuando los olvidan, todos presentan *films* teatrales sostenidos por literatura.

El cine es un arte nuevo, sin tradiciones y las pocas que ya comienza a tener son universales. Es la ventaja sobre las demás artes que se apoyan en tradiciones milenarias, la ventaja que ofrece a los pueblos jóvenes. Todos los pueblos están, en principio, igualmente capacitados para crear su cine.

Mas todo depende del punto de partida. Mientras autores, actores y ejecutantes no comprendan bien que el cine es cine y nada más, no se avanzará un paso.

Este es el peligro de *Golondrina*. Indica un sendero falso a los *films* que han de venir. Un letrero chistoso y un llamado a la moralidad, no son cine. Por esa vía no se llegará a nada y puede descarrear por largo tiempo la intención de las futuras producciones.

(La Nación, miércoles 23 de julio de 1924, pág. 5)

La obra se anunciaba en los diarios de la época con gran entusiasmo: *La Golondrina*, uno de los brillantes éxitos de nuestro cine; el popular drama de Nicanor de la Sotta... la novela de las mujeres que pasan por malas, cuando en realidad son víctimas. Película netamente chilena, de perfección norteamericana. Música de Pérez Freire.

NUESTRA PRIMERA INTENCIÓN FUE LA DE LLENAR ESTA PÁGINA con poemas de los jóvenes poetas españoles; de aquéllos cuya lengua hablamos, aquéllos con quienes tendremos que estar siempre unidos.

Esta intención nos la hizo nacer Valery Larbaud*. Un número de su revista *Intentions* está dedicado a "la joven literatura española". Para comenzar el artículo *Rojo Amarillo Rojo* que hemos traducido: luego un resumen de Antonio Marichalar y luego poemas y prosas de Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabas y Martí, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela. Poemas y prosas aparecidos en *Intentions* en francés naturalmente, traducidos por varios amantes de las letras nuevas de España, entre los cuales figura Marcelle Auclair.

Allá en París, pensé que toda literatura española la hallaría con mayor facilidad y abundancia en cualquiera tierra de América que en Francia. Compré allá libros franceses, ingleses, rusos, etc., comprar libros de autores españoles me parecía hasta cierto punto como un desprecio para los hijos de España.

Llegué, pues, casi totalmente ignorante de los esfuerzos literarios de los peninsulares. En esta ignorancia he comulgado con buen número de mis compatriotas... menos mal.

Ignorancia de las letras jóvenes de España, y de Francia, y de Italia, y de todas partes... es nuestro modo de pensar, nosotros sudamericanos. Demasiado niños todavía, sólo nos divierte y llama nuestra atención, como a los niños, lo que brilla, figura y encandila. La curiosidad intelectual, el afán de renovación, vienen después.

Nuestro gran público y casi todos nuestros intelectuales leen a los consagrados y decorados, a aquéllos cuyos gobiernos han dado el "pase". La afición política hasta en esto se mezcla... que lo perdonen todos los "nuevos" de todos los países, mas no los de España. Joven o viejo, bueno o malo, académico o avanzado, cuanto en España se produce debiera sernos conocido. Pues todos trabajamos sobre un patrimonio común, el idioma. Y el idioma es el material, el molde donde vaciar lo que cada cual lleva dentro.

Todas las influencias y enseñanzas extranjeras en las letras, son hasta cierto punto, indirectas. Sólo la España puede darnos enseñanzas directas. Una obra en otro idioma, requiere una transposición, un doble trabajo, para el que en ella se apoye y quiera seguir. Hay algo, tal vez lejano, pero en fin algo, del apoyo de un músico a un pintor, de un escultor a un poeta. Son relaciones, analogías que los artistas de diferentes artes puedan tenderse entre sí. Pero más necesario, indispensable, es la comunidad de trabajo sobre la misma materia, exactamente la misma, pues la materia es, al fin y al cabo, la verdadera rebelde en las artes. Para las letras, la materia es el idioma. Cada flexibilidad más que se le imprima, cada armonía nueva que se le descubra, es, acaso, una posibilidad más para que una nueva idea, insospechada, caiga a un papel y se haga realidad.

Nada de lo que pasa en las letras españolas debería sernos extraño.

La labor de nuestro críticos literarios debiera ser la de escudriñar cuanto en España sucede. Pero nosotros dejamos dormir tantas cosas, aun nuestro idioma.

Con la lista de escritores ya mencionados, más Guillermo de Torre, Juan Larrea y otros he recorrido nuestras librerías: Nascimento, Minerva, Zamorano y Caperán, Miranda, Caipe, Tornero, etc., han mirado en todas partes, sin saber si tratábase de un pedido en serio o de una broma.

Pero París, insaciable, curioso, ávido insaciable, está velando porque ningún esfuerzo laudable se pierda.

Una pléyade de españoles nuevos, llenos de savia y de riqueza, nos llegan ahora presentados por el gran amante de la España siempre joven: Valery Larbaud.

Los presenta en francés; y tiene razón. La presentación es para Francia. Pero nosotros... publicar en Chile poemas españoles en francés, no es posible; volver a traducir, ¿quién se atrevería? Tal vez haya algunos más felices que nosotros que sepan descubrir en nuestra tierra las guaridas en que los jóvenes españoles se esconden. En Chile, después de todo, nada falta: aquí he visto muchos Picasso; aquí he oído a Erik Satie. Mientras tanto y después de mi carrera estéril por las librerías santiaguinas y de mis preguntas a algunos amigos de las letras, contentémonos con un poema de Gerardo Diego que encontramos en *Creación*, revista publicada en París por nuestro gran poeta Vicente Huidobro.

(La Nación, miércoles 30 de julio de 1924, pág. 5)

CON EL PINTOR CARLOS ISAMITT*

Ilustraciones araucanas y fueguinas por Isamitt

EL PINTOR CARLOS ISAMITT GUARDA PROYECTOS QUE, si logra realizar en toda su amplitud, serán de un valor inestimable para nuestras artes plásticas. Él es el primero, que yo sepa, que desea sumergirse en las artes locales de nuestro país, el primero que las haya estudiado profundamente en el sentido pictórico y como un poderoso elemento para el futuro desenvolvimiento de la pintura y de las artes decorativas en general.

Ya ha empezado Isamitt su labor. Ha explorado todo Arauco y emocionado ante la intensidad y sencillez del arte de los indios, ha seguido hacia el sur, hasta la Tierra del Fuego y ha conocido de cerca las artes de los fueguinos.

Sobre esto Isamitt me dice:

—“según todas las creencias, los fueguinos eran un pueblo anterior a los araucanos y que alcanzaron una cultura superior a éstos. Habrían habitado el centro de Chile y luego, invadidos por los araucanos, habrían huido hacia el sur, hasta refugiarse en la Tierra del Fuego. El choque de ambos pueblos, explicaría las constantes semejanzas que se encuen-

tran en sus artes. Por lo demás todas las artes primitivas tienen grandes puntos de contacto y ello se explica, pues todas parten de un principio común: la geometría. Todas las creaciones primitivas son esencialmente geométricas. De la representación del sol —divinidad común a incas, aztecas, egipcios, etc.— se desprenden los dos elementos básicos del arte primitivo: el círculo y la línea recta que usaban para expresar los rayos. De estos dos se deducen los demás: el medio círculo (derivación del círculo y representación de la luna); la línea ondulada (medios círculos unidos por sus extremos y representación del agua, del cabello, de la serpiente) la línea quebrada (representación del rayo); la espiral (derivada también del círculo) y el punto. Con estos elementos tan sencillos como puros, han hecho los indios verdaderas maravillas en arte. Piense usted tan sólo en las grecas llenas de movimiento, de ritmo y armonía. Las hay sencillas y compuestas, ya desenvuelven un mismo motivo que se repite, ya una combinación de ellos. A veces se encuentran interrupciones en la sucesión rítmica de dicho motivo que hacen el efecto de pausas, lo que les da algo de musicalidad. ¡Y qué de combinaciones hasta el infinito! Siempre con los mismos elementos de todas las artes primitivas de todo el mundo, y, sin embargo, con un carácter especial que las diferencia de todas ellas. Este carácter ha nacido en nuestra tierra, es nuestro. Es lo único verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura ni en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa”.

Le digo a Isamitt que esto ha de deberse a que nosotros somos mucho más europeos que indios. Nuestra sangre, nuestra civilización, son europeas. Nuestros ideales también. ¿Entonces?

Isamitt me hace notar que no pide ni intenta una vuelta al indio. Sólo quiere un perfecto conocimiento de las artes araucanas y fueguinas, para que sus elementos puedan servir de materiales, de puntos de partida, de inspiración.

Y aquí tocamos, en nuestra conversación, un asunto de alto interés: no hay estímulo mayor en la creación artística que la conjunción de dos tendencias, de dos civilizaciones, de dos expresiones de arte. El conocimiento total y sobre todo directo de una época de arte, es como una inyección de vida. A nosotros, chilenos, nos es punto menos que imposible el tener en Chile ese contacto directo con las expresiones plásticas de otras épocas y países. Tenemos que conocerlas por referencias. Sólo las araucanas y fueguinas podríamos tenerlas a nuestro alcance. Y si se cree que ellas son demasiado divergentes, demasiado lejanas a las nuestras para desvanecer tal idea, basta pensar en la poderosa influencia que ha tenido, y la vitalidad que ha dado, durante los últimos años el arte negro africano a los artistas de Europa. Agréguese, por la afinidad y por lo tanto para la utilidad, que en nuestro pueblo —como mil veces lo ha dicho con tanta exactitud Joaquín Edwards Bello— corre más sangre araucana que española.

Isamitt me explica lo que tanto desearía ver pronto en Chile:

—“primeramente, un museo completo de las artes indias. Hoy todas sus manifestaciones —estatuas, utensilios, tejidos, cántaros, etc.— las vemos diseminadas sin continuidad histórica, sin relación plástica.

Luego, una radical modificación en la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias. El dibujo se enseña aquí con un método alemán, diametralmente opuesto al temperamento de los alumnos. Debiera hacerse a base de la pureza ingenua y decorativa del arte araucano. A ella tiende, instintivamente, el niño de nuestro pueblo.

—¿...?

—Sí, puedo asegurárselo. Yo he hecho mil experiencias. Le citaré una: en el colegio Federico Errázuriz, un chico me presentó cierta vez, su dibujo. Era una sencilla greca araucana, muy hermosa. Al preguntarle cómo la había hecho, me contesto que habíala copiado de un dibujo encontrado en el armario de la sala de clases. Averigüé, entonces quién era el autor de este último dibujo. Era otro chico, que recién llegado del campo y sin haber tomado jamás un lápiz, se vio súbitamente obligado a dibujar acosado por las órdenes de su maestro. Dibujó y, sin pensarlo, sus antepasados revivieron en él. Luego, al preguntarle al primer niño por qué había copiado el dibujo araucano con preferencia a los tantos otros, me respondió sencillamente: '¡porque es el más bonito!'.

—¿Y qué puede decirme de sus proyectos pictóricos?

—Ante todo partir: Arauco, la Tierra del Fuego. La influencia artística de estas civilizaciones quiero ensayarlas en mi propia obra. Hacemos nosotros, en nuestros cuadros, conflictos de 'colores'. A esto se reduce nuestra pintura. Los indios me han hecho nacer el deseo de hacer conflictos de 'líneas', de 'planos'. Escogemos un asunto para pintar, un paisaje, por ejemplo. El fondo lo llenamos con un tono gris que da la atmósfera. Esto, ha dejado de interesarme. Quiero ahora que los verdaderos personajes en mis obras, sean los planos. Y quiero, además, que al solucionar este problema, la obra tenga un carácter local indio, de esos indios que guardan las raíces de nuestro pueblo. Hacia ello se encaminará mi tendencia futura: los planos, las formas sintéticas...

—¡Usted va hacia el cubismo, Isamitt!.

Isamitt ríe.

Nos despedimos deseándole buen viaje, esperando que sea oído con sus laudables proyectos de museo y enseñanza, y seguros que hallará la clave de la nueva orientación que a su obra dará.

(La Nación, miércoles 20 de agosto de 1924, pág. 5)

CON EL COMPOSITOR ACARIO COTAPOS*

ALREDEDOR DE UN *SHOP* MEZCLADO, EN UN BAR SIN MUJERES y sin música, Cotapos evoca sus recuerdos de New York.

Habla como una catarata de notas. Apenas logro coger sus ideas, pues de New York, ha salido a realizar estupendos viajes imaginarios por España, Francia, Alemania, el Asia, Australia, qué sé yo. Cotapos redondito, juega con el globo terrestre como si lo tuviera en la punta de su batuta. Dinámico, moderno, su verbo ha descubierto por anticipado el telégrafo sin hilos, la radio, las máquinas veloces —120 km por hora— todo aquello que sea una burla a la estabilidad de la distancia, del espacio.

—Error, me dice, es creer que New York sea sólo un centro comercial. New York es un centro de espíritu constructivo. Los neoyorkinos quieren construir, en todos los dominios. Los rascacielos y los puentes gigantescos, son únicamente un aspecto de este afán de construcción. Trabajan también para hacerles su *pendant* en el dominio intelectual. Y quien llegue allí con ideas nuevas por fantásticas que sean, será él bienvenido. Hay una ingenuidad, una credulidad propicia al desenvolvimiento de la imaginación. No hay ironía, no existe lo corrosivo. Tienen mucho aún que fabricar para ponerse ya a seleccionar con agudeza. En la mujer americana descansan las ideas intelectuales; ellas desean extender su acción. No hay asociaciones musicales y artísticas que no hayan sido iniciadas y propiciadas por la mujer. En el hogar rico de New York, el hombre trabaja rudamente y la mujer sueña... espere usted, digamos mejor "fantasea", sí, fantasea, eso es: fantasea; hemos hallado la palabra: ¡fantasea! (y la voz de Cotapos va *in crescendo*) ¡fantasea! Con todo aquello a lo cual su riqueza pueda dar vida y realidad.

New York es el punto en que se cruzan todas las influencias raciales, todos los espíritus. Los dos tercios o más de su población son formados por extranjeros. Así el ambiente se preña.

En New York no existe el trasplantado. Lenguas, tendencias, diversidades todas se fundan a la sombra de los rascacielos y brotan, brotan en ese país que bien podríamos llamar *no man's land*.

Y en el bar sigue la modorra que evapora a la cerveza blanca y negra, traigo a Cotapos a Santiago con la velocidad de una onda eléctrica.

—Materialmente, quisiera no haber visto nada —me dice— pero los adelantos materiales no puede uno dejar de constatarlos. Que embellecen o desfiguran a Santiago, no lo sé. Creamos que lo embellecen. Pero me es triste tener que descubrir al buen Santiago que dejé, a través de sus modales nuevos. Por más que uno quiera hacerse independiente, espíritu evolucionador a todo trance, tierra, calles, casas, cosas se nos van pegando. Tierra, calles, casas, cosas... pegándose para formar las arrugas de la vejez. ¡Sí, hombre! Arrugas hechas por cosas, casas, calles y tierra. ¡Formidable!

—Debe usted odiar nuestros edificios altos, los estirones de Santiago hacia arriba.

—Odiarlos no, porque son tan pocos todavía. Todavía es posible con sólo subir a un 2º piso, ver la luna, ver el cielo y el horizonte como desde el puente de un barco. He pasado ocho años sin ver la luna o confundiéndola con un reflector. Aquí no se confunde; es soberana. Y alumbra la cordillera, chorreada de crema blanca, la cordillera que se asoma a las calles por encima de las casitas chatas.

—A la sombra de la cordillera asomada: ¿qué ambiente artístico ha encontrado usted?

—Más que ambiente he encontrado una enfermedad, un mareo, un *looping the loop*. Enfermedad de querer resolverlo todo con nombres, con títulos, de querer explicarlo todo bautizando tendencias. El microbio de esta enfermedad se desarrolla a causa de la deplorable falta de ocasión para conocer obras "directamente". En vez de oír o ver, hay que "nombrar", poner etiquetas. Es deplorable.

—¿Y el remedio?

—Que el gobierno decrete los viajes obligatorios para todas las personas con alcances o disposiciones culturales. No hay más. Y sobre todo ahora que sería risible poner en dudas que en este ambiente tendrán que surgir, pese a todas las barreras, generaciones de artistas potentes. Ya los hay. Si miráramos al Chile real, fuera de nosotros mismos, no vacilaríamos en que tratábase de un país con fuerzas creadoras.

—¿Cree Ud. que pueden desarrollarse las fuerzas creadoras en el aburrimiento permanente? Piensa un rato. Mientras tanto, otro *shop* mezclado...

—¿Permanente? ¡No, señor! ¡Transitorio! Si no fuera por los alcaldes, municipales y otras trabas de índole bovina, estoy cierto de que Santiago avanzaría tan rápido, tan velozmente hacia la forma de una ciudad moderna, con vida vibrante diurna y nocturna, como rápidas y veloces son sus góndolas, esas góndolas, las góndolas de la muerte, ¿me comprende?

—¿Y proyectos?

—¡Nada, nada! Ya he vivido buen número de años alimentándome con proyectos. Ahora estoy en la realidad: el desarrollo, la acción. Trabajar. Es el gran período de la vida de un artista. Nada de líneas hacia el porvenir. Debemos ocuparnos en poner acentos en el presente.

—¿Y qué tendencias o escuelas sigue Ud.?

—Tendencias y escuelas, todas abandonadas. Son ellas una de las grandes plagas inevitables.

—Se dice, sin embargo, que es Ud. un futurista rabioso.

—La enfermedad de "nombrar", de títulos y etiquetas. No es culpa mía. Por lo demás, nunca me han preocupado los juicios sobre mi persona. Todo lo que se diga, carece de importancia. La necesidad de *paraitre* hace echar mano a cosas extravagantes. Sobre todo en New York, un medio tan novedoso. Pero luego desaparecen las vestimentas y fantocherías exteriores para sólo quedar lo que podríamos llamar el "yoísmo"; lo que con tantos años de anticipación uno ha deseado revelar con la consiguiente lucha, lucha por la forma y contra la inercia. Y punto, punto (nueva voz *in crescendo*) punto, ¡PUNTO!

—Una opinión sobre la música de hoy. En resumen, ¿cree Ud. que va en ascendencia o está ya en su apogeo o ha empezado una decadencia?

—Por hoy, en ascendencia después de haber pasado por períodos de transición muy abruptos. Cuanto a hablar de lo que subsistirá, sería cosa vana. Siempre han existido personalidades, guías, casos personales. En este momento, a mi juicio, hay dos "casos" únicos: Stravinsky y Schoenberg; los que, dicho sea de paso, no podrán ejercer ninguna influencia que no sea perniciosa, pues son imposibles de seguir. Ellos son ellos y nada más que ellos. Mas, por analogía, aquellos que tengan raíces suficientemente hondas para impregnarse de las corrientes puras, podrán tener seguridad de que verán brotar en ellos, árboles de sombra propia. En arte existe el ejemplo. Pero también el contagio... por lo tanto lo difícil es librarse de las epidemias.

—¿Es verdad que Claudio Arrau tocará una obra de Ud. en Santiago y Buenos Aires?

—Cierto. Compuse mi primera obra para piano guiado por el estímulo y el gran horizonte de las interpretaciones de Arrau.

—En qué obras trabaja Ud. actualmente?

—Hace como seis años a que preparo una obra para ser representada en el teatro y tengo la certeza de que se estrenará en Europa. Mientras tanto, en la próxima estación de New York, la Sociedad *International Composers Guild* dará a conocer un trabajo mío para orquesta y una voz y varias otras composiciones.

—¿Es verdad que de tal sociedad fue Ud. uno de los fundadores?

—Me cupo esa suerte. Tiene nuestra sociedad cuatro años de vida. Fue organizada por un grupo internacional cuando el movimiento de música avanzada empezó a tomar cuerpo en New York.

- ¿Obras tuyas estrenadas ya?
 —Cinco. La crítica ya ha hablado de ellas. Yo, por lo tanto, me callo.
 —¿Y qué me dice Ud. sobre...?
 —¡Me callo!
 —Es que...
 —¡Me callo!
 —¡Mozo! ¿Cuánto es?
 —Siete, ochenta, señor.
 —¿Cuánto valdrá Cotapos, una butaquita modesta para oír su obra interpretada por Arrau?
 —Cinco pesos.
 —A siete ochenta, van dos ochenta.
 —Eso es.
 —Eso es.

(La Nación, miércoles 27 de agosto de 1924, pág. 1)

UNA INTERESANTE INICIATIVA

AL PINTOR JULIO ORTIZ DE ZÁRATE SE LA DEBEMOS.

Ella es, sencillamente, hacer una exposición de dibujos y pinturas infantiles. Llamará a exponer a todos los niños, a todos y a cualquiera, pero luego un jurado seleccionará. Pues no se trata aquí, —como podría creerlo un sabio pedagogo— de presentar una exposición original y divertida. No. Se trata de una exposición de arte, de arte puro, tan puro como los niños mismos.

El primer paso que se da cuando se rompen los principios muertos de la escolástica, es el de reconocer la belleza en cualquier parte que se presente. Los pedagogos la reconocen sólo en los sitios que sus manuales les permiten. Los niños, con la magnífica ingenuidad del que todo lo ignora, con la bella ignorancia que en ellos es tan sólo tocar la belleza, sin prejuicios, —único ejemplo, acaso, de libertad completa— hacen sin querer, y tal vez por eso mismo, verdaderas pequeñas maravillas.

¡Cuántos artistas, cuántos maestros, no desearían más que poder deshacerse, en un momento dado y para ser quienes son, de todas las maneras e ideas hechas que siglos de alambicadas teorías, les atan las manos y los ojos!

Los niños, antes de llegar a la edad de discípulos y teorizantes, pasan por encima de los siglos y hacen arte con santa pureza. Sus dibujos y pinturas son una enseñanza de

sensibilidad espontánea. En ellos no falta más que la disciplina del conocimiento. Esta disciplina sólo los verdaderos maestros logran aliarla con la espontaneidad.

Las escuelas quedan en la disciplina sola.

Los niños, en la espontaneidad sola.

Entre ambas "soledades" —para qué decirlo— estamos con la de los niños. Ellos hacen, desde muchos puntos de vista, un llamado a las bases mismas del arte.

Gracias a la iniciativa de Julio Ortiz de Zárate, veremos pronto muchas bellas cosas. Cosas por encima de enseñanzas, por encima de todo cuanto los demás hombres nos imponen con dudosos derechos. Cosas, por lo tanto, que forman el ideal de todo artista que sólo anhela ser totalmente quien es.

(La Nación, jueves 25 de septiembre de 1924, pág. 5)

ILUSIONES SANTIAGUINAS

Tango triste, con acompañamiento de serrucho

HAY VARIOS PROYECTOS DE TRANSFORMACIÓN DE SANTIAGO. Son todos muy parecidos, y el que insertamos aquí se parece también a todos. La razón de esta semejanza es muy sencilla: cualquiera que tenga siquiera una vaga idea sobre ciudades modernas y vea un plano de Santiago traza sobre él, más o menos, las mismas avenidas nuevas, de tal modo ellas se imponen como necesidad primordial. Casi no hay margen para hacer variaciones ni para dar vuelo a la imaginación. Una necesidad mayor salta a la vista: romper el fatigoso y monótono tablero de ajedrez que es nuestra ciudad. El paralelismo de las calles aburre; su longitud desmesurada aburre; su igualdad aburre; y su paulatino achatamiento hacia los campos, hasta que la última casa es del alto de los trigales, aburre también y descorazona. Por un deseo de variedad, de imprevistos, de estética, se estiran diagonales en los planos de la capital con la esperanza de poner fin, siquiera en un papel, a tanto aburrimiento. Alguien me decía que en las calles santiaguinas no se puede ni pensar concentradamente, pues son tan largas, tan largas que hasta los pensamientos se escurren por ellas, como el agua por cañerías o canales, hacia los campos, hacia la inmensidad.

Esto para los estetas.

Ahora para los dueños de automóviles, el problema es igual. Todo lo que los primeros sufren como fealdad, los segundos lo sufren en gasto de bencina. Y los hombres ocupados lo sufren en pérdida de tiempo para ir de un punto a otro. Unir dos puntos con dos líneas en ángulo recto es la manera menos lógica de unirlos. Esto lo sabemos desde la escuela, pero lo sabemos teóricamente. En la práctica todos los urbanistas de Sudamérica olvidan el primer axioma de la primera clase de geometría.

Mientras los proyectos de personas conocedoras se hacían y discutían, la transformación se empezó según un proyecto de personas desconocedoras. Ignoro quiénes sean estas últimas personas. En todo caso estoy seguro de que cierta vez se han de haber reunido para idear lo más inadecuado que en una ciudad podría hacerse. Ha de haber sido un concurso con premio (*medalla de cuero seguramente*) a la mayor inepticia que se presentara. Y la mayor inepticia se premió y se aceptó: ensanchar todas las calles de Santiago.

Estos buenos señores se han de haber sentido satisfechos después de haber tomado medida a la vez tan draconiana y democrática. Y esa noche han de haber dormido tranquilos con el orgullo que da la creencia —tan común en Chile, tan demasiado común...— de que lo que en Chile se hace se diferencia y supera a lo que en todo el resto del mundo se hace. ¡Bello país de excepciones en el que ninguna ley que rige a los demás, tiene cabida!

Así, los buenos señores nos han condenado a nosotros y a nuestros hijos, y a nuestros nietos y a nuestros bisnietos y a nuestros tataranietos y a nuestros ultratataranietos y a nuestros superultratataranietos y a nuestros recontrasuperultratataranietos a vivir en una ciudad con calles en forma de serrucho con todos los edificios viejos a la vista y todas las construcciones modernas ocultas. Y todo esto sin ningún objeto práctico ni estético, sólo por una gran pereza: era más fácil decir que todo se ensanchara a darse el trabajo de estudiar sobre el terreno lo que debía y podía ensancharse. Era más fácil encargar al tiempo anónimo la transformación que limitarla a cerebros pensantes. En un lapso de tiempo mil o diez mil veces más corto y con un gasto infinitamente menor, bien se habría podido dar comienzo a la apertura de grandes avenidas. Hoy día ya tendríamos algunas dignas de la capital del país de las excepciones.

Habrán quienes refuten la idea del menor gasto. Les aconsejo echar una rápida lectura al pequeño libro *La Transformación de Santiago* de don Ismael Valdés*, editado por la imprenta Barcelona en 1917.

Otro punto salta a la vista con sólo mirar un plano de Santiago: la enorme superficie de la ciudad. Esta superficie aumenta día a día con nuevas poblaciones. Los santiaguinos no pueden habituarse aún a la idea de ciudad: avenidas de circunvalación, calles de barrio, jardines, perspectivas, centros intensos de comercio, *cabarets*, entretenimientos, teatros, etc. Todo esto les pone algo desconfiado.

Cuatro Fords, un tranvía, y dos autobuses en una misma esquina les inquieta y asusta y esta cosa inusitada la llaman "problema del tráfico". Darle la importancia que merece a un gran edificio ni lo piensan; parece que el edificio es algo transitorio y sin importancia por eso se les ubica tímidamente donde no se les vea bien. Por eso los Tribunales se construyeron encima del Congreso, el Congreso en una esquina de la manzana y a nivel bajo, la Universidad con un agregado mezquino y absurdo por el lado de Arturo Prat. Es una mentalidad de campesinos. Todo tiende hacia el campo hácia lo inmenso. Agrandar la ciudad hasta lo infinito y esconder las grandes construcciones como un crimen lesa campiña.

Mas ahora parece que existe una reacción. El habitante de la ciudad triunfa sobre el campesino: el Palacio de Bellas Artes, la Biblioteca, el Club de la Unión, están bien ubicados y se presentan sin la vergüenza de los otros edificios (hablo de ubicación, no de arquitectura naturalmente).

Esta mente campestre, que sólo anhela extensiones desmesuradas, mata a una ciudad. Todos los servicios se dificultan y se encarecen. Y la población diseminada en

tamaño superficie no puede darle a Santiago ninguna animación y si le da ese aspecto de cementerio para vivos.

Felizmente estamos en una época de renovación. Sin Cámaras, sin Municipalidades... ¿qué puede dejar de hacerse? Podemos declarar que la Tierra es cuadrada y no habrá oposición. Si tanto podemos hacer, ¿cómo no hacer algo por esta extraordinaria ciudad? Se avanzaría enormemente con sólo limitarle, con sólo quitarle su ambición por conquistar los campos y con suprimirle la ley del serrucho forzado. Para serruchos, bastan los del *jazz-band*.

Pero todo esto se refiere a grandes proyectos de transformación. Dejemos al país de lo inverosímil y vengamos a un país donde las cosas pueden en rigor suceder como en cualquier otra parte:

Embellecer una ciudad no es obra de romanos. Sin proyectos fabulosos, podría hacerse. Bastaría un poco de sentido común (“¡No es ná lo del ojo!”, pero no importa). Desde luego la nueva arquitectura chilena es —salvo rarísimas excepciones— sobria, mesurada y de buen gusto. Es tener mucho adelantado. Ahora bien, pavimentando debidamente una avenida —tanto calzada como aceras— poniendo buen alumbrado, aseándola todos los días, defendiéndola de la ley del serrucho y plantando y cultivando en ellas hermosos árboles, el 90% del objetivo se habrá conseguido.

Luego vendrá la edificación. Sobre ésta —como dije— puede tenerse plena confianza, mal que mal.

Cosa muy sencilla. Pero las cosas sencillas son las más difíciles. Hay, en este modestísimo proyecto, un inconveniente insuperable: los hermosos árboles... mientras los árboles de ornato sean considerados por los dirigentes santiaguinos como productores de leña barata y mientras la “fuerza de la opinión pública” considere que tal es el mejor empleo que a los árboles puede dárseles, no nos queda más que esperar resignados el advenimiento de un Santiago mejor. Amén.

(La Nación, miércoles 1 de octubre de 1924, pág. 5)

PILOGRAMAS

TODA BUENA OBRA DE ARTE HUELE A UN COLOR LOCAL. Se la puede ubicar en el tiempo y también en el espacio.

Si se han visto muchas buenas obras de un sitio dado que no se conoce, y si luego se visita dicho sitio, se le reconoce inmediatamente por el recuerdo de las obras.

Pues toda buena obra tiene sus raíces en la tierra, ha encontrado sus materiales en la tierra y en la vida.

Los que no logran depurar la tierra para seleccionar sus materiales, piden materiales a las nubes.

Las nubes dan una sensación de universalidad. En cualquier buena obra hay algo universal, pero humanizado por la tierra.

Esto último lo olvidan muchos —sin fijarse qué es lo que a la obra le da vida. Y piden materiales de la parte universal pura: pastiche...

Hay quienes comprenden la necesidad del color local. Entonces lo ponen como "punto de partida"...

—Hay que hacer obras nacionales, dicen, hay que hacer arte chileno, etc.

Y para solucionar este problema básico del arte, aconsejan, en literatura, describir rodeos y a los personajes hacerlos hablar en tono de guasos; en pintura, pintar mantas, chupallas y espuelas...

Un pequeño trabajo de paciencia reduciría a la nada este sistema: suplantar las palabras y los objetos por otros, de otros sitios. Se vería así lo vacío del procedimiento.

El color local no reside en los detalles pintorescos, sino en el conjunto de la obra por la manera "especial" de haber sido sentida y realizada.

Esta manera especial no puede ponerse como "punto de partida". No saldrá nunca una obra de arte de una idea, de un procedimiento preconcebidos.

En vez de hacer arte nacional o arte universal, los dos polos del error, hay que hacer arte sencillamente.

Extraer materiales sólidos, verdaderos, de la tierra y de la vida y poder construir con una disciplina estética seria... Después, los demás reconocerán que otros hombres en otros sitios, lo habrían hecho del mismo modo. La verdad, a pesar de ser una, según se dice, no se repite jamás dos veces. La falsedad, a pesar de ser múltiple, se repite constantemente en sus adeptos.

No habrían hecho del mismo modo... y esta diferencia es "color local". Con ella, no da resultados el sistema de las suplantaciones: que alguien trate, por ejemplo, de españolizar a Dostoiewsky o de hacer ruso a Velázquez...

Por más que se cambien los detalles, *Los hermanos Karamazov*, han sido sentidos y creados como los rusos sienten y crean. Ya un bufón de Velázquez puede ponerse un gorro ruso, pero será siempre sentido y creado por un español de Felipe IV.

Ante un cuadro cubista, la gente pregunta: ¿Y qué significa?

El placer estético (?) de la gente se reduce a volver a encontrar un objeto conocido. Tengo aquí una lámpara con pantalla verde. Nadie se emociona ante ella; aunque les mostrase una segunda igual que permitiera volver a encontrar la primera. Esto sería el ideal; sin embargo, no se emocionan. Mas, si ante un cuadro pueden decir que allí está mi lámpara verde, se emocionan en seguida estéticamente...

Que la gente en general proceda así, no hay que extrañarse. Hacen el arte a su imagen.

Pero que un arquitecto haga tal pregunta es distinto. ¿Qué "significan" los elementos arquitectónicos de un palacio, de una catedral?

Y que un músico la haga... ¿qué significa un acorde?

Waldemar George* ha escrito:

"El cubismo es un fin en sí, una síntesis constructiva, un hecho artístico, independiente de las contingencias exteriores, un lenguaje autónomo y no un medio de representación".

Decir esto del cubismo, es limitar la cuestión. Así es toda la pintura, toda la escultura.

La gente lo comprende para la arquitectura y para la música. ¡Felices los músicos y arquitectos! Pero no lo comprenden —ignoro por qué— en la pintura, escultura y poesía. Tanto peor para pintores, escultores y poetas. Esta incompreensión no hará cambiar de rumbo a los que verdaderamente sienten su arte.

Que la gente pregunte así, es natural;
que arquitectos y músicos, es raro;
que ciertos pintores lo hagan, sobrepasa mi entendimiento...

Un pintor polaco me dijo que en pintura había que dejar obrar al subconsciente. Ponía de modelo una taza y una lechuga, y en la tela resultaba una madona. Mucha gente quedó "epitada" (para la traducción de este vocablo, consultar al señor Préndez Saldías). Alguien le aconsejó que se viera con el doctor Kuntswolle.

Otro pintor —chileno éste— me dijo que la naturaleza era bonita, luego, que un cuadro tenía que ser bonito. Nadie le aconsejó nada.

Vlaminck ha escrito: "la pintura es como la cocina; no se explica, se gusta...".

(La Nación, jueves 9 de octubre de 1924, pág. 5)

AXIOMAS

"**A**XIOMA: PRINCIPIO TAN CLARO Y EVIDENTE QUE NO NECESITA demostración alguna". Los 27 números de las "Notas de Arte" que hasta hoy han aparecido, han tendido más o menos directamente, según las circunstancias, a demostrar tres axiomas. El Academismo, el Espíritu literario y el *Snobismo*, son tres tumbas para las artes. Entonces, a cuanto se ha dicho se le ha llamado "modernismo", "futurismo", "ultraísmo" y otras sandeces por el estilo.

¿Causa? El afán de nombrar, de clasificar cualquier producción, cualquier idea, cualquier cosa. Este afán, bien lo notó Acario Cotapos.

Lejos de nosotros creer que él es cosa peculiar del ambiente santiaguino. Existe, más o menos, acentuado, en todas partes, pero aquí alcanza proporciones inusitadas, debido a que faltan cuadros y esculturas, lo que hace que toda obra, que un tanto se aleje del modelo común, aparezca sin ligamen a una tradición y, por lo tanto, como un capricho personal o de escuela.

Al nombrar, al clasificar, lo que se hace es suprimir de toda obra de arte cuanto tenga de imprevisto, de propio a su creador, cuanto aporte de nuevo y viviente, para considerar y fijar tan sólo lo que tenga de común con los demás. Así se hace caso omiso de la parte

personal que todo artista debe dar a su obra, y se limita a la consideración de los medios elementales de que se ha servido para ello. Es como quien quita la vida que anima a un cuerpo. Lo que se obtiene con este proceso, es adueñarse de un cierto número de procedimientos para hacer obras de arte, la que da, por cierto, la grata ilusión de poder crear belleza al infinito con sólo saber aplicarlos concienzudamente.

Esto es más tentador que tener que rehacer para sí solo todos los procedimientos y hasta la historia del arte: es más tentador —porque es más fácil— ser pedagogo que artista.

Sobre la comprensión de los maestros y tradiciones, por ejemplo, es menester hacer la esencial diferencia entre el pedagogo y el artista. Las mismas cosas no tienen para uno y otro los mismos significados.

Aquéellos, fijan en el tiempo valores inamovibles, pues de otro modo, les sería punto menos que imposible redactar sus manuales y suprema ambición de todos ellos es “encerrar la vida entera en un manual que ofrezca la posibilidad de ser aprendizaje de memoria y, por lo tanto, la ilusión de saberse la vida entera de memoria”.

En cambio, los artistas, en vez de considerar como punto de partida el promedio del gusto general, en vez de seguir a los maestros antes de trabajar, deben partir de sus propios gustos, gustos que se le revelarán durante el trabajo, gracias a un movimiento permanente de él hacia su obra y de su obra hacia él. Y así, su juicio sobre el pasado será una continua confrontación de valores y esta confrontación no puede tener otro origen que los hallazgos diarios que su labor le vaya dando. Por eso, cada artista tiene que rehacer por sí solo la historia entera del arte, si de ella quiere obtener una lección viva, en vez de una instrucción más esmerada. Para el pedagogo, todos los maestros del pasado son construcciones definidas, inmóviles y calcinadas; para el artista, seres vivientes que ya vendrán en su ayuda o se convertirán en una negación a sus intenciones.

Esta actitud —exaltar a ciertos ídolos; derrumbar a otros— es considerada por muchos, como un exceso de libertad, como una temeridad. Abundan los argumentos para rebatirla, pues se dice que las grandes épocas de arte han tenido ciertos principios inviolables, de los cuales no es posible hacer tabla rasa. Pero estos principios han sido, en cualquier época, el resultado, el efecto, del espíritu que se expresaba, y no una causa de su expresión. Todo espíritu claro, nítido, encuentra expresiones también claras y nítidas. Pero repetir estas expresiones, copiándolas o variándolas, no trae forzosamente, nitidez de espíritu a quien lo hace.

Los principios inviolables —como encontramos, por ejemplo, en la arquitectura griega, en las catedrales góticas, en los dramas y en la forma de poesías, clásicos, etc.— no son medios de hacer surgir la belleza, sino una justa proporción entre un problema bien concebido y enunciado y su solución. Pero, desde el momento que el problema ha cambiado cada sitio y cada hombre —es, sencillamente, empeño risible querer resolverlo con la misma solución.

Tales principios, son un efecto del espíritu creador y no su causa.

Si toda una época los ha seguido, quiere decir, tan sólo, que ella ha encontrado principios de disciplina para expresar lo que tenía que expresar.

Le Corbusier-Saunier, usando una palabra de hoy, ha llamado a estos principios cuando alcanzan su mayor estabilidad y perfección, un *standard*.

Apenas el espíritu que se expresa sufre una modificación, el *standard* ha terminado su rol, y ante los artistas aparece el pesado problema de volver a comenzar. En el instante que los pedagogos, como microbios de virulencia latente hasta entonces, se propagan en

epidemia clamando que si los artistas han perdido ruta, ellos conservan la clave desaparecida. Y, sin darse cuenta, lo que hacen es convertir el *standard* en un "cliché".

El cliché es el "modo de cómo hacer". De este "modo" nace, con la repetición, el academismo, vulgarmente el *pompierismo*.

El *standard* es un conjunto de principios directivos y disciplinarios que en sí no alcanzan mayor significado y que, por consecuencia, cada artista ha de llenar con el máximo de su esfuerzo; el cliché es algo llenado ya de antemano, y sobre lo cual el artista hace pequeñas variaciones con el mínimo de esfuerzo.

El error de las Escuelas de Bellas Artes, de los pedagogos y de todos los académicos o *pompier*s, ha consistido siempre en la confusión entre esos principios disciplinarios que fatal y voluntariamente acepta para expresarse toda idea nítida y todo problema claro, y los procedimientos o recetas que forman el sostén de los que no se atreven a recomenzar ante cada obra que emprenden. Existen los académicos de una gran época o de un maestro o de sí mismos. Estos son los que exploran incesantemente un recurso feliz que en un momento dado tuvo su justificación.

Contra ellos, están los artistas de verdad, cuya labor, cuya lucha, ha consistido siempre en una parte revolucionaria y una parte disciplinaria.

Revolucionaria: romper los *standards* caducos, los principios que ya no corresponden con justeza para lo que se ha de expresar; **disciplinaria:** volver a crear principios para cada obra, para cada ser.

...(Ya un buen día se verán con la grata sorpresa de haber echado las bases de las disciplinas de hoy, sin que los pedagogos lo hubiesen ni siquiera sospechado).

No es otro el esfuerzo que hacen los artistas del momento: revolucionarios en el sentido de que no quieren sucumbir al peso de las fórmulas muertas; disciplinarios en el sentido de que buscan lejos de las fantasías personales allegándose a principios que sus propias obras mostrarán más que ningún profesor podrá enseñarles de antemano.

La tradición es para ellos, el ejemplo viviente; no el amo del que hay que ser esclavo.

Libertad no es sinónimo de indisciplina, es, por el contrario, el poder de escoger una disciplina.

No es otra cosa lo que se hace en el gran movimiento actual en las artes plásticas. Pero el vulgo ignorante como los académicos y la plaga de los Críticos Oficiales, no pueden alcanzar a ver en tales movimientos más que un solo aspecto: el de purificación que ellos, desde sus cátedras o preceptos fijos, toman por destrucción y aniquilamiento. Por eso gritan. El otro aspecto y el sentido verdadero de este último, les queda en el misterio. Tal vez lo presienten, y por eso maldicen.

Que todas las personas que se hayan dado cuenta de que el arte es algo más que la aplicación hábil de recetas, sientan aversión por los profesorado de arte y señalen a los críticos oficiales, como los enemigos de todo libre desenvolvimiento, no es cosa para extrañar a nadie, pues ambos, críticos y pedagogos, no hacen otra cosa más que repartir clichés en abundancia. Críticos y pedagogos lograrán ser útiles cuando se dediquen a inculcar en artistas y alumnos, el valor de romper y arrasar con todo para entonces, desde esa libertad —la libertad del que nada tiene— volver al respeto, pero a un respeto con "razón de ser", y no de enseñanzas en aulas solemnes a la sombra de las bibliotecas.

El cubismo ha sido una marcha hacia la disciplina y una lucha en contra de todo aquello que en pintura no es del dominio mismo de ella.

El dadaísmo ha sido una negación total y alegre de todos los principios, de todas las

jerarquías, de todas las solemnidades y las prisiones en que se encierran los artistas; ha sido juventud.

El futurismo, tactilismo y demás han sido intenciones por rehacer, pero que, a menudo, faltos de disciplina y voluntaria sumisión a los materiales con que se trabaja, han caído en desvaríos literarios, metafísicos, etc.

Los esfuerzos de algunas escuelas de hoy, los aciertos de ciertos grandes artistas modernos, originan tantos académicos del presente como académicos del pasado originan los pedagogos.

Lo que en ciertos artistas tiene una razón de ser fundamental, en manos de los mediocres se convierte también en un "modo de cómo hacer".

Son estos mediocres los *snobs*.

Contrapesando al Academismo está el *Snobismo*. Plagas iguales que se propagan con idéntica rapidez. Plagas que cuentan tal vez con igual número de contagiados. A la cantidad fabulosa de hacedores de griegos, de pseudoartistas que se reclaman de Rembrandt o Velázquez, puede oponerse una cantidad no menor de pseudoartistas a la moda. Si despertaran de sus tumbas Apollinaire, Cézanne y tantos otros, bien podrían confirmarlo.

Sin embargo, el *snob* tiene una gran utilidad: haciendo del aporte de los hombres libres un cliché al alcance de las masas, producen luego el hastío de la receta, producen la reacción, hacen nacer la imperiosa necesidad de renovar y cambiar antes que el arte se hunda en una fórmula.

Aún si se habla de obras perfectamente reales y conocidas —pongo, por ejemplo, los cuadros del Renacimiento o las catedrales góticas— lo que se habla toma un marcado tinte de especulación abstracta, si esas obras no están presentes y no penetran la vida diaria de los oyentes.

Es la dificultad de la crítica en Chile.

Es muy fácil comprender un concepto cualquiera, comprenderlo como idea pura. Pero es difícil comprender el sentido especial que adquiere al referirse a obras determinadas.

Para hablar todos el mismo idioma, faltan hechos. Para entenderse, faltan cosas que "pongan al día".

La exposición del "Grupo Montparnasse" —en octubre del año pasado— fue una puesta al día de varios asuntos de interés estético.

Desde luego un conjunto de obras que —aunque desorientando a la crítica oficial— hacían ver que sus autores habían comprendido la esterilidad de los preceptos y recetas escolásticos, y que cada cual debía formarse su línea tradicional en el pasado, línea que tuviese razón de ser en la obra que se ejecuta. En seguida, eran todos ellos artistas que trabajaban con los materiales y expresiones propios de nuestra época, con aquéllos que formarán, poco a poco, el *standard* de hoy. Por lo tanto había allí la sumisión voluntaria a una disciplina, la disciplina que por muchas vías, pero con igual honradez y ardor, persiguen los movimientos vivientes de la actualidad. Todo esto mereció nuestra admiración como reacción al Academismo.

Pero además presentaba el "Grupo Montparnasse" otro interés que, hace poco ha vuelto a ponerse al día con el monumento al poeta Magallanes; es él la reacción en contra del espíritu literario, axioma en todo el mundo, aquí problema trascendental.

Lo que ha dado en llamarse espíritu literario, no es en el fondo otra cosa que el afán de interpretar un arte con los medios y expresiones propios a otro arte. Y por lo tanto,

ejecutar obras plásticas colocando como punto de partida, las conclusiones a que llegan los que así han juzgado o interpretado.

La pintura y escultura sufren aquí de esta situación. Los pintores de oficio hablan de pintura. Igual cosa, los escultores. Pero apenas una obra sale del taller, cae bajo el juicio de los críticos que han menester, para darle un sentido (puesto que el sentido plástico se les escapa) de agregarle mil suposiciones fantasistas que casi nunca han sido objetivos del autor, a no ser que éste se halle ya contaminado por la literatura ambiente.

Esta manera de juzgar se debe a la falta de un núcleo de obras que a manera de tradición, defiendan a las que se hacen, las sostengan y califiquen. Hoy por hoy, los cuadros y esculturas tienen que aparecer a los ojos de los literatos sin suficiente razón de ser por ellos mismos, y los huecos que así en sus mentes se producen, se ven obligados a llenarlos por su fantasía o por sugerencias personales. Cada ser que de este modo opine, agrega algo de sus ideas y preocupaciones cotidianas y entonces, poco a poco, va formándose una atmósfera de completa falsedad con relación al *punto de partida*.

No es raro que muchos artistas empiecen a respirar esta atmósfera y a producir conforme a ella. Las obras así producidas van desviándose de más en más de su camino hasta que por sí solas se destruyen.

Todas las obras plásticas que se ejecutan dentro de principios plásticos, tienen una característica común: que llevan en sí aspectos que pueden ser continuados, que pueden servir de apoyo a las rebuscas de los artistas siguientes y que junto con marcar una realización, abren posibilidades que serán la savia de las nuevas generaciones. Este es el valor y el significado de la tradición, de la tradición viva para los artistas que actúan.

En cambio, todas las obras plásticas ejecutadas dentro de un espíritu literario no aportan ningún elemento nuevo que ofrezca la posibilidad de investigar con su desarrollo o con diferentes interpretaciones, otros aspectos del dominio de la plástica. Tienen, pues, tales obras su finalidad en ellas mismas, mientras que las otras serán siempre obras que cada época, cada artista, podrá contemplar de modo distinto y que a cada época, a cada artista, ofrecerá una enseñanza para seguir adelante. Prueba de ello: las artes negras —que han dado una inyección de vida al arte occidental— los egipcios, los griegos, El Greco, Poussin, etc.

Es colocado en este punto de vista que podemos asegurar que el cubismo está en la línea de toda la tradición, pues ha sido hijo de pasadas rebuscas esencialmente plásticas y ofrece, al arte de hoy, nuevos aspectos también esencialmente plásticos.

Como ejemplo contrario citaré un caso que está cerca de nosotros: Alfredo Lobos, pintor de nacimiento, de sangre, de inteligencia tan rápida como indisciplinada, debió inclinarse frente al espíritu literario, antes que decidirse por la pintura misma. Mucha presión por un lado; vacilaciones por el otro... y, aunque comenzando con una intención pictórica, el medio ambiente le venció, cuando tocó "al caserón", "las tinajas", los "rincones", cuando encontró eco por todo lo anecdótico y pintoresco que sugería a los ojos de los literatos locales. Desde ese momento empezó a caer. Media juventud le siguió, mas le siguió sin posibilidades de continuidad, aunque Santiago hubiese tenido mil caserones más que sirviesen de variados modelos y, aunque las tinajas de los campos fuesen hechas en las formas más caprichosas. Seguir esta senda era poner fin a la pintura. Fatalmente los pintores le abandonan sin continuarlo, a pesar del entusiasmo primero. La pintura de Lobos* se detuvo con él, y los demás han de sentirse "marcando el paso".

Cada arte con lo suyo... es la única defensa en contra de los hacedores de literatura a base de cuadros y estatuas. Es la única defensa para cualquier arte que olvida sus medios y su finalidad. Y esta defensa es la que hemos aplicado al referirnos al cinematógrafo, que empieza apenas a romper las cadenas literarias y teatrales que le tenían atado.

En cuanto a la arquitectura podemos decir que se halla dominada en su mayor parte por el espíritu académico, por la Escuela repartidora de clichés bonitos. Protestando contra tal error, escribimos en las Notas de Arte del 18 de junio:

“Al lado de todas las preocupaciones de resistencia de materiales y adaptabilidad al fin destinado, existe entre los arquitectos —reclamadores por tradición de su perdido rol de artistas— la preocupación de embellecimiento de las obras que ejecutan. Mas, por un lamentable error, que en verdad no sé a qué atribuirlo, hacen del embellecimiento algo como una rama aparte, una especie de sección independiente del total, sección que luego consultan y aplican según la mayor o menor fantasía de cada cual: algo que luego se ve agregado al total y no inherente a él”.

“Por eso digo que existe la preocupación de embellecimiento, de embellecer, y rara vez la obra resulta bella de por sí. A esto se debe que veamos en casi todas las construcciones santiaguinas —y de casi todo el mundo— ahogando los elementos esenciales del edificio, ahogando el buen sentido y la razón de ser una infinidad de artefactos infantiles y banales que los arquitectos han desenterrado del cajón de embellecimiento y arte y que luego aplican sobre el edificio sin el menor sentimiento estético; pero reconfortados por las enseñanzas de una escuela que les ha inculcado que toda forma o pastiche de forma bella, póngasela donde se la ponga, úsesela como se la use. Emplean la parte “belleza como la mujer los polvos y el rouge”.

“Toda la cuestión artística en arquitectura, creo que quedaría resuelta, o mejor dicho, empezaría a resolverse, si los arquitectos tuviesen el valor de cerrar de una vez por todas su cajón con documentos bellos, y entonces en vez de prodigar elementos inútiles en la construcción, se resolvieran a no emplear más que los elementos estrictamente necesarios a la obra. Esta economía de fuerzas, esta concentración, daría nacimiento a una estética racional y pura, extremadamente sobria, como ya la ha dado en los autos, locomotoras, aviones y transatlánticos.

“Sé que aquí se me rebatirá diciendo que ninguna de esas máquinas es hermosa. Pero se debe confesar también que esta negación de belleza proviene de que dichas máquinas no figuran en el cajón de los elementos bellos; de que su estética no nace del principio “adorno” u “ornamentación” —único que aprecian la mayoría de los arquitectos y la totalidad de los burgueses— sino que nace del principio de “economía y justeza” principio algo más difícil de apreciar. Sin embargo, la belleza del desnudo humano no es discutida por nadie. Y esta belleza hace caso omiso de todo [...] no y sólo se reclama de ese principio universal de economía, justeza y nada más.

Es la enseñanza de la industria y de los ingenieros modernos. Por fin los deportes modernos, aparte de su belleza de aire liviano y agilidad tienen, a nuestro modo de ver, este punto de interés: una finalidad, un objetivo bien definido y los medios para alcanzarlos canalizados en reglas precisas y lógicas que forman un verdadero *standard* de desenvolvimiento físico. Este *standard* lejos de reducir el esfuerzo de los atletas, les hace rendir su máximo. Mas todas esas reglas bienhechoras, no han sido formuladas en la penumbra de los gabinetes de ciertos sabios pedagogos sino que se han formulado, diríamos a solas, con la experiencia diaria, con el ejercicio diario, como resultado de un problema bien concebido y enunciado. De ahí, una belleza de disciplina y de vida.

Academismo, Espíritu literario, *Snobismo*... axiomas mientras no toquen el entendimiento de pedagogos, poetas insaciados o jóvenes a la moda.

(La Nación, domingo 12 de octubre de 1924, suplemento especial del diario, págs. 123-124)

ANDRÉE HAAS*

TENEMOS AQUÍ EN CHILE UNA DISCÍPULA DE Jaques Dalcroze*: la señorita Andrée Haas. En su estudio de la Alameda de las Delicias, dos actividades llenan su vida: la rítmica y la danza; la rítmica como base y disciplina, la danza como expresión de ella y de su temperamento de artista.

Todas las ideas desarrolladas en los artículos de A. Jeanneret y del doctor A. S. son, pues, entre nosotros una hermosa realidad. Andrée Haas se dedica a la enseñanza de la rítmica, poniendo en esta tarea su inteligencia, su entusiasmo de artista y sus conocimientos adquiridos en varios años de estudio con Dalcroze, en Ginebra.

Por los artículos citados, todo el mundo puede darse cuenta cuán importante es el rol del profesor en la enseñanza de la rítmica. Como en todo arte, no sólo debe limitarse a inculcar principios teóricos en los alumnos, a enseñar los medios de alcanzar el fin. Debe dar algo más: el entusiasmo, el ardor, la vida que mueve hacia las artes; y aún más: el espíritu. Me explico: un alumno de pintura podrá aprender de boca de su maestro todo cuanto sobre la materia puede enseñarse; ante su ejemplo de laboriosidad podrá sentirse también con un verdadero tesón para el trabajo; pero su ciencia y su ahínco serán estériles si no ha logrado adquirir el espíritu pictórico, es decir, si por su educación y su temperamento, por cierto, no llega a un punto en que todos los hechos de la vida, todas las visiones del mundo se resuelven plástica y pictóricamente. Quedará estéril si no "siente" la vida entera desde un punto de vista pictórico. Y de los hechos de la vida tendrán verdadera importancia para él, sólo aquellos que su mente de artista puedan tomar como elementos para su propia obra. Igual cosa, por supuesto, para el poeta, el músico, etc. Este es el alto rol de un profesor: infundir el espíritu del arte en sus alumnos, lograr que éstos comprendan y sientan la vida "a través" del arte.

Es lo que Andrée Haas, con su sensibilidad exquisita, ha comprendido y pone en práctica.

Hace poco tiempo me decía que ella no enseñaba ni quería enseñar la danza. Si lo hiciera, caería en la enseñanza de ciertas fórmulas que en el alumno no hallarían posibilidad de continuación. Sabría éste, por ejemplo, cómo bailar tal o cual trozo de música y en el fondo no sabría con certeza por qué lo bailaba así y no de otro modo.

Faltaría en ellos una base seria, un dominio de los elementos con que va a realizarse. Esta base, sólo una cosa puede darla: la comprensión del ritmo, la rítmica. Una vez en posesión de ella, ya cada cual podrá crear libremente.

La rítmica, como me lo ha dicho Andrée Haas, no se detiene en una preparación a la danza ni en una mayor comprensión de la música. Su alcance es más amplio. Desde luego, como lo escribe A. Jeanneret, es el dominio del cuerpo y la perfecta coordinación entre la mente que ordena y los miembros que obedecen. Además, familiarizado con el ritmo, ha de llegar insensiblemente a producirse una relación entre la vida misma y la comprensión general del estudiante; el ritmo será el hilo de unión. Éste, el carácter social de la rítmica, es su verdadero valor educacional.

Al presenciar una clase que Andrée Haas hacía a un numeroso grupo de chicas, de 7 a 10 años, pude ver —acaso única vez en mi vida— algo extremadamente raro: la lección constituía para las chicas la más agradable entretención, era un juego perpetuo, era alegría. A la “letra con sangre” de antaño sucedió el sistema que hoy perdura: “letra con tedio”. En las clases de rítmica de Andrée Haas ya se vislumbra la futura máxima de todo aprendizaje: “letra con alegría y salud”.

Y por ahora, esperemos. Tal vez un mes más: Andrée Haas piensa dar algunos recitales... nos hará ver sus danzas, danzas esencialmente plásticas, creadas por un temperamento nervioso y sensible.

(La Nación, viernes 7 de noviembre de 1924, pág. 5)

ARTE MENOR RUSO Y ARTE POPULAR

MUY POCO HA LLEGADO HASTA NOSOTROS DE LAS MANIFESTACIONES del arte ruso. Aparte de la literatura —que, dicho sea de paso, cada vez encuentra mayor número de adeptos— podría asegurarse, sin caer en exageración, que sólo hemos visto el llamado arte menor ruso, gracias a la compañía de Torzoff que nos visitó en abril de este año. Por lo demás, dicha compañía pasó casi inadvertida. Fueron muy pocos los que vieron en sus pequeños y sencillos números algo más que una simple *troupe* de variedades. El lado original y característico del arte menor ruso, para decir verdad, no fue apreciado. En todos los grandes centros de Europa y Estados Unidos, este arte levantó la total admiración por su novedad; aquí fracasó por considerársele demasiado visto. No llamó la atención la justeza admirable con que cada cuadro era puesto en escena ni la riqueza de su colorido que algo tenía del más ingenuo arte popular y algo de las más avanzadas y complicadas tendencias del arte de hoy ni llamó la atención su sencillez, espontánea como el arte de

los niños; pero con esa medida que sólo pueden alcanzar los artistas verdaderamente maduros y conscientes.

Sin embargo, el escaso público que asistía al teatro, aplaudía con entusiasmo y se retiraba satisfecho, pero al espectáculo que acababa de presenciar no le atribuía ningún valor artístico y a las pocas horas lo echaba al olvido. Encontraba, sin duda, que allí faltaba el fondo trascendental, alambicado y "psicológico" a que nos tienen acostumbrados los dramotes franceses y españoles modernos (estilo Bernstein y Echegaray) y que generalmente se resuelven con la muerte trágica de algún actor. Su satisfacción provenía de la extremada simplicidad de los cuadros, de su total falta de pretensión y de la esencia popular que tenían la mayoría de ellos. En realidad puedo decir que el arte menor ruso —en muchos de sus números— es la mejor y tal vez la única expresión (si se descuenta el cinematógrafo) de un arte popular, es decir, un arte que encante tanto al intelectual como al obrero, al artista como al iletrado. Cada cual tomará de él, por cierto, lo que corresponda a su grado de cultura, pero todos hallarán una honda satisfacción artística.

El arte popular ha sido una bandera que a menudo se ha agitado y una obsesión que con frecuencia atormenta a muchos hombres. Ha sido, pues, muy natural que con la revolución rusa, como se ve por el artículo de Iván Puni, la creación de un arte de proletariado haya vuelto a preocupar. Mas, por lo general, todas las tentativas que en este sentido se hacen, nacen de apóstoles y sociólogos, es decir, en personas que piensan mucho del pueblo y no piensan nada del arte. Todo se reduce casi siempre a la enunciación de un sinnúmero de teorías más o menos bien presentadas y condimentadas que no interesan a los artistas y que aburren al pueblo.

Proviene esto, a no dudarlo, del afán de muchas gentes de solucionar todo problema por el lado más complicado y difícil que es posible hallarle y este afán se explica al pensar que elucubrando complicaciones y dificultades cualquier hombre cree trabajar en regiones superiores y en cambio, limitándose a abrir los ojos y a ver, parece algo vulgar, pues se piensa que cualquier hijo de vecino tiene los ojos abiertos y ve.

La realidad es diferente: cualquier hijo de vecino ha elucubrado teorías para ordenar el mundo y solucionar los problemas de la vida, y sólo los hombres superiores se dan el trabajo de ver, simplemente de ver, lo que simplemente ocurre alrededor de ellos.

Querer doblegar todas las manifestaciones artísticas al gusto del pueblo, es una aberración vulgar, pues es poner de juez ante un asunto a alguien que nada le interesa el asunto. Si así se procediera, el único resultado que se lograría sería el de fabricar un arte para las necesidades proletarias que se convertiría en el *pendant* del arte ya existente para las necesidades del burgués enriquecido y que todos podemos apreciar en las vidrierías de las joyerías y en no pocos salones de gente bien...

En cambio, el arte popular existe virgen. En esto el pueblo tiene una manifiesta superioridad sobre las clases ricas que, no teniendo un arte propio, se lo hacen fabricar por un sinnúmero de pacotilleros.

El pueblo hace arte, espontáneamente, lo hace en sus tejidos, en sus innumerables adornos, en sus bailes, sus cantos, su indumentaria misma. Mas es un arte sin pulir, grueso, pues es hecho, no para un goce intelectual y espiritual puro, sino para satisfacer necesidades de la vida diaria. Tiene, pues, algo de la vida diaria: su rudeza y la imposibilidad de existir solo, sin el contacto de la vida, sólo para la contemplación.

Los artistas que han hecho verdadero arte popular y no frases de pedagogía, se han limitado a coger estas manifestaciones populares y cotidianas, aislarlas, pulirlas y darles

un sentido que se baste a sí mismo. Entonces han hecho "arte" y el pueblo se ha reconocido como el creador de él.

En esto, los rusos han ido muy lejos. Pero no terminemos sin recordar al grande y genial Charles Chaplin.

(La Nación, jueves 20 de noviembre de 1924, pág. 7)

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA

SI EN SANTIAGO SE QUIERE TENER EL ORGULLO DE UNA buena Escuela de Bellas Artes, si es que al arte se le estima como un factor de cultura, y si dentro del arte a la pintura se le da un lugar de importancia, es indispensable que los que así piensen se convenzan de una vez por todas de que ninguna obra puede ser creada sino en el contacto constante y renovado con las otras obras de otros hombres.

El hombre no es algo tan completo en sí que pueda inventarlo todo de golpe. El artista, como cualquier otro, aun como el sabio, necesita, antes de crear, haber asimilado directamente lo que los demás artistas han hecho. Privar a los artistas de este contacto y esperar luego que aparezca alguno con muchísimo talento al servicio de obras definitivas, es una simple contradicción, pues el muchísimo talento sería insuficiente para hacer algo que el genio no bastaría. No sé si quedan aún muchos creyentes en la inspiración súbita en forma de musa alada que por una especie de capricho divino visita al artista aislado y meditativo. A los quince años todos hemos esperado en que esta musa ha de solucionar-nos todas nuestras dudas artísticas. ¿Acaso no tenemos temperamento? ¿Acaso nuestra sensibilidad no es exquisita? Sí; tenemos temperamento y exquisita sensibilidad. Pero como yo tengo además más de quince años, me tomo la libertad de pensar de otro modo.

Para aprender pintura, más que profesores, necesitamos cuadros. Ver, ver muchos cuadros y significativos de un movimiento, de un estado de espíritu que se haya continuado o que tenga posibilidades de continuación. No se trata de ver cuadros que sean del gusto de Fulano o Sutano por buenos que sus gustos sean. Se trata de cuadros que sinteticen una inspiración artística colectiva y que esta aspiración forme un eslabón en la historia del arte.

Traer cuadros a Chile... ¿Es muy difícil? No lo creo. Los precios de los maestros europeos no son más elevados que los de los maestros chilenos. Con lo que se ha gastado en formar el museo actual —hecho a base de pintores oficiales de nuevos ricos— podría tenerse desde Ingres a Picasso pasando por Cézanne naturalmente.

Enviar artistas chilenos a ver el arte en plena ebullición... por cada teniente pueden ir cuatro pintores; por cada coronel, toda la Escuela de Bellas Artes.

Pero consideremos sólo el primer punto: traer cuadros. ¿Qué cuadros? Si como es la tradicional usanza se nombra para esto una comisión que "tome medidas" y si a esta usanza se agrega la que es propia en materia de arte, es decir, formarla por señores que de todo sepan menos de arte, se llegará a un resultado fatal: traer cuadros al gusto del señor A o del señor B, dos señores extremadamente simpáticos —nunca lo he puesto en duda— pero que tarde o temprano van a morir (es así el destino) y que a la tumba se llevarán sus gustos personales. Y los cuadros de su elección quedarán en los museos como cáscaras astrales descomponiéndose en torno de los mausoleos.

¿Entonces?

Solución única:

Consultar a los interesados. Interesados son aquellos que con el estudio de los cuadros van a resolver las aspiraciones totales de sus vidas. Por contraposición, no son interesados los que quieran matar dos o tres horas libres mirando cuadros, por muchas palabras floridas que puedan decir a propósito de sus "miradas". Esto en teoría.

Prácticamente: interesados son todos los profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes, sin excepción; todos los exponentes a todos los salones, sin excepción.

A estos interesados, una pregunta: "¿qué cuadros usted quisiera ver?" Votación, y, ¡a la obra!

Llegarán muchos Cormon, muchos Paul Chabas, muchos Boldini y Chicharro (iba a agregar Zuloaga, pero el cable lacónico nos ha anunciado 100.000 pesetas...). Llegarán, pues, muchas medallas, cruces y diplomas. ¡Tanto mejor!

¿Llegará algún Cézanne? Es tal vez un poco tarde. En 1910, ello habría sido muy posible. Pero la comisión que toma medidas... etc. Tenemos en Chile, por desgracia, tantos y tantos amantes de las delicias de las Bellas Artes.

Llegará un Modigliani, un Derain, un Picasso, porque supongo que la juventud tendrá una cierta curiosidad.

Y después, ver, ver y pintar. Y sin discursos sobre la estética, la orientación de la pintura se irá formando.

(La Nación, jueves 27 de noviembre de 1924, pág. 9)

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA

Dos cartas

Señor Jean Emar —Presente—

Distinguido señor:

En nombre de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, tengo el agrado de manifestarle que su último artículo *Sobre Enseñanza de la pintura*, publicado en las "Notas de Arte" de *La Nación* ha causado entre nosotros la más viva y grata impresión.

Porque en un país, como el nuestro donde todo el mundo tiene la suficiencia de opinar y hablar sobre arte, sin mayor requerimiento que su ignorancia y su falta de escrúpulos, estimamos que es un verdadero milagro que alguien acierte al fin y tan precisamente sobre el verdadero problema de la pintura en Chile.

Y este problema no puede ser sino que el de la enseñanza, y bajo este aspecto, doblemente complejo, puesto que se trata de un país en que no existe base alguna efectiva inicial de arte, en que todo hay que crearlo y formarlo de la nada.

Quien afirme lo contrario no ha observado debidamente la realidad penosa de nuestro ambiente artístico. Nadie se atreverá a negar la falta absoluta de significación y de personalidad de la casi totalidad de la producción de arte nacional. Es inútil advertir en ella un rasgo de investigación, de tendencia, de estilo o de concepto; que indique existir un fundamento sólido o interesante, en que confiar.

Es necesario, en consecuencia, preocuparse como corresponde de este asunto, si es que, como Ud., lo señala, se le reconoce al arte la importancia que, en razón de su cultura y civilización de un pueblo, se merece.

Desgraciadamente este reconocimiento ha estado imperecederamente ausente del inviolable magín de nuestros cultos gobernantes. Esta larga ausencia es la que permite que nuestra Escuela sea considerada como un simple edificio vistoso, destinado a halagar el pueril y pavuno orgullo nacional cuando no a servir de Restaurante y Quinta de Recreo a las colonias extranjeras cuando necesitan dar un banquete de gala.

Hoy, por ejemplo, que se trata de la Reforma de su Reglamento Orgánico se ha encomendado su estudio a un señor médico... tal vez atendido lo de orgánico... de este Reglamento médico-artístico, debemos esperar maravillas, ya que en él estarán consultados todos los métodos más modernos hace ochenta y tantos años.

¿Y los interesados? pregunta Ud., es decir, los alumnos y artistas, ¿han sido consultados, ya que en esto va comprometida la aspiración total de sus vidas?

Por mucha que sea la "curiosidad" de estos alumnos y artistas, por grande que sea su anhelo de liberación y de progreso, su amplio deseo de investigación y de perfeccionamiento, en un ambiente más lógico y más propicio a la tarea artística, esta infortunada juventud se consumirá por fin, como ya se han consumido otras generaciones, en la gran fosa común que se llama ignorancia nacional.

¿Se podría calcular el inmenso beneficio que reportaría a la nación y al ambiente en general, una verdadera e inteligente política sobre enseñanza artística?

Mandar, por ejemplo, anualmente, tres o cuatro pintores y escultores, a estudiar en los grandes centros de arte, en los inmensos emporios de arte y de civilización que son: París, Roma, Madrid, Munich, etc. Porque, como Ud., muy bien lo indica, no son los profesores los que enseñan, no son los profesores los que deciden una evolución en un individuo ni en su ambiente; son los cuadros y las obras de arte; las grandes obras de la Humanidad, representativas de una época, significativas de un estado de espíritu de la Historia; son las grandes y modernas academias de estos centros, en que bulle una altísima y profunda actividad de investigación y de espiritualidad.

Un compañero recién emigrado, Abelardo Bustamante, me escribe de París, con gran entusiasmo acerca de estas cosas, y me dice que es indispensable irse, porque aquí en Chile, no habrá arte ¡ni en mil años!... ¡Se olvida Bustamante de nuestras flamantes

comisiones y Consejos y sus Chicharro y Benedictos, sus Sartorios y Chabas, sus Henri Martin, Sidaner, La Touche, etc., hasta sus Pons Arnau!...

Por todo esto, por haber usted planteado tan acertadamente el problema nuestro, es que me permito felicitarlo y rogarle al mismo tiempo que, si le es posible insista en este asunto, ya sea por medio de otros artículos o por medio de conferencias, contando para esto último con la ayuda incondicional del Centro de Bellas Artes. Haría usted una buena obra, que la juventud está pronta a agradecer.

Lo saluda affto.

HERNÁN GAZMURI D.*
Presidente del Centro
de Bellas Artes

Señor Hernán Gazmuri D.

Presente.

Mil gracias por su carta. Igualmente mis agradecimientos a los estudiantes del Centro de Bellas Artes. Exagera usted al hablar de mi acierto sobre el "problema" de la pintura en Chile. Al escribir el artículo aparecido el 27 del mes pasado, no me pareció tener ningún problema ante mí. Escribir sobre algo del sentido común y nada más. Es de sentido común que las artes no pueden enseñarse teóricamente. Todas las teorías son letra muerta si no se tiene un permanente contacto con las obras que la originan. Las teorías solas son moldes vacíos que cada cual llenará según su fantasía, por no decir su capricho, o mejor dicho, aun, por su imposibilidad de saber con justeza a qué se refieren. Un ejemplo muy claro: el cubismo. Cualquiera que leyera las mil teorías que se han hecho alrededor de él y según ellas se pusiera a pintar, sin haber visto ningún cuadro cubista, pintaría, sin duda, algo totalmente diferente a ellos, aunque, en rigor, de acuerdo con sus teorías. Por lo tanto, una teoría sola, da margen a todas las interpretaciones posibles, es decir, que es algo que aparenta encerrar una clave y en realidad está hueco, teniendo valor únicamente lado a lado con la obra. Igual cosa puede decirse del clasicismo, impresionismo, etc.

Ahora bien, ¿quién puede dudar que la enseñanza de la pintura en Chile es y tiene que ser en el estado actual de las cosas totalmente teórica? Pues en realidad, ¿qué se enseña? Dibujo del yeso, dibujo del natural, pintura *id.*, croquis, etc. En resumen, las cosas elementales que, podríamos decir, sólo sirven para soltar la mano y educar el ojo. Y después... nada más. Cesa, pues, la enseñanza en el momento preciso en que debería empezar. Todo lo anteriormente aprendido ha sido como ejercicios preparatorios.

El alumno que abandona entonces la escuela, sabiendo hacer en pintura el *bonhomme tout entier*, sabiendo hacer en dibujo, un croquis, en pocos segundos, y sabiendo de memoria la anatomía y la perspectiva, tiene que sentir la necesidad de poner sus conocimientos al servicio de una corriente espiritual, que de escolásticos y fríos los haga vivientes.

En Europa, las escuelas no enseñan más que la nuestra, pero allá, apenas salvado el umbral, están los museos guardadores de las tradiciones universales y por todas partes el

arte vivo en ebullición. Allá, pues, una escuela no necesita ampliar su programa, pues la tradición y el medio ambiente forman el que podríamos llamar curso superior.

Aquí es muy diferente. Apenas salvado el umbral es el desierto. Ni tradición ni medio ambiente. Al alumno no le queda más que satisfacer sus justos anhelos de acercamiento al arte universal con lecturas, con suposiciones, a lo más con interpretaciones personales. Es decir, teorizando. De este modo, creyendo acercarse, lo que hace, en realidad, es alejarse, sólo guiado por su instinto.

Así pues, una escuela de Bellas Artes en América tiene más deberes que una escuela de Europa. Debe crear ese curso superior. No debe contentarse con enseñar a sus alumnos un programa más o menos helado y con más o menos lugares comunes artísticos, sino que debe proporcionarles las posibilidades de hacer del arte, no un oficio, sino una actividad espiritual.

Sobre la solución, creo que ambos estamos de acuerdo: traer cuadros de Europa a Chile y enviar artistas de Chile a Europa.

El arte no se inventa, no se improvisa. Antes aparecerá un ser viviente por generación espontánea, que una obra de arte.

Las explicaciones, los libros, ayudan a la comprensión y a la orientación del arte. Subrayan el significado de las obras, pero si las obras no están presentes o si los artistas no han estado en contacto de ellas, es subrayar en el vacío.

Creo, sin lugar a dudas, que si algo efectivo se quiere hacer por el desenvolvimiento de las artes no hay más que crear un intercambio verdadero, amplio, total. El peligro de este procedimiento lo conocemos todos: "los señores amantes de lo bello". Para contrarrestar a estos moscardones del arte, sólo puede hacerse una votación entre los interesados. Todos los interesados deben votar en una sala cerrada, mientras los moscardones zumben afuera. No hay más.

Me parece inútil asegurar a usted que pondré todo mi entusiasmo por llevar a buen fin una campaña en la reforma de la enseñanza artística.

Nuevamente, mis sinceros agradecimientos. Suyo afectísimo.

(La Nación, jueves 11 de diciembre de 1924, pág. 15)

ARTE INFANTIL

AL CONSAGRAR ESTA PÁGINA A LOS NIÑOS LAMENTAMOS SÓLO una cosa: no tener poemas de niños chilenos. El haber estado fuera de Santiago, ha sido la causa. Por lo demás, ello no tiene mayor importancia, según creo. Las diferencias entre razas y latitudes, aparecen más tarde. Sólo los niños son universales y su espontaneidad no conoce fronteras. De

todos modos, bueno habría sido demostrarlo. Que sirvan como demostración los dibujos y la carta que insertamos:

Hace tiempo a que Julio Ortiz de Zárata abrigaba el deseo de hacer una exposición de arte infantil. Mil tropiezos inherentes a nuestro ambiente no le han permitido aún realizar su proyecto. Lo ha fijado para principios del año próximo. Esperamos con verdadera ansiedad que lo logre, pues, ¡cuánta enseñanza pura pueden dar los niños a los hombres!

¿Idea absurda, idea "montparnassiana"? No lo pienso.

En arte hay dos polos; dos extremos entre los cuales oscilan todas las tendencias. Uno: La sinceridad absoluta, total, ser quien se es. Otro: La maestría verdadera que pide de toda acción humana, y sobre todo artística, un criterio que la rija, una disciplina voluntaria que la domine y la doblegue hacia un conjunto razonado, todo movimiento espontáneo y demasiado sincero.

El primer punto pertenece a los niños; el segundo a los grandes artistas. Entre ambos puntos, la lucha y afán de que la voluntad y la plena conciencia se impongan. Es decir, una tendencia hacia los grandes artistas. Luego, la historia de siempre: con tal de alcanzar la maestría, la codificación de los medios, aparentes, de que grandes artistas han hecho uso. Y la repetición, la inspiración mecánica, hasta el cansancio. Es decir, simular, remedar maestría. E historia de siempre también: la reacción en contra de este modo petrificado de sentir las artes. Una reacción, una renovación. Los artistas han olvidado la vida, han olvidado ser y se nutren de enseñanzas caducas. A lo lejos, todo lo que ignora reglas y códigos, como una esperanza y en los renovadores, un afán de buscar nuevas fuentes frescas que vivifiquen las artes.

De aquí el interés de cada raza de conocer y compenetrarse con otras razas; de aquí la curiosidad por las artes aborígenes; de aquí todas las curiosidades. No hay que desdeñar en todo esto, el aporte puro y sensible que ofrecen los niños.

¡Cuántas veces los garabatos de un chico son como un descanso, como un poco de aire fresco, entre los cientos de cuadros —mastodontes— de los doctos profesores! ¡Cuántas veces en una palabra de ellos, se reconoce más humanidad y más sabiduría que en todas las disertaciones retóricas de los eruditos, aunque éstos se digan los directos discípulos del Cristo que los amaba!

Pero es el caso, el lamentable caso, de que no basta ser niño para ser espontáneo. Si se les deja libre, los niños lo son. Mas muchas personas grandes —muy grandes— usan de ellos como de un instrumento para satisfacer algún orgullo de calidad imbécil. Les enseñan a hacer el dibujo "bonito" según sus mentalidades; a escribir como un hombrecito bien educado. Y así pierden su único valor verdadero, aunque abismen a los vecinos del barrio. ¿Ejemplos? Los hay por miles: la chiquitina de la escuela primaria que ante las órdenes de la maestra declama, pálida y temblando, una Oda a Arturo Prat; los dibujos pseudo infantiles que a diario publican *Las Últimas Noticias*, dibujos de niños-sabios, por no decir de monos-sabios; los modelos de cartas correctas que todos hemos tenido que soportar en nuestros primeros años de estudio.

Esta enseñanza falsa, pervierte a los niños, pues ellos saben demasiado, en todo caso lo suficiente para no poder aceptar un virtuosismo artificial. Nueva y hermosa enseñanza que pueden darle a muchos hombre grandes.

El único encanto de las expresiones infantiles, sean ellas literarias o plásticas, reside exclusivamente en el concepto emocional de la naturaleza que ellos tienen. Todo el resto es artificio hueco.

Por fin, una cosa tan sólo falta: que los niños de verdad nos hagan ver sus trabajos, Julio Ortiz de Zárata los espera con cariño para llevar a buen fin su simpático proyecto.

(La Nación, jueves 25 de diciembre de 1924, pág. 13)

NOTA: A los padres cuyos chicos deseen enviar trabajos para la próxima exposición de Arte Infantil, se les ruega que envíen dichos trabajos a *La Nación*, Sección "Notas de Arte", con nombre, edad y dirección.

AXIOMAS

LOS 34 NÚMEROS DE LAS "NOTAS DE ARTES" QUE HASTA HOY han aparecido, han tendido más o menos directamente, según las circunstancias, a demostrar tres axiomas. El Academismo, el Espíritu literario y el *Snobismo*, son tres tumbas para las artes. Entonces, a cuanto se ha dicho se le ha llamado "modernismo", "futurismo", "ultraísmo" y otras sandeces por el estilo.

¿Causa? El afán de nombrar, de clasificar cualquier producción, cualquier idea, cualquier cosa.

Lejos de nosotros creer que él es cosa peculiar del ambiente santiaguino. Existe, más o menos, acentuado, en todas partes, pero aquí alcanza proporciones inusitadas, debido a que faltan cuadros y esculturas, lo que hace que toda obra, que un tanto se aleje del modelo común, aparezca sin ligamen a una tradición y, por lo tanto, como un capricho personal o de escuela.

Al nombrar, al clasificar, lo que se hace es suprimir de toda obra de arte cuanto tenga de imprevisto, de propio a su creador, cuanto aporte de nuevo y viviente, para considerar y fijar tan sólo lo que tenga de común con las demás. Así se hace caso omiso de la parte personal que todo artista debe dar a su obra, y se limita a la consideración de los medios elementales de que se ha servido para ello. Es como quien quita la vida que anima a un cuerpo. Lo que se obtiene con este proceso, es adueñarse de un cierto número de procedimientos para hacer obras de arte, la que da, por cierto, la grata ilusión de poder crear belleza al infinito con sólo saber aplicarlos concienzudamente.

Esto es más tentador que tener que rehacer para sí solo todos los procedimientos y hasta la historia del arte: es más tentador —porque es más fácil— ser pedagogo que artista.

Sobre la comprensión de los maestros y tradiciones, por ejemplo, es menester hacer la esencial diferencia entre el pedagogo y el artista. Las mismas cosas no tienen para uno y otro los mismos significados.

Aquéllos, fijan, en el tiempo valores inamovibles, pues de otro modo, les sería punto

menos que imposible redactar sus manuales y la suprema ambición de todos ellos es encerrar la vida entera en un manual que ofrezca la posibilidad de ser aprendido de memoria y, por lo tanto, la ilusión de saberse la vida entera de memoria.

En cambio, los artistas, en vez de considerar como punto de partida el promedio del gusto general, en vez de seguir a los maestros antes de trabajar, deben partir de sus propios gustos, gustos que se le revelarán durante el trabajo, gracias a un movimiento permanente de él hacia su obra y de su obra hacia él. Y así, su juicio sobre el pasado será una continua confrontación de valores y esta confrontación no puede tener otro origen que los hallazgos diarios que su labor le vaya dando. Por eso, cada artista tiene que rehacer por sí solo la historia entera del arte, si de ella quiere obtener una lección viva, en vez de una instrucción más esmerada. Para el pedagogo, todos los maestros del pasado son construcciones definidas, inmóviles y calcinadas; para el artista, seres vivientes que ya vendrán en su ayuda o se convertirán en una negación a sus intenciones.

Esta actitud —exaltar a ciertos ídolos; derrumbar a otros— es considerada por muchos, como un exceso de libertad, como una temeridad. Abundan los argumentos para rebatirla, pues se dice que las grandes épocas de arte han tenido ciertos principios inviolables, de los cuales no es posible hacer tabla rasa. Pero estos principios han sido, en cualquier época, el resultado, el efecto, del espíritu que se expresaba, y no una causa de su expresión. Todo espíritu claro, nítido, encuentra expresiones también claras y nítidas. Pero repetir estas expresiones, copiándolas o variándolas, no trae forzosamente, nitidez de espíritu a quien lo hace.

Los principios inviolables —como encontramos, por ejemplo, en la arquitectura griega, en las catedrales góticas, en los dramas y en la forma de poesías clásicas, etc.—, no son medios de hacer surgir la belleza, sino una justa proporción entre un problema bien concebido y enunciado y su solución. Pero, desde el momento que el problema ha cambiado cada sitio y cada hombre —es, sencillamente— empeño risible querer resolverlo con la misma solución.

Tales principios, son un efecto del espíritu creador y no su causa.

Si toda una época los ha seguido, quiere decir, tan sólo, que ella ha encontrado principios de disciplina para expresar lo que tenía que expresar.

Le Corbusier-Saugnier, usando una palabra de hoy, ha llamado a estos principios cuando alcanzan su mayor estabilidad y perfección, un *standard*.

Apenas el espíritu que se expresa sufre una modificación, el *standard* ha terminado su rol, y ante los artistas aparece el pesado problema de volver a comenzar. En el instante que los pedagogos, como microbios de virulencia latente hasta entonces, se propagan en epidemia clamando que si los artistas han perdido ruta, ellos conservan la clave desaparecida. Y, sin darse cuenta, lo que hacen es convertir el *standard* en un "cliché".

El cliché es el "modo de cómo hacer". De este "modo" nace, con la repetición, el academismo, vulgarmente el *pompierismo*.

El *standard* es un conjunto de principios directivos y disciplinarios, que en sí no alcanzan mayor significado y que, por consecuencia, cada artista ha de llenar con el máximo de su esfuerzo; el cliché es algo llenado ya de antemano, y sobre lo cual el artista hace pequeñas variaciones con el mínimo de esfuerzo.

El error de las Escuelas de Bellas Artes, de los pedagogos y de todos los académicos o *pompier*s, ha consistido siempre en la confusión entre esos principios disciplinarios que fatal y voluntariamente acepta para expresarse toda idea nítida y todo problema claro, y

los procedimientos o recetas que forman el sostén de los que no se atreven a recomenzar ante cada obra que emprenden.

Existen los académicos de una gran época o de un maestro o de sí mismos. Éstos son los que explotan incesantemente un recurso feliz que en un momento dado tuvo su justificación.

Contra ellos, están los artistas de verdad, cuya labor, cuya lucha, ha consistido siempre en una parte revolucionaria y una parte disciplinaria.

Revolucionaria: romper los *standards* caducos, los principios que ya no corresponden con justeza para lo que se ha de expresar; **disciplinaria:** volver a crear principios para cada obra, para cada ser.

... (Ya un buen día se verán con la grata sorpresa de haber echado las bases de las disciplinas de hoy, sin que los pedagogos lo hubiesen ni siquiera sospechado).

No es otro el esfuerzo que hacen los artistas del momento: revolucionarios en el sentido de que no quieren sucumbir al peso de las fórmulas muertas; disciplinarios en el sentido de que buscan lejos de las fantasías personales allegándose a principios que sus propias obras mostrarán más que ningún profesor podrá enseñarles de antemano.

La tradición es para ellos, el ejemplo viviente; no el amo del que hay que ser esclavo.

Libertad no es sinónimo de indisciplina, es, por el contrario, el poder de escoger una disciplina.

No es otra cosa lo que se hace en el gran movimiento actual en las artes plásticas. Pero el vulgo ignorante como los académicos y la plaga de los Críticos Oficiales, no pueden alcanzar a ver en tales movimientos más que un solo aspecto: el de purificación que ellos, desde sus cátedras o preceptos fijos, toman por destrucción y aniquilamiento. Por eso gritan. El otro aspecto y el sentido verdadero de este último, les queda en el misterio. Tal vez lo presienten, y por eso maldicen.

Que todas las personas que se hayan dado cuenta de que el arte es algo más que la aplicación hábil de recetas, sientan aversión por los profesados de arte y señalen a los críticos oficiales, como los enemigos de todo libre desenvolvimiento, no es cosa para extrañar a nadie, pues ambos, críticos y pedagogos, no hacen otra cosa más que repartir clichés en abundancia. Críticos y pedagogos lograrán ser útiles cuando se dediquen a inculcar en artistas y alumnos el valor de romper y arrasar con todo para entonces, desde esa libertad —la libertad del que nada tiene— volver al respeto, pero a un respeto con “razón de ser”, y no de enseñanzas en aulas solemnes a la sombra de las bibliotecas.

El cubismo ha sido una marcha hacia la disciplina y una lucha en contra de todo aquello que en pintura no es del dominio mismo de ella.

El dadaísmo ha sido una negación total y alegre de todos los principios, de todas las jerarquías, de todas las solemnidades y las prisiones en que se encierran los artistas; ha sido juventud.

El futurismo, tactilismo y demás han sido intenciones por rehacer, pero que, a menudo, faltos de disciplina y voluntaria sumisión a los materiales con que se trabaja, han caído en desvaríos literarios, metafísicos, etc.

Los esfuerzos de algunas escuelas de hoy, los aciertos de ciertos grandes artistas modernos, originan tantos académicos del presente como académicos del pasado originan los pedagogos.

Lo que en ciertos artistas tiene una razón de ser fundamental, en manos de los mediocres se convierte también en un “modo de cómo hacer”.

Son estos mediocres los *snoobs*.

Contrapesando al Academismo está el *Snobismo*. Plagas iguales que se propagan con idéntica rapidez. Plagas que cuentan tal vez con igual número de contagiados. A la cantidad fabulosa de hacedores de griegos, de pseudoartistas que se reclaman de Rembrandt o Velázquez, puede oponerse una cantidad no menor de pseudoartistas a la moda. Si despertaran de sus tumbas Apollinaire, Cézanne y tantos otros, bien podrían confirmarlo.

Sin embargo, el *snob* tiene una gran utilidad: haciendo del aporte de los hombres libres un cliché al alcance de las masas, producen luego el hastío de la receta, producen la reacción, hacen nacer la imperiosa necesidad de renovar y cambiar antes que el arte se hunda en una fórmula.

Aún si se habla de obras perfectamente reales y conocidas —pongo, por ejemplo, los cuadros del Renacimiento o las catedrales góticas— lo que se habla toma un marcado tinte de especulación abstracta, si esas obras no están presentes y no penetran la vida diaria de los oyentes.

Es la dificultad de la crítica en Chile.

Es muy fácil comprender un concepto cualquiera, comprenderlo como idea pura. Pero es difícil comprender el sentido especial que adquiere al referirse a obras determinadas.

Para hablar todos el mismo idioma, faltan hechos. Para entenderse, faltan cosas que “pongan al día”.

La exposición del “Grupo Montparnasse” —en octubre del año 1923— fue una puesta al día de varios asuntos de interés estético.

Desde luego un conjunto de obras que —aunque desorientando a la crítica oficial— hacían ver que sus autores habían comprendido la esterilidad de los preceptos y recetas escolásticos, y que cada cual debía formarse su línea tradicional en el pasado, línea que tuviese razón de ser en la obra que se ejecuta. En seguida, eran todos ellos artistas que trabajaban con los materiales y expresiones propios de nuestra época, con aquéllos que formarán, poco a poco, el *standard* de hoy. Por lo tanto había allí la sumisión voluntaria a una disciplina, la disciplina que por muchas vías, pero con igual honradez y ardor, persiguen los movimientos vivientes de la actualidad. Todo esto mereció nuestra admiración como reacción al Academismo.

Pero además presentaba el “Grupo Montparnasse” otro interés que, hace poco ha vuelto a ponerse al día con el monumento al poeta Magallanes; es él la reacción en contra del espíritu literario, axioma en todo el mundo, aquí problema trascendental.

Lo que ha dado en llamarse espíritu literario, no es en el fondo otra cosa que el afán de interpretar un arte con los medios y expresiones propios a otro arte. Y por lo tanto, ejecutar obras plásticas colocando como punto de partida, las conclusiones a que llegan los que así han juzgado o interpretado.

La pintura y escultura sufren aquí de esta situación. Los pintores de oficio hablan de pintura. Igual cosa, los escultores. Pero apenas una obra sale del taller, cae bajo el juicio de los críticos que han menester, para darle un sentido (puesto que el sentido plástico se les escapa) de agregarle mil suposiciones fantasistas que casi nunca han sido objetivos del autor, a no ser que éste se halle ya contaminado por la literatura ambiente.

Esta manera de juzgar se debe a la falta de un núcleo de obras que a manera de tradición, defiendan a las que se hacen, las sostengan y califiquen. Hoy por hoy, los cuadros y esculturas tienen que aparecer a los ojos de los literatos sin suficiente razón de ser por ellos mismos, y los huecos que así en sus mentes se producen, se ven obligados a

llenarlos por su fantasía o por sugerencias personales. Cada ser que de este modo opine, agrega algo de sus ideas y preocupaciones cotidianas y entonces, poco a poco, va formándose una atmósfera de completa falsedad con relación al punto de partida.

No es raro que muchos artistas empiecen a respirar esta atmósfera y a producir conforme a ella. Las obras así producidas van desviándose de más en más de su camino hasta que por sí solas se destruyen.

Todas las obras plásticas que se ejecutan dentro de principios plásticos, tienen una característica común: que llevan en sí aspectos que pueden ser continuados, que pueden servir de apoyo a las rebuscas de los artistas siguientes y que junto con marcar una realización, abren posibilidades que serán la savia de las nuevas generaciones. Este es el valor y el significado de la tradición, de la tradición viva para los artistas que actúan.

En cambio, todas las obras plásticas ejecutadas dentro de un espíritu literario no aportan ningún elemento nuevo que ofrezca la posibilidad de investigar con su desarrollo o con diferentes interpretaciones, otros aspectos del dominio de la plástica. Tienen, pues, tales obras su finalidad en ellas mismas, mientras que las otras serán siempre obras que cada época, cada artista, podrá contemplar de modo distinto y que a cada época, a cada artista, ofrecerá una enseñanza para seguir adelante. Prueba de ello: las artes negras —que han dado una inyección de vida al arte occidental— los egipcios, los griegos, El Greco, Poussin, etc.

Es colocado en este punto de vista que podemos asegurar que el cubismo está en la línea de toda la tradición, pues ha sido hijo de pasadas rebuscas esencialmente plásticas y ofrece, al arte de hoy, nuevos aspectos también esencialmente plásticos.

Como ejemplo contrario citaré un caso que está cerca de nosotros: Alfredo Lobos, pintor de nacimiento, de sangre, su inteligencia tan rápida como indisciplinada, debió inclinarse frente al espíritu literario, antes que decidirse por la pintura misma. Mucha presión por un lado; vacilaciones por el otro... y, aunque comenzando con una intención pictórica, el medio ambiente le venció, cuando tocó "al caserón", "las tinajas", los "rincones", cuando encontró eco por todo lo anecdótico y pintoresco que sugería a los ojos de los literatos locales. Desde ese momento empezó a caer. Media juventud le siguió, mas le siguió sin posibilidades de continuidad, aunque Santiago hubiese tenido mil caserones más que sirviesen de variados modelos y aunque las tinajas de los campos fuesen hechas en las formas más caprichosas. Seguir esta senda era poner fin a la pintura. Fatalmente los pintores la abandonan sin continuarlo, a pesar del entusiasmo primero. La pintura de Lobos se detuvo con él, y los demás han de sentirse "marcando el paso".

Cada arte con lo suyo... es la única defensa en contra de los hacedores de literatura a base de cuadros y estatuas. Es la única defensa para cualquier arte que olvida sus medios y su finalidad. Academismo, Espíritu literario, *Snobismo*... axiomas mientras no toquen el entendimiento de pedagogos, poetas insaciados o jóvenes a la moda.

(La Nación, jueves 1 de enero de 1925, pág. 21)

ARTE SUDAMERICANO

POR LO QUE HE LEÍDO EN ALGUNOS DIARIOS Y REVISTAS, por lo que he escuchado en algunas conversaciones, me ha parecido que la cuestión de un Arte Sudamericano y de un arte chileno se habla "tímidamente" en tabla.

Pareciéndome de bastante interés esta cuestión, he tratado de sondear, de averiguar lo que sobre ella opinan los herméticos artistas que he podido encontrar a mi paso y el resumen de mis averiguaciones es que las opiniones están divididas en dos campos: 1, los que quieren nacionalizar; 2, los que piensan que el arte no puede tener nación.

Creo que hay un error de principio, de punto de partida, en cada una de estas dos opiniones extremas y contradictorias, creo que ellas no obedecen al problema mismo. Nacionalizar, por ejemplo, ¿qué quiere decir? ¿Tener un arte propio, que no se asemeja con ningún otro o que por lo menos, tenga rasgos tan marcados que se le distinga al primer contacto? Si es esto —único sentido que logro encontrar— no se me podrá negar que, en último examen, todas esas prédicas proarte nacional, deben resumirse, en lo siguiente: "es necesario tener talento"... y no hay más; al menos si lo hay, no lo veo. Los que evitan esta solución al problema caen fatalmente en el lenguaje majadero e ingenuo de redención que recuerda a todos los medios iluminados del Universo, desde el místico a domicilio, hasta el Ejército de Salvación. Y, por lo menos en literatura, si se ve por un lado el Evangelio predicado y por otra ser puesta en práctica, puédesse hacer un nuevo resumen al servicio de los escritores que comienzan: "Trátase de escribir: donde diga Volga, Bío-Bío, donde diga Boulevard Saint Germain, calle Compañía; donde diga Dorian Gray, Pedro Pérez".

Es muy comprensible que el instinto de propiedad, de posesión —innato en el hombre, hoy que es difícil satisfacerlo en bienes raíces u otros bienes debido a la carestía de la vida y al cambio bajo —tiende a satisfacerse, en muchos artistas, en una "chilenización" del arte que pueda— gracias a un ingenioso cambio de palabras y a algunas gotas de "olor" nacional, —darles la ilusión de poseer, a lo menos su arte. Pero es aún más comprensible que el mayor resultado de los pronacionalización, sea el de producir una reacción franca en casi todos los que se impongan de sus ideas e ideales. Pues, por muchos argumentos saludables y convincentes que se nos hagan sobre la necesidad imprescindible de cantar la magnífica cordillera que nos dio por baluarte el Señor, de cantar nuestro pueblo y las espuelas, siempre nacerá en la mayoría de los artistas una pequeña duda sobre la bondad de esta receta y siempre —involuntariamente no dude— vendrá a sus labios la palabra: "patillas".

De aquí, se cae fácilmente al extremo opuesto. El arte no tiene patria, es uno, universal, etc. No me encuentro con la capacidad para resolver este punto que me parece subir hasta las regiones de la filosofía del arte. Por el momento, me contentaría con pedirles, a los que así piensan, que me indiquen una sola obra de arte de valor que no se ubique en una sola época, una sola tierra, un solo pueblo y pueda, por lo tanto, acomodarse al universo entero. Creo que se hallarían en duros aprietos para hallar esa obra *standard* adaptable a todos los enchufes como las ampolletas Osram.

En resumen: el problema me parece así mal planteado y bastante inútil. La única pregunta que puede formularse es si Sudamérica ha aportado o no algo nuevo al arte total, si con el aporte de los sudamericanos se ha enriquecido el arte y, por lo tanto, el alma humana, con una adquisición más, con un aspecto más.

Mi creencia es sencillamente negativa.

Hace algún tiempo, dije tal cosa a un escritor español, quien me aseguró que me hallaba yo en un error. Encontraba él en las letras sudamericanas una característica, un sello propio que las diferenciaba, y me agregó que al leer ciertas obras podía asegurarme, desde la primera página, que aquello no había sido escrito por un español ni un francés ni ningún otro. Lo creo, pero esta manera de aquilatar la personalidad me aparece deficiente y algo semejante a los métodos deductivos propios de Sherlock Holmes: si esto no proviene de España ni de Francia ni Inglaterra ni de ningún punto, excepto Sudamérica, tiene que ser una obra sudamericana. Además, el no afiliar no indica obligadamente bondad del producto.

Al hojear libros o revistas, he oído decir a muchas personas —como me he dicho yo también— frases más o menos así: “¡qué sudamericano es esto! Esto no ha podido ser escrito más que por un sudamericano, etc.”. Hay por cierto, algo característico que evita confusiones. Pero quisiera saber en qué justamente consiste ese algo y si no es acaso el encontrar siempre una paternidad europea, paternidad directa, me atrevería a decir, una sin lo esencial de luz europea. Sería entonces una característica por ausencias, por defectos, sería por un permanente *a peu près*, por algo que hace pensar: “esto no es español, no es francés, porque... un español o un francés lo habrían hecho mejor”. Hay la intención y la manera de ellos, mas sin lo que a ellos les es esencialmente propio, sencillamente porque no es propio a nosotros. Y esa cosa propia no se revela, no se atreve a salir, porque se trabaja sobre moldes de maestros muy lejanos.

Las manifestaciones sudamericanas de arte que aparecen hasta hoy como la obra de alumnos aventajadísimos del arte universal que saben sólo avenírselas para hacer un libro, un cuadro, una estatua, pero que aún en la escuela, no saben ver la vida y no se atreven a vivir.

Las composiciones y memorias de todos los alumnos, tienen algo de común y característico, pero que se debe, no a una intensidad de personalidad, sino a una ausencia de personalidad.

Temo que algo así pase con el arte sudamericano en relación al arte de otros pueblos. Veo cierta timidez, cierto temor a ser, cierta preferencia a imitar las apariencias y maneras de las grandes obras universales, en vez de tratar de imitar, por analogías, lo que cada gran obra significa como sinceridad, como conformidad de la vida con el arte, como libertad, como valor para buscar, ensayar y sacar a la luz hasta el último pliegue del ser, en vez de entretenerse con sus superficies.

Alguien me dijo que en Sudamérica no había aún una vida bastante potente y definida como para crear un arte correspondiente. Puede ser. Por lo demás, no hablo aquí de un arte colosal. En todo caso, Sudamérica existe. Que los que han viajado recuerden la sensación al tocar —de regreso de Europa— el primer puerto brasileño. Es otro mundo. Allí se siente como un abismo que se abre de pronto. Cambian los valores. Lo que allá considerábase esencial, pasa aquí a ser secundario; lo que allá era secundario se hace esencial. Es una especie de terremoto, una pérdida del equilibrio que a veces tarda mucho en volverse a encontrar. Se siente otra raza, otro ideal y sobre todo otro destino. Sin embargo, en las expresiones de arte se siente como la vergüenza del

continente, vergüenza o ignorancia, y cada artista parece mostrar su obra con un picaresco orgullo, como diciendo: "Vea Ud., cómo nosotros sabemos hacer tan bien como ellos..."

Démelo por aceptado: saben hacer tan bien como...

Desgraciadamente en arte no se trata de hacer "como", sino de hacer, simplemente.

(La Nación, lunes 23 de marzo de 1925, pág. 9)

POR LOS ARTISTAS

CON LOS ÚLTIMOS MOVIMIENTOS, CON LAS ÚLTIMAS SACUDIDAS, ha habido un recuerdo para todos, a lo menos un intento de recuerdo. Se ha tratado como de una revisión de valores y con un móvil justiciero. Ante esto, todos los gremios han solicitado. Representantes de todas las actividades se han presentado y pedido. Y parece haber la buena voluntad de oír y ayudar.

Sólo la voz de los artistas no se ha levantado, cosa que no me extraña mayormente, pues, por lo general, los artistas chilenos son hombres de templos silenciosos, si no lo son de grutas ocultas.

En Chile, un artista que hable, que se agite y agite, que proclame sus derechos, que quiera ser "como todo el mundo" decae un poco ante sus colegas que piden al gremio no bajar de ciertos immaculados nubarrones, y para las demás personas empieza a ser una especie de fenómeno inexplicable, algo contrario a la ley eterna, a la justa ordenanza de las cosas... el público, para creer totalmente en un artista, pide que éste sea un hombre ajeno al mundanal ruido, despreocupado de las agitaciones y bajezas de esta tierra, lo que no quita que una vez que el artista complazca este ideal de escuela primaria, ese mismo público le ponga al margen de la sociedad, por soñador, por iluso, por vivir en el sitio que él mismo le pide para otorgar confianza a su obra...

En fin, no me ha extrañado mayormente que, la única vez que los artistas han alzado la voz, lo hayan hecho para la política y no para el arte.

Pero sí me ha extrañado que no haya habido ningún amigo de las artes que haya hablado por ellos. Los esclavos se libertaron más por algunos amos que por ellos mismos y el despertar de la conciencia obrera le debe no poco a muchos no obreros que sonaron campanillas como despertadores. Los artistas veo que no tienen aquí esas buenas manos que se alargan para ayudar.

Pues bien, creo yo que es un deber, nada menos que un deber del actual gobierno que de todos quiere acordarse, que deje unos 5 minutos para pensar en los hombres que

profesan las artes, en esos hombres que serán reclamados, con el tiempo, por todos los que quieran probar que Chile ha sido y sigue siendo un país de cultura.

Por otra parte, no hay gente más fácil de ayudar que los artistas. Los artistas no piden ni gobernar ni preponderar ni ser el Centro de la Sociedad. Les bastaría poder vivir, ser considerados, en el conjunto como uno de los tantos elementos útiles, ser considerados aunque fuese modestamente.

Ante todo es indispensable una autonomía artística: que los artistas se gobiernen por ellos mismos, sin la menor intervención de los señores amantes del arte que, en el fondo, todo les interesa menos el arte.

Hay miles de estos señores que consideran toda producción artística como una refinada entretención, refinada sí, pero entretención y nada más, y por lo tanto, a quienes se las proporcionan como simples bufones. Y estos señores determinan, al fin y al cabo, lo que en el país debe hacerse en materia de arte. Esto está mal, esto es una barrera para cualquier desenvolvimiento. Lo que hay que hacer y lo que está demás hacer, deben determinarlo los que consideran el arte como lo primordial de la vida y que sepan que para realizar cualquiera de sus manifestaciones se necesita el esfuerzo máximo del hombre y un penar de todos los diablos.

Estoy cierto que de este modo otro sería nuestro pobre Museo de Bellas Artes, sin que por eso se hubiese gastado ni un peso más. ¿Cuántos serán hoy los pintores que no sólo desean ver un Cézanne y un Picasso, sino que sientan una necesidad de verlos para orientarse, revisar sus valores, poner las cosas en sus planos? Habrá muchos también que deseen seguir viendo Benedito y Paul Chabas. Muy bien. Que vengan también. Con las comparaciones se fijan los valores. Mas, por el momento, se compra un Sartorio, se lo compra por cuestión diplomática y por cuestión de mal gusto, y no sé verdaderamente qué fruto pueda dejar entre nuestros pintores una tal adquisición.

He visto por los diarios que van a construirse 30.000 casas obreras. Hermoso proyecto. Hermoso, para todos los obreros de todas las ramas. Estoy seguro que nadie ha pensado en el obrero pintor y en el obrero escultor. Sin embargo, convendría pensar en ellos también, en esta ciudad donde no existe ni un solo taller. Aquí los cuadros se pintan en los dormitorios y las esculturas se esculpen en el comedor. Esta situación, de producirse en México, habría llamado la atención del gobierno mexicano. Hay, pues, las más optimistas probabilidades para que, producida en Chile, llame la atención del gobierno chileno.

Luego queda la cuestión de los pensionados a Europa. Cuestión indispensable, primordial. Los artistas chilenos deben viajar, deben ponerse en contacto con aquellos que en arte saben y crean. De otro modo hay el peligro de matar nuestras artes por asfixia. Pensionar a un artista, es barato. El artista es el hombre que menos pide para alcanzar el Viejo Mundo. ¿Por bohemia, por espíritu aventurero se atreve a lanzarse con recursos módicos? No. Ni por lo uno, ni por lo otro. Se atreve a eso y a más, porque al final de su ruta tiene un ideal, más grande que el de cualquier otro hombre, porque al final están las posibilidades de perfeccionamiento para un trabajo noble y desinteresado.

Pensionar artistas, muchos artistas, es un deber, hasta moral me atrevería a decir.

(La Nación, miércoles 8 de abril de 1925, pág. 7)

CON VICENTE HUIDOBRO

CON LA LLEGADA DE VICENTE HUIDOBRO PENSÉ HACER una entrevista para las Notas de Arte. Propósito algo ingenuo. Huidobro es irreductible al periodismo. Me limito a transcribir sintetizadas, sus diferentes opiniones oídas en el curso de largas charlas.

Todo el mundo ha hablado de Huidobro, todo el mundo en todo el mundo; París, Madrid, Berlín, Estocolmo, Nueva York, etc. Me parece haber llegado el momento de hablar en Chile de Huidobro en Chile.

El creacionismo va tras de crear, en poesía, un hecho nuevo. Creado el hecho, él es nuevo para cualquier ser en cualquier parte. Mas, para nosotros los chilenos, él es más que nuevo, es absurdo, abracadabrante, terremoto. Porque digamos verdad: aquí en Chile, que yo sepa —salvo aisladas excepciones— nunca he visto ni el intento de comprender las artes como una creación y con relación a la naturaleza, como una recreación, como un paralelo. Aquí nos limitamos a hablar o pintar nuestras preocupaciones cotidianas con una fraseología llamada poética o con pinceladas llamadas maestras. Esto es demasiada modestia de parte de los artistas, modestia por no decir otra cosa: resignarse a ser un eco perpetuo de los anhelos insatisfechos de cada buen señor...

Donde los artistas están encantados de este simpático rol de victrolas o de puzzles para el aburrimiento diario, caen bien las siguientes líneas de Huidobro que traduzco del artículo *Le Creacionnismo* de su libro en prensa *Manifeste, manifestes*.

“Un poema es una cosa que no puede existir más que en la cabeza del poeta, no es hermoso por recuerdo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas que eran hermosas, ni porque describa hermosas cosas que tenemos la posibilidad de ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. No puede concebirse fuera del libro”.

“Nada tiene de semejante a él en el mundo externo, vuelve real lo que no existe, es decir, vuélvese sí mismo realidad. Crea lo maravilloso y le da una vida propia; crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en la verdad y a causa de esto deben existir en el poema a fin de que existan en alguna parte”.

“Cuando yo escribo: *L'oiseau niché sur l'arc-en-ciel* os presento un fenómeno nuevo, algo que nunca habéis visto, que nunca veréis y que, sin embargo, mucho nos gustaría ver”.

“Un poeta debe decir aquellas cosas que sin él jamás serían dichas”.

Entramos a lo esencial del arte, a una cuestión básica, a una cuestión de principio: el artista debe repetir las visiones de la vida o el artista debe volver a crear la vida. O victrola o creador.

Ahora, un vistazo al pasado y no se hallará ni un verdadero artista que con los hechos y cosas de la vida no se haya decidido más que a crear.

De un hombre así como Vicente Huidobro, artista, poeta decidido sin términos medios, sin transacciones, es interesante conocer las opiniones sobre el arte de hoy en esa Europa donde los valores chocan, se golpean, caen y suben y donde nunca se cansan de revisarlos y de aproximarse a la más estricta *mise en place*.

Los principales valores poéticos de Europa —me dice Huidobro— son en Francia, Tristán Tzara y Paul Eluard; Arp en Alemania; nadie en Italia ni en Inglaterra, y en lengua castellana, sólo Juan Larrea y Gerardo Diego.

—¿Y en prosa?

—Nadie, y después de nadie en la prosa poética algunas páginas de León Paul Fargue y raras de Louis Aragón y como polemista George Ribémont Dessaignes.

—¿Pintura?

—Pablo Picasso, Goerges Braque y Juan Gris y no olvidemos a Henri Matisse.

—¿Escultura?

—Lipchitz y Laurent

—¿Y arquitectura?

—Jeanneret.

Dos palabras a propósito de éste. Jeanneret y el arquitecto Le Corbusier-Saunier son una misma y única persona. Este último nombre aparece como el de autor en el libro *Vers une architecture* (G. Cres et Cie., 21, rue Hautefeuille, Paris), libro que no me cansaré de aconsejar, no sólo a los arquitectos sino a todos los artistas. En ninguna parte he leído tan claramente expuesta la cuestión de “el problema bien planteado” como base de un desenvolvimiento artístico. Pero sigamos.

Hay una pregunta que siempre hago a cuantos sé que han conocido el movimiento artístico moderno. Ella es como un resumen, como una síntesis de todas las corrientes que hoy se manifiestan.

—¿Hacia dónde tiende en globo como si pudiéramos juzgarlo con un siglo de perspectivas, todo lo que tiene valor en el movimiento actual?

Le pido a Huidobro una respuesta corta, clara, que encierre, en último examen, lo que tengan de común los artistas vivos de nuestra época. Huidobro me responde.

—Tiende hacia el polo más opuesto del naturalismo y del realismo. Se trata de crear una obra que sea bella por sí misma y no por sus semejanzas o reproducción del mundo externo.

Bajo este punto de vista, Huidobro coloca como realización del objetivo al creacionismo y al cubismo.

—¿Y el futurismo? le pregunto. Huidobro contesta:

—No quiero hablar de esa imbecilidad.

—¿Y el dadaísmo?

—Ha sido una desinfección, una escoba barredora de falsos valores, una higiene.

Otro día hemos hablado de Chile. He pedido una respuesta global, la que dé la primera impresión que siente el ausente durante muchos años antes, qué consideraciones locales, comparaciones y cálculos adapten su juicio al medio.

Me dice Huidobro:

—¿Primera impresión de Chile? Ningún adelanto. Creer en adelantos es vivir de ilusiones. Siempre las mismas caras tristes. La gente baila llorando y me han dicho que en el Parque Forestal a las parejas las alumbran los guardias con una linterna...

—Sí, pero... al fin y al cabo, el baile y las linternas no son...

—¡Son! Una linterna en sí no representará gran cosa, pero sí representa un valor como símbolo de la mentalidad de un país. Es un síntoma de la idiotez reinante. Querer reducir toda una ciudad a un patio de colegio jesuita vigilado por el paco de la esquina y que 500.000 habitantes queden tan tranquilos, significa más que una linterna sola, significa un síntoma de enfermedad mortal.

—¿Un remedio?

—No veo otro más que la inmigración. Para hacer de Chile un país grande, el grito de guerra de todo verdadero patriota debe ser: ahogar, confundir al criollo en sangre rubia del norte de Europa.

Otro día, hablando de arte sudamericano.

—¿Qué hay de cierto de los triunfos sudamericanos en Europa?

—¡Mentira! La opinión que hay en Europa sobre las artes y letras sudamericanas es que ellas se arrastran peniblemente tras las europeas. Por desgracia, esto es cierto; prueba de ello es que no se ha visto nunca a ningún sudamericano que haya sido iniciador de una nueva estética o teoría filosófica, ni que haya participado en algún movimiento europeo, cuando el movimiento se desarrollaba. Los sudamericanos, sea por falta de temperamento o por ignorancia o cobardía —no lo sé—, viven con años de años de retraso, meciéndose en dulce pereza intelectual. Así, el Romanticismo aparece aquí 40 años más tarde que en Francia; el Simbolismo, 20 años; el Impresionismo, 30 años; etc. En resumen, aquí sólo se aceptan los cadáveres y los museos. ¡Al menos si entendieran “la lección del museo”, que es evolución constante! Pero no. ¡Existe la eterna desconfianza criolla... creo que en América desde el polo norte al polo sur, sólo ha habido dos poetas: Edgar Poe y Rubén Darío. Lo demás: ¡arpegio de loros!

—¿Y qué más sobre nuestras letras?

Una cosa he notado al recibir de varios poetas jóvenes de distintos puntos del país, sus revistas y libros. Veo que aún síguese aquí con la creencia de la poesía grandiosa, vigorosa, hecha por el simple empleo de adjetivos y sustantivos inmensos, confundiendo la fuerza externa, la grandilocuencia y la declamatoria, con el verdadero vigor. Creen algunos que por hacerse una pequeña lista de sustantivos y de adjetivos formidables, que por decir: “huracán infinito, montañas, planetas, destino”, ya son grandes, cuando la verdadera fuerza consiste en ser fuerte sin necesidad de usar nada fuerte. Rafael es más fuerte al pintar la mano de una madona que un pintor yanqui pintando los bíceps de Jack Dempsey. En este caso la fuerza está en Dempsey y no en el pintor. Creer lo contrario, es una simple confusión de valores. Lo “colosal” es siempre débil por ser infantil.

No hay que dejarse dominar por los elementos. Los poetas de aquí me dan la impresión de seres aplastados por lo inmenso. La verdadera fuerza consiste en dominar.

Estas palabras me recuerdan la frase dicha por Huidobro en una conferencia, frase que fue aplaudida por la juventud intelectual que le escuchaba.

“Un poema es una partida de ajedrez jugada contra el infinito”.

Muchas cosas más me ha dicho Huidobro.

Por el momento terminemos. Ya seguiré anotando sus ideas para próximas crónicas.

(La Nación, miércoles 29 de abril de 1925, pág. 7)

EXCELENCIA:

Creo que la ocasión es única para hacer algo por el arte... luego vendrán elecciones, cámaras, comisiones que tomen medidas, discusiones, alegatos y qué sé yo. Y en estos torneos, usted lo sabe, el artista saca la peor, la última parte.

Se cree que el artista vive de inspiración, de musas y de nubes. Por lo tanto, que no hay necesidad de dar ayuda a este extraño y comodísimo miembro de la sociedad.

No es así, por desgracia.

El artista vive de pan, fréjoles y huachalomo. El artista durmiendo bajo la luna que tanto canta y ama, corre riesgo, como todo buen ciudadano, de atrapar una pulmonía. El artista es un obrero, es un hombre. No hay hombre que pueda escapar a la necesidad del huachalomo y a los peligros de la pulmonía.

Yo soy el primero en lamentar esta triste ordenanza de las cosas.

Desgraciadamente los lamentos no tienen importancia alguna. Son los hechos los que cuentan y nada más que los hechos.

Y los hechos son que los artistas mirados en menos y de reojo por las fuerzas vivas de una nación, son las banderas que agitan esas fuerzas vivas cuando quieren dignificarse ante la cultura universal.

Tenga usted la seguridad, Excelencia, que si, por un anacronismo de la naturaleza Fiodor Dostoiewsky o Paul Cézanne hubiesen sido chilenos, todos los chilenos tendríamos ante el mundo entero un pasaporte de dignidad y respeto y que muchos problemas que hoy no se solucionan por la incultura general, encontrarían fácil solución, pues en la conciencia total del país estaría el orgullo de no desmentir con alguna torpeza o testarudez la raza y el hogar que hubiesen producido tan grandes hombres.

No es, pues, obra perdida en ningún país, ayudar a los artistas y fomentar el desenvolvimiento de las artes.

Dentro de las artes plásticas —que es el sitio en que quiero colocarme— hay mucho que hacer en nuestro país y todo ello es fácilmente hacedero.

¿Qué más fácil, en verdad, Excelencia, que conceder a los artistas una completa autonomía?

Hoy, el destino de las artes depende de todo el mundo y de mil pequeños intereses ajenos a cualquier sentido artístico, y no de los artistas mismos.

Esto ha traído como consecuencia, tener en nuestra capital, uno de los museos más insulsos del mundo, museo que aburre a los profanos y descorazona a los artistas. Salvo contadas excepciones, las obras que en él se han acumulado se deben a los gustos

⁷ Este texto de Emar aparece en la página de las Notas de Arte, junto a otras cartas dirigidas también al Presidente de la República Arturo Alessandri Palma. Además de Emar, escriben en la página de *La Nación* Sara Malvar, Pablo de Rokha, Julio Ortíz de Zárate y en representación del Centro de alumnos de Bellas Artes, Hernán Gazmuri.

"personales" del señor A, o del señor B, señores inexistentes en el arte y en la cultura y que se dedicaban a pontificar en plástica sólo para matar las largas horas de hastío de que es pródiga esta soñolienta ciudad de Santiago.

Tal vez un gran *Stadium*, un buen teatro y un *cabaret* habría bastado para que los artistas hubiesen escogido las obras que consideraban necesaria a su desenvolvimiento y labor. Los señores A y B no habrían puesto sus miradas en los museos de Bellas Artes para matar las horas largas.

Sólo los artistas deben disponer de los fondos para enriquecimiento del museo. A ellos decir qué desean, qué necesitan ver. Ante cada adquisición, no hay más que consultar a los verdaderos interesados. Ellos son (como lo dije en estas mismas "Notas de Arte"), los que, con el estudio de los cuadros, van a resolver las aspiraciones totales de sus vidas; prácticamente: todos los profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes, todos los exponentes a todos los salones y exposiciones. Ya se verá el resultado. Sea cual sea, demostrará a las generaciones venideras, por lo menos la marcha del gusto artístico de nuestro país.

Esto ya sería una buena obra: dejar a los artistas plena autonomía para hacer el museo.

Otro punto Excelencia. Sabrá Ud., que las obras de esos Salones Oficiales que Ud., inaugura, como de los salones y exposiciones no oficiales, han sido, casi siempre pintadas en un dormitorio o esculpidas en un comedor. En el mejor de los casos, en la sala de recibo. Así han sido hechas, por fuerza mayor. En Santiago no hay talleres. Para una capital, esto no está bien. Quieren construirse 30 mil casas para obreros. Sería el momento de dejar algunas para los obreros artistas. El taller, el buen taller, es indispensable para la producción de la buena obra.

Y ahora, voy al punto final, punto que, no creo exagerar, al decir que es indispensable si quiere hacerse una labor eficaz y no una labor a medias que aparente la eficacia sin realizarla. Me refiero a los pensionados en Europa. Nuestros artistas deben ir a Europa a ponerse en contacto con las producciones del arte universal, a verlas, palparlas, respirarlas, a impregnarse en ese espíritu de libertad y valor que en París encuentra su más pura expresión. Es inútil, es ocioso, es infantil, querer crear en el aislamiento y esperarlo todo del magnífico aspecto de la cordillera de los Andes. Las cordilleras son modelos, buenos modelos si se quiere, pero la obra la hace el artista y no el modelo.

Este contacto vivo con Europa, hay que llevarlo a cabo. Si no, será el voluntario suicidio por asfixia o la mística creencia en los milagros.

Ahora, ¿quiénes deben ir a buscar las buenas nuevas? Y volvemos a la indispensable autonomía de los artistas. ¡Qué ellos decidan! Esperamos que se decidan siempre por las gentes de espíritu joven.

Es todo, Excelencia. Un modesto comienzo que puede realizarse con un modesto esfuerzo, y que lleva al final una esperanza muy hermosa.

(La Nación, viernes 8 de mayo de 1925, pág. 7)

EL CINE ES UN ARTE VIRGEN. HA EMPEZADO EN TODAS PARTES al mismo tiempo. Su *handicap* casi no cuenta. Cuando se nos habla de poesía o de pintura, sentimos, nosotros sudamericanos, el peso enorme de no tener ningún peso tras de nosotros.

En el cine las "huinchas" se han levantado para todos iguales. El cine es proporcionar a los pueblos jóvenes y sin tradición, la posibilidad de demostrar su valor artístico.

Ante esta posibilidad así ofrecida, en Chile se hace "pastiche" y pastiche malo.

Pasamos nuestra vida echándonos flores unos a otros. Cuando se imita, a base de lugares comunes, cualquier obra de calidad, se habla de maravilloso, de estupendo, de "esfuerzo".

Creo que nada hay más lamentable que un esfuerzo inútil.

Al aplaudir los "esfuerzos" nacionales, se dice que se hace obra patriótica. Es decir, la condescendencia y la inercia, es patriotismo.

Hay veces que es mejor ser antipatriota.

El cine es un arte de imaginación, de desbordamiento. Aquí, hasta hoy, se ha tratado de hacer un medio ilustrativo de argumentos más o menos mediocres.

Puede ser que de este modo una película produzca mucho, que haga un magnífico cartel. Puede ser que así se satisfaga al público. Bajo este punto de vista, nada puedo decir. Pero en resumen, nuestro cine demuestra falta de imaginación, falta de arranques.

Cada cual quiere fabricarse su pequeño éxito y lo consigue, por cierto. Cada cual ausculta la Avenida Matta o a las señoritas solteras y hace cartel. Pero en ninguna parte un "esfuerzo" cinematográfico, ese esfuerzo desinteresado, ese esfuerzo de rebusca que se encuentra en cualquier poeta, en cualquier pintor, a pesar de que trabaje en artes que exigen una enorme tradición que aquí en Chile no se encuentra.

El arte que podría prestarse a todas las rebuscas y a todas las audacias, se hace pequeñito, imitando, repitiendo, el gesto de la última película americana o alemana. Es una manera *chic* de afrontar el fracaso.

Hay técnicos en Chile que conocen suficientemente la manera de filmar. Hay actores. Hay en Chile dinero para lanzarse en algún ensayo. Pero todos trabajan aislados, faltando siempre el fuego de un artista que se atreva a romper con el gusto de los arrabales. Así es que se sigue y se sigue con el pequeño *film* que se salva, más que no muestra nada de nervio, nada de imaginación, nada de juventud.

Ya parece fatal que nuestro único rol sea el de repetir, desde atrás, la imaginación de otros.

La *réclame* extranjera influye en este estado de cosas. Con gran bombo se anuncian, por ejemplo, películas tan detestables como *Sangre y Arena*. El público cree, luego, que es ésa la escala para apreciar el cine.

En cualquier cine de barrio se pasan, anónimamente, cientos de películas mejores. No basta llamarse Valentino para entrar a matar un toro.

El cine comienza; es un arte al cual todos pueden ir casi sin diferencias de posibilidades. Por esto mismo es lástima que, desde un principio, se le encauce por un pastiche tibio al alcance de todos los gustos.

Es lástima que la primera semilla que se plante, lleve en sí un germen que no admite posibilidades. Ante el cine, pareciera haber, por parte de la juventud, un entusiasmo sin límites y lleno de valor, en el sentido de la rebusca artística: tener el valor de fracasar en un intento audaz, antes que de triunfar de una manera fácil.

(La Nación, viernes 15 de mayo de 1925, pág. 7)

P. S.

Mis más sinceros agradecimientos al señor Hipólito Tartarín⁸, por haber tenido a bien representarnos tan íntimamente, tan justamente, la mentalidad media de los hacendados chilenos y de los *ratés* en arte.

Ya sospechábamos nosotros que en nuestro país encontraría resistencia cualquier labor en pro de los artistas. Sin embargo, para poder aquilatar, necesitábamos su expresión exacta. El señor Tartarín la ha dado.

En verdad señor Tartarín, países como México, Brasil, Argentina, Uruguay, pueden darse el lujo de hacer algo por las artes. Chile, no; estamos de acuerdo.

Hay todavía en este país, un aplastante peso muerto de indiferencia; de falta de espíritu y de inteligencia que encuentra en usted su eco más fiel.

Nuevamente, muchas gracias por habernos dado, con su pluma, la medida de ese obstáculo inevitable en estas repúblicas jóvenes.

⁸ El artículo al que alude Emar está firmado por Hipólito Tartarín, se titula *El arte de pedir*, y apareció en *El Mercurio* el sábado 9 de mayo de 1925. Tartarín se refiere a las cartas de los artistas dirigidas al Presidente de la República (ver nota anterior), lamenta que no podamos "rendir a nadie un homenaje sin aparejarle un interés más o menos próximo y directo" y concluye con abierta ironía: "me permito solicitar de S.E., en nombre de los más caros intereses patrios, que no desestime esas admirables Notas de Arte N° 43, que son el claro anuncio de que no se halla lejos la época de oro del arte nacional".

LOS ARTISTAS SE QUEJAN, A MENUDO, DE LA INDIFFERENCIA desconfiada que el público les manifiesta. Culpan de esto sólo al público tratándolo de inculco. Exageran, pues no se fijan que hay una banda de gentes que no hacen más que desprestigiarlos. Estas gentes hacen su labor negativa sin quererlo, inocentemente, y sin quererlo van creando, poco a poco, alrededor de los artistas, una atmósfera de antipatía imposible de soportar. Son estas gentes los críticos *amateurs*, los hombres amantes de lo bonito, las damas sedientas de idealidad.

El público, en general, no se preocupa del arte. De preocuparse, lo haría, creo, con interés, con simpatía. A todo el mundo le gustaría "entender" y gozar con él. Nadie, en principio, siente aversión por la poesía, por la pintura o por la música. Muy al contrario. En principio, el público está bien predisposto. Pero es el caso que apenas quieren conocer un tanto las cuestiones artísticas, se topan con la fortaleza insalvable de los *amateurs* enamorados de lo bello, como los colegiales de los maniqués del Gath y Chávez.

Alrededor de las artes, se hace una literatura pomposa y azucarada que, con razón, hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor, y por todas partes salta esa fraseología boba que sobrepasa en inflazón, aun a la fraseología usada para los héroes. Después de tales arranques histéricos de necedad, todo el mundo tiene derecho a creer o que trata con enfermizos del sentimiento o que se les quiere tomar el pelo.

Este modo de considerar y tratar el arte —que es y ha sido siempre, una cosa perfectamente real y que requiere un trabajo penoso, más duro, tal vez que el de cualquiera otra actividad—, es una inconsciente cruzada antiartística más contundente que la del doctor Salas en contra de las espiroquetas.

Me imagino yo mismo sin tener al menos conocimiento artístico. Un buen día, quiero ponerme al corriente y para ello leo versos y asisto a las exposiciones. Luego leo las críticas de los *amateurs* enamorados y escucho sus comentarios. Inmediatamente me encontraré con frases como éstas: "el pintor x, joven de alma delicada y sutil, vive esta vida de este prosaico planeta, libando las gotas de miel perdidas en las celdas del gran panal de la pintura".

"Al contemplar aquellas detonantes esculturas del genial y, estremecimientos ancestrales de una subconciencia rampante, inundan nuestro ser, transportándonos a regiones inefables, insospechadas para las masas vulgares, ineptas y atrofiadas".

"Yo te saludo z, ¡oh, poeta! En tus versos de divinidad hasta ahora no concebida, siento hervir, como en caldera simbólica, la profundidad del Dante, la claridad de los grandes griegos, la psicología de Shakespeare, la dulce dulzura de Alfred de Musset, la tragedia de Edgar Poe, el misterio de Rimbaud y todo ello fundido en estrofas dignas de don Ramón de Campoamor!".

No. Verdaderamente sería exigirme un heroísmo sin precedentes, si me pidieran seguir semejantes estudios.

Por otro lado, un admirador de lo bonito al alcance de las damas aburridas, me

LOS ARTISTAS SE QUEJAN, A MENUDO, DE LA INDIFFERENCIA desconfiada que el público les manifiesta. Culpan de esto sólo al público tratándolo de inculto. Exageran, pues no se fijan que hay una banda de gentes que no hacen más que desprestigiarlos. Estas gentes hacen su labor negativa sin quererlo, inocentemente, y sin quererlo van creando, poco a poco, alrededor de los artistas, una atmósfera de antipatía imposible de soportar. Son estas gentes los críticos *amateurs*, los hombres amantes de lo bonito, las damas sedientas de idealidad.

El público, en general, no se preocupa del arte. De preocuparse, lo haría, creo, con interés, con simpatía. A todo el mundo le gustaría "entender" y gozar con él. Nadie, en principio, siente aversión por la poesía, por la pintura o por la música. Muy al contrario. En principio, el público está bien predispuerto. Pero es el caso que apenas quieren conocer un tanto las cuestiones artísticas, se topan con la fortaleza insalvable de los *amateurs* enamorados de lo bello, como los colegiales de los maniqués del Gath y Chávez.

Alrededor de las artes, se hace una literatura pomposa y azucarada que, con razón, hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor, y por todas partes salta esa fraseología boba que sobrepasa en inflazón, aun a la fraseología usada para los héroes. Después de tales arranques histéricos de necedad, todo el mundo tiene derecho a creer o que trata con enfermizos del sentimiento o que se les quiere tomar el pelo.

Este modo de considerar y tratar el arte —que es y ha sido siempre, una cosa perfectamente real y que requiere un trabajo penoso, más duro, tal vez que el de cualquiera otra actividad—, es una inconsciente cruzada antiartística más contundente que la del doctor Salas en contra de las espiroquetas.

Me imagino yo mismo sin tener al menos conocimiento artístico. Un buen día, quiero ponerme al corriente y para ello leo versos y asisto a las exposiciones. Luego leo las críticas de los *amateurs* enamorados y escucho sus comentarios. Inmediatamente me encontraré con frases como éstas: "el pintor x, joven de alma delicada y sutil, vive esta vida de este prosaico planeta, libando las gotas de miel perdidas en las celdas del gran panal de la pintura".

"Al contemplar aquellas detonantes esculturas del genial y, estremecimientos ancestrales de una subconciencia rampante, inundan nuestro ser, transportándonos a regiones inefables, insospechadas para las masas vulgares, ineptas y atrofiadas".

"Yo te saludo z, ¡oh, poeta! En tus versos de divinidad hasta ahora no concebida, siento hervir, como en caldera simbólica, la profundidad del Dante, la claridad de los grandes griegos, la psicología de Shakespeare, la dulce dulzura de Alfred de Musset, la tragedia de Edgar Poe, el misterio de Rimbaud y todo ello fundido en estrofas dignas de don Ramón de Campoamor!".

No. Verdaderamente sería exigirme un heroísmo sin precedentes, si me pidieran seguir semejantes estudios.

Por otro lado, un admirador de lo bonito al alcance de las damas aburridas, me

describe en un artículo, las impresiones confitadas que sintió al ver a w., músico estupendo:

“era de noche. Pasó junto a un rayo de luna, y el rayo de luna, como avecilla sensible, se posó en su oído izquierdo. Entonces le vi. Le miré. Era bajo, pero bien hecho. Hace un movimiento brusco, tal vez porque su tímpano delicado sintió el escozor del rayo de luna. Entonces vi que tenía los ojos verdes. Iba solo, taciturno, mas a veces adquiriría una postura gallarda y altiva, acaso para evitar los guijarros del camino. Con agilidad entonces el célebre maestro —gloria de nuestro continente— yergue la mirada ante cada cual y su mirada se transforma en el mirar del artista, rápido y profundo, ese mirar que descubre en un instante lo genial de cada cosa. Y los raudales creadores y afiebrados. De pronto el maestro se ha detenido. Yo me estremezco, pero comprendo. Un pibe zaparrastrozo va por las calles silbando. ¿Qué silba? Pues silba a uno de los hijos de su musa colosal, un hijo suyo, que va ahora, de noche, con el pibe. ¡Oh momento! ¡Oh suerte mía el haber coincidido con el maestro, la luna y el pibe!”.

Un señor respetable le dijo a un pintor que no debería poner en sus naturalezas muertas, cacharros vacíos; que debería colocarles algunas flores, pues las flores eran, en esta existencia, nuestras más desinteresadas compañeras...

¿Quién, después de estos pocos ejemplos, puede solicitarme interés para gente que me recibe de este modo?

En todas las demás actividades humanas veo un afán de buscar la realidad y de interpretarla francamente y con hombría. Tengo que quedar receloso ante una actividad que se trata a base de suspiros con merengues o de apocalipsis en corriente de aire.

Y uno sabe el trabajo penoso de los artistas, trabajo *terre-a-terre* de rebuscas, trabajo rudo que compromete la tranquilidad de una vida entera. ¿Por qué encomendar entonces a esa falsa e inflada literatura el rol de portavoz artístico? ¿Por qué los artistas no “paran en seco” a sus peores enemigos, esos *amateurs* proclamadores de genios universales cada diez minutos, y gustadores del alfeñique de las artes?

No lo comprendo.

(La Nación, miércoles 27 de mayo de 1925, pág. 1)

ALREDEDOR DEL SALÓN DE JUNIO

EL SALÓN DE JUNIO HA SIDO LA EXPOSICIÓN MÁS RICA EN materia de artículos. Todos los diarios han hablado: y cada articulista ha dado su parecer sobre el arte nuevo. Algunos han aplaudido, otros se han reído y otros por fin, se han enojado.

El Mercurio quiso hacer chiste, mas, como el burro, le sonó la flauta por casualidad y dijo verdades *malgré lui*.

El Diario Ilustrado encomendó a "P" su juicio crítico sobre El Salón. No desesperamos, sin embargo, y seguimos esperando la sabia palabra de don Nathanael Yáñez Silva.

La Nación habló por boca de Joaquín Edwards Bello y dio su amplio consentimiento a la exposición.

Las Últimas Noticias se indignaron. El mal humor de Juan Orth debe haberle costado, por lo menos, un ataque al hígado, lo que, si así ha sido, nos halaga sobremanera.

Los Tiempos, por fin, ha vertido toda clase de opiniones: desde Julio César, que aprobó, hasta Pepe Sexto, que se "epató" y *Uncle Sam*, que ensayó sus fuerzas para hacer *esprit*.

Como se ve, la cosa no va mal. Quedan aún tres días de exposición. Iris y Roxane han prometido escribir. En verdad el éxito es colosal.

Un Salón de este temple, bien merece una pequeña reseña histórica:

La idea nació del Grupo Montparnasse. Concurrirían todos sus agrupados más los modernos europeos que tuvieran la idea de tener obras en nuestra capital. Se aprobó esto por la unanimidad. Luego se pensó en algunos modernos más de nacionalidad autóctona; luego en ensanchar el radio y presentar obras de todos los que quisieran concurrir con Pablo Picasso, Jacques Lipchitz y Co.

Mas de este modo, el peso por soportar para el Grupo Montparnasse, fue demasiado grande y el Grupo se quebró. Sus izquierdas opinaron que de este modo se aceptaba el arte de los *pompieri* y, entonces, con un gesto digno de la buena época de los caballeros andantes, se retiraron magníficas. Dicen las malas lenguas que muchas sonrisas irónicas y muchos guiños de ojo, acompañaron este gesto altivo. ¡Qué hacerle! Nuestro ambiente es tan... tan.. tan...

Al mismo tiempo, las derechas del Grupo hacían valiente campaña en contra del modernismo y lanzaban, como voz de batalla, las siguientes ideas:

"Nada tan peligroso y falso como ese afán de ser moderno. Miguel Ángel fue moderno y ya no lo es; Velázquez fue moderno y ya no lo es; Poussin fue moderno y ya no lo es; Corot fue moderno y ya no lo es; Cézanne fue moderno y ya no lo es..."

Pero un socarrón que oía estos argumentos, los aprobó diciendo:

—"Es verdad. Si lo único lamentable en arte es no haber sido nunca moderno..."

En vista de estas diferencias de opinión que comprometían el éxito del Salón de Junio, *La Nación* —en un gesto que agradecerán las generaciones venideras— tomó el mando de la controversia y designó al pintor Vargas Rosas como armonizador de las tendencias opuestas. Su título de "Comisario" le fue entregado por don Carlos Dávila y don Luis Alberto Gazmuri, en medio de los aplausos del personal y de las protestas indignadas de Pepe Sexto. Mas, Pepe Sexto no logró hacerse ambiente.

Así es que el 3 de este mes, el Salón de Junio pudo inaugurarse solemnemente en la espléndida Sala de los señores Rivas y Calvo.

En efecto, a las 6.20 de la tarde, en punto, para prestigiar este acto artístico, entraba al Salón don Eliodoro Yáñez* seguido de un numeroso público. El señor Yáñez, después de examinar con detención una por una, todas las obras, manifestó que ellas no eran muy de su agrado consideradas separadamente, pero felicitó con entusiasmo al comisario Vargas Rosas por la solución de conjunto.

Momentos más tarde, entraba Pepe Sexto acompañado de don Conrado Ríos Gallardo.

El señor Pepe Sexto guardó reservas sobre sus opiniones artísticas, justificándolas con un artículo que aparecía al día siguiente.

Apenas aparecidos *Los Tiempos*, los reclamamos con ansiedad y pudimos ver, entonces, con cierto estupor, que el señor Pepe Sexto aseguraba comprender a Corot, Millet, Murillo y Rembrandt. Lo ponemos en duda, pues al único que Pepe Sexto ha comprendido ha sido a don Arturo Alessandri y para esto se ha demorado desde abril de 1920 hasta el 23 de enero de 1925.

El día siguiente fue más sombrío. El simple mortal, Juan Orth, visitó el salón y salió indignado. Provisto de unos dos o tres conceptos primarios sobre el arte, esperaba, sin duda, que todos los artistas se dedicaran a acariciarle sus conceptos, y cuando vio que el mundo seguía su curso sin consultarle, corrió a *Las Últimas Noticias* y se enojó.

En su nerviosidad, llamó futuristas a los que niegan el futurismo, y guisó una exquisita ensalada greco-latina-sajona, con la misma facilidad que si hubiese sido romano-germana-eslava... luego, con una ingenuidad digna de la Sección Arte Infantil, se puso a buscar el Pierrot de Lipchitz, y no lo pudo encontrar. En realidad, se enojó, con razón.

Y llega el día 6. Aparece "p." ¿Quién es "p."? Un hombre —que a su decir— reconoce lo que está bien pintado, aunque nunca lo haya podido realizar. La vida presenta estas contradicciones, a las cuales adhiero entusiastamente.

El señor "p." salió del Salón intrigado y pesaroso. Iba por las calles preguntándose:

—En esa Naturaleza muerta, ¿serían, las que vi, manzanas o ciruelas? Ciruelas y muy ciruelas, bien vistas las tengo... digo que manzanas... digo que ciruelas...

Y ante la imposibilidad de resolver este problema "pictórico" "p." sintió derrumbarse sus conocimientos en arte, como se derrumban los platos de las naturalezas muertas...

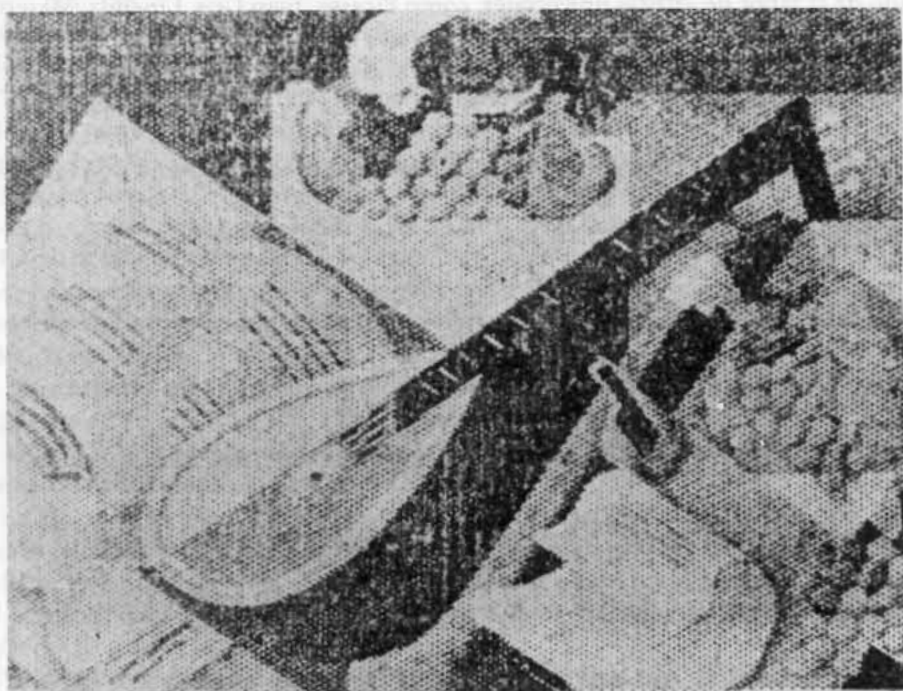
En fin, se ha hablado, escrito, peleado. En fin, se ha dado a conocer lo que se ha podido de la labor de artistas universales, como Picasso, Juan Gris, Lipchitz, Marcoussis, etc. En fin, los artistas de Chile han demostrado su entusiasmo y su gran vitalidad. Algo es algo. *Uncle Sam* ha hecho *esprit*. Es todo un éxito el Salón.

Hasta junio próximo.

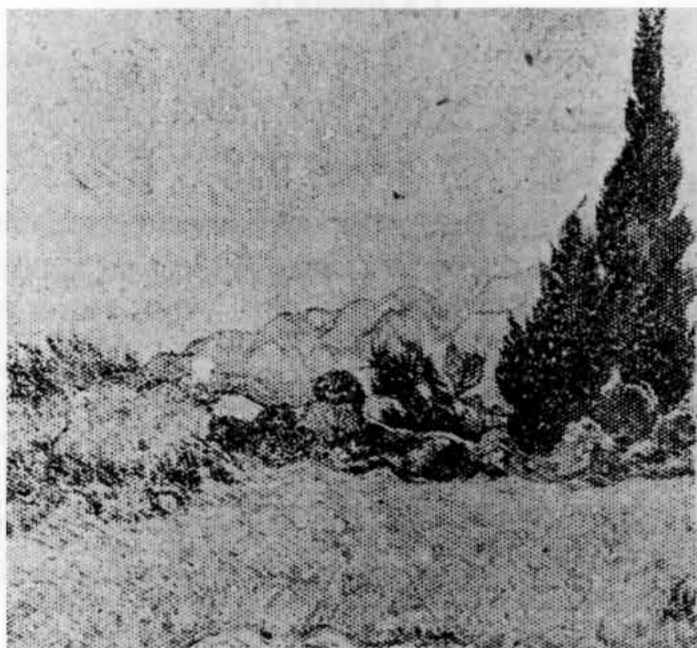
(La Nación, jueves 11 de junio de 1925, pág. 7)



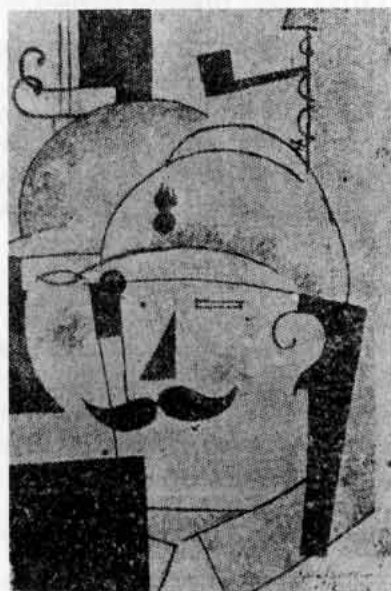
A. Modigliani



Gino Severini



Vicent van Gogh



Roger de la Fresnaye

APÉNDICE I

ALBERT SCHNEIDER, TÓTILA (Santiago 1892 - Santiago 1967)

Escultor, realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Berlín, Alemania. En Leipzig fue alumno del escultor Franz Metzner y con Martin Kaerte realizó estudios preparatorios de dibujo. Se desempeñó como profesor de la cátedra de escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1953, creó su propia academia en donde trabajó hasta sus últimos días. El tema principal de sus obras fue la figura humana y los materiales que utilizó fueron el bronce y el yeso.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR Y ZARAGOZA, FERNANDO (Galicia 1875 - Madrid 1960)

Pintor y profesor, fue contratado por el gobierno chileno en 1908 como profesor de composición y color de la Escuela de Bellas Artes de la que llegó a ser su Director (1911-1913). Fue el formador de la Generación del 13 y entre sus discípulos se cuentan Arturo Gordon, Agustín Abarca, Alfredo Lobos, entre otros. Permaneció en nuestro país hasta 1915. Dedicado al retrato, a los ambientes y tipos folklóricos de su tierra natal, fue también Director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo del Prado en Madrid. Sus obras se encuentran en los museos de Santiago, B. Aires, La Habana, Burdeos y de Arte Moderno en Madrid.

AMAN-JEAN, EDMOND FRANCOIS (Chevry-Cossigny 1860 - París 1936)

Pintor, estudió en la Escuela de Bellas Artes, viajó a Roma en 1885 y luego expuso regularmente en el Salón Nacional de Bellas Artes. Obtuvo medallas en 1889 y 1900. Se destacó por sus retratos y por su perfecto diseño. Estuvo ligado al impresionismo y al divisionismo. Fue presidente de la sección de pintura de la Sociedad Nacional en 1914, 1921 y 1922 y se separó para fundar con Albert Besnard el Salón de las Tullerías. Escribió sobre Velázquez en 1913 en la colección Arte y Estética, y sobre arte japonés en 1922.

BENEDITO, MANUEL (Valencia 1875 - Madrid 1963)

Pintor. Fue catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y miembro de las Academias de San Fernando (Madrid) y de San Carlos (Valencia). Su pintura obedeció a un realismo muy del gusto de la sociedad y de la aristocracia de su época. Autor de retratos y de paisajes, influido por Van Dyck.

BOLDINI, GIOVANNI (Ferrare 1842 - París 1931)

Pintor. Se inició en la Academia de Florencia donde trabajó 6 años para luego trasladarse a Londres. Obtuvo premios en las Exposiciones Universales de 1889 y de 1900 y recibió

La Legión de Honor. Se destacó como retratista de la sociedad parisina y londinense; su trabajo fue de una fidelidad de reproducción absoluta.

BONNARD, PIERRE (Fontenay-aux-Roses 1867 - Le Cannet 1947)

Pintor. Empezó como aficionado en la Academia Julian de París, y luego dejó sus estudios de leyes. Recibió influencias de Gauguin y Renoir, del simbolismo y de las teorías del grupo de los nabíes. Entró en contacto con Denis, Sérusier, Toulouse-Lautrec. Realizó proyectos de carteles, ilustraciones para libros, decorados de teatro y más tarde se apartó paulatinamente del nabismo para hacer un arte influido por el impresionismo situándose a medio camino entre éste y el fauvismo. Se destaca de su obra *Desayuno* (1932) *Interior blanco* (1933) y las ilustraciones del libro *Prometeo mal encadenado* de Gide en 1920.

BONNAT, LEÓN (Bayona 1883 - Monchy-Saint-Eloi 1922)

Pintor. Su trabajo se orientó preferencialmente a la realización de retratos y cuadros de temas históricos. Estudió en España y después en París. Influyó en Degas cuando éste empezaba. Sus retratos (Víctor Hugo, Thiers, Carnot, Félix Faure...) le reportaron honores oficiales. Fue un gran coleccionista y también un mecenas.

CÉZANNE, PAUL (Aix-en-Provence 1839 - Aix-en-Provence 1906)

Pintor. Abandonó sus estudios de derecho por la pintura. Sus primeras telas tenían orientación romántica, pero a través de la Academia Suisse de París conoció a los impresionistas, especialmente a Pissarro, que le estimuló a pintar naturalezas. Expuso con los impresionistas, pero su búsqueda se aparta de este grupo. Su primera exposición fue en 1895. Una estructura más profunda del cuadro —principalmente naturalezas muertas— y la descomposición en las formas geométricas más simples descubiertas en la naturaleza lo hacen promotor del cubismo y maestro del que toda la generación siguiente había de aprender.

COROT, CAMILLE JEAN-BAPTISTE (París 1796 - Ville d'Avray 1875)

Pintor célebre por sus paisajes. Se distinguió por su ciencia de la luz, de la construcción y por la idealización poética de la naturaleza. Entre sus obras se encuentran *Vista del Coliseo*, *Recuerdo de Norfontaine*, *Soledad*.

COTAPOS, ACARIO (Valdivia 1889 - Santiago 1969)

Músico autodidacta, en 1914 se relacionó con Carlos Lavín, Alberto García y Alfonso Leng lo que permitió su acercamiento a la vanguardia musical de la época.

En 1916 fue a Buenos Aires y continuó a New York donde en 1921 junto con Edgar Varese, fundó el *International Composers Guild* y pudo difundir su música. En 1924 volvió a Chile, pero regresó a New York, ahora como funcionario del Consulado de Chile en

esa ciudad. Posteriormente se trasladó a París y Madrid, ciudades donde también estrenó sus obras. En 1940 regresó a Chile y en 1960, obtuvo el Premio Nacional de Arte.

COURBET, GUSTAVE (Ornans 1819 - Tour de Peitz 1877)

Pintor. Llegó a París en 1840 e ingresó a la Academia Suisse. Introdujo el nuevo realismo con *Los picapedreros* (1849) y *Entierro en Ornans* (1850). En 1855, pintó *El taller del pintor*, un verdadero manifiesto. Obtuvo medalla de oro en 1849, pero luego fue muy criticado por lo que celebró exposiciones individuales en 1855 y 1867, un precedente de las exposiciones independientes de los impresionistas. Sus temas modernos, su pincelada libre y su oposición al arte académico inspiraron a los impresionistas, convirtiéndose en un ejemplo de independencia y autodeterminación.

JAQUES-DALCROZE, EMILE (Viena 1865 - Ginebra 1950)

Compositor y profesor. En 1875, su familia se trasladó a Ginebra y Emile ingresó al conservatorio de la Universidad. En 1884, fue a París e inició estudios avanzados con Marmontel, Faure y Debibes. De 1887 a 1889 trabajó el piano, la teoría y la composición. Regresó a Ginebra y fue nombrado profesor del conservatorio. Creó un nuevo método rítmico, la gimnasia rítmica, que une el movimiento con la música. A partir de 1914 adquirió celebridad mundial y en 1915 fundó el Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra. Escribió libros, artículos y varias composiciones musicales.

DAVID, JACQUES-LOUIS (París 1748 - Bruselas 1825)

Pintor. Se formó en Roma entre 1755-1781 y allí pintó *El juramento de los Horacios*, síntesis de la pintura neoclásica francesa y significativa por su compromiso político. Gran admirador de Napoleón, después de Waterloo huyó de Francia y se quedó en Bruselas. Diseñó espectáculos propagandísticos para promocionar objetivos políticos, sus retratos (encargos oficiales), influyeron en el retrato contemporáneo. También entre sus aportes se cuentan la creación de los primeros museos públicos y los primeros salones de arte.

DELACROIX, EUGENE (Saint-Maurice 1798 - París 1863)

Pintor. Fue el principal representante del romanticismo francés. Por su innovación y sus temas políticos fue blanco de la hostilidad oficial, encabezada por Ingres. Sin embargo, durante la década de 1830 recibió encargos de grandes murales. Su arte fue reconocido recién en 1855. Entre sus obras destacan *La barca de Dante*, *La matanza de Scio*, *La libertad guiando al pueblo*.

DÉLANO, JORGE (Santiago 1895 - Santiago 1980)

Periodista, escritor, dibujante, pintor y cineasta, sobrino y ahijado del Presidente de la República Jorge Montt. Educado en el Instituto Nacional y en la Escuela Naval, desde temprana edad manifestó inclinación por el dibujo y la caricatura. Colaboró en diversas revistas, después ingresó a *El Diario Ilustrado* como caricaturista político y luego a *La*

Nación, donde trabajó hasta 1931. Su contribución más relevante como cineasta es *Norte y Sur* (1933), la primera película sonora que se hizo en Chile. Como escritor, publicó una novela *Kundalini, el caballo fatídico*, crónicas *Botica de turno*, y *Yo soy tú*.

DE LA VEGA, DANIEL (Quilpué 1892 - Santiago 1971)

Escritor y periodista. Cultivó diversos géneros literarios. Empezó a escribir en la revista *Zig-Zag* y luego trabajó en *El Mercurio* y *Las Últimas Noticias*. En 1942, obtuvo el premio Atenea de la Universidad de Concepción; en 1953, el Premio Nacional de Literatura, en 1962 el Premio Nacional de Periodismo y el Premio Nacional de Teatro.

DERAIN, ANDRÉ (Chatou 1880 - Garches 1954)

Pintor. Trabajó en la Academia Julian y en 1905 se conectó con el *fauvismo*, expuso en el Salón de los Independientes y en el Salón de otoño, viajó a Londres y en 1907 se instaló en París. En 1908 abandonó el color puro y se alejó del *fauvismo* comenzando una etapa cubista hasta 1914, año a partir del cual registra una serie de admirables paisajes, naturalezas muertas y retratos. Entre sus obras se destacan *El bebedor*, *La caza*, *Las dos hermanas*.

GAZMURI DÍAZ, HERNÁN (Chillán 1901 - Santiago 1979)

Pintor. Estudió en la Academia de Bellas Artes donde fue presidente del centro de alumnos en 1924. Expuso en 1925 junto al grupo Montparnasse. Viajó a Europa en 1928 y en París estudió en la academia de André Lhote. En Chile, fundó una academia libre de dibujo y pintura y fue profesor en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado. Entre sus obras destaca *Homenaje a André Lhote*.

GEORGE, WALDEMAR

Crítico de arte franco-polaco, escribió junto a Raymond Cogniat las *Obras completas de Roger de La Fresnaye* (París: Ed. Rivarol, 1950). También publicó estudios sobre Picasso, (1924) y Leger (1929). Escribió sobre Vicente Huidobro en *La Era Nueva* (1922).

GONZÁLEZ, JUAN FRANCISCO (Santiago 1853 - Santiago 1933)

Pintor. Estudió en el Instituto Nacional y luego ingresó a la Academia. Después de un viaje a Perú (1878-1879) trabajó en el Liceo de Hombres de Valparaíso desde 1884 a 1890. En 1887 fue a Europa para estudiar la organización de los museos y la enseñanza del dibujo. Visitó Francia, Alemania, España. En 1897 vuelve a Europa y su último viaje lo hizo en 1907. Participó en Los Diez, dictó conferencias, escribió en la prensa. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes en la cátedra de croquis y dibujo del natural, desde 1914 hasta 1920. Su labor docente fue un gran estímulo a la creación y libertad de estilo,

más allá del academicismo. Su última etapa la vivió en Melipilla, en contacto con la naturaleza. Sus temas principales fueron las flores, el retrato y el paisaje.

GUEVARA, ÁLVARO (Valparaíso 1894 - Aix en Provence 1951)

Pintor, escritor, diplomático, en 1910 viajó a Inglaterra. Allí obtuvo una beca e ingresó a *Slade School of Arts* donde siguió cursos de pintura, dibujo y dibujo textil. Fue discípulo de Augustus John, un destacado retratista británico. Regresa a Chile en 1923, pinta y trabaja en fotografías y vuelve a Europa en 1926. En 1929 se casa con la pintora inglesa Meraud Guinness y se traslada a París donde pinta y escribe comedias fantásticas. En 1943 regresa al país y en 1945 consigue que lo nombren Cónsul Honorario de Chile en Londres y luego Agregado Cultural en Berna. En 1951, escribió el *Diccionario Intuitivo*.

Vivió fundamentalmente en Londres —tenía como amigos entre otros a T. S. Elliot, Aldous Huxley, retrató a Edith Sitwell, Nancy Cunard—, y en París —amigo de M. Ortiz de Zárate, Picabia, Cocteau, Picasso—. Su obra fue expuesta en numerosas galerías inglesas y algunas pinturas están en la Tate Gallery de Londres y en la National Gallery de Victoria. Su pintura mereció juicios críticos de Clive Bell, Roger Fry, y de escritores como A. Huxley, T. S. Elliot y D. H. Lawrence.

HAAS BACHMANN, ANDRÉE (Suiza 1903 - Santiago 1981)

Bailarina y profesora. Inició sus estudios musicales con Blanche Selva en París desempeñándose luego como ritmisiana en el ballet de la Opera parisina. Luego continuó estudiando en el Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra y París, en 1935-1936 se graduó como profesora de Solfeo Superior y se perfeccionó en danza con Mary Wigman (Dresde) y Jooss (Inglaterra). Al regresar a Chile en 1936, enseñó Educación Ritmo Auditiva en el Conservatorio Nacional de Música. En 1941 junto con Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pecht formaron el núcleo de la Escuela de Danza que se inició ese año y que posteriormente dio vida al Ballet Nacional Chileno. Al crearse la Facultad de Bellas Artes, enseñó en Pedagogía en Educación Musical y más tarde en Musicología y Teoría general de la música. Realizó innumerables viajes al extranjero como alumna, pedagoga delegada e invitada de honor.

HERNÁNDEZ, MATEO (Bejar 1885 - Meudon 1949)

Escultor. Trabajó con su padre y sus hermanos como cantero y asistió a la Escuela de Artes y Oficios. La diputación provincial le otorgó una beca para estudiar en la Academia San Fernando (Madrid), pero no terminó el curso y se trasladó a París en 1913. Asistió permanentemente al Museo de Historia Natural para tomar apuntes y estudiar la figura de los animales. Su estilo se caracterizó por la imitación escrupulosa del animal en reposo. Se distinguen sus obras *La pantera negra* (1924) y *Gorilas* (1948).

HOPPENOT, HENRI

Encargado de Negocios de la Embajada Francesa en Chile, colaboró activamente en el

desarrollo y difusión del arte moderno en el país. Escribió en el diario *La Nación* sobre literatura y pintura francesa de la época en los años 1923 y 1924. Se vinculó en particular con artistas e intelectuales ligados al Grupo Montparnasse.

INGRES, JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE (Montauban 1780 - París 1867)

Pintor. Estudió con David en París y luego estudió y trabajó en Italia (Roma y Florencia) entre 1806 y 1824. Regresó a Francia y su obra *El voto de Luis XIII* fue aclamada en el Salón y lo situó como representante oficial del clasicismo, en oposición a Delacroix y al movimiento romántico. Volvió a Italia y entre 1834 y 1841 trabajó como Director de la Escuela de Roma. Se destacó como dibujante y su visión precisa ejerció una influencia en los estilos de sus contemporáneos y en futuras generaciones. Autor de *La Odalisca*, *La Bañista*, y de retratos.

ISAMITT, CARLOS (Rengo 1887 - Santiago 1974)

Pintor, músico y profesor, sus estudios iniciales los hizo en Santiago. Sus maestros en la pintura fueron Julio Fossa Calderón, Pedro Lira y Fernando Álvarez de Sotomayor. En la música se perfeccionó en violín y piano en el Conservatorio Nacional. Fue director de la Escuela de Bellas Artes los años 1927 y 1928, profesor en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y de pedagogía musical en el Conservatorio Nacional. Como músico, efectuó investigaciones sobre la música indígena chilena y compuso entre otras obras *El pozo de oro*, *Friso araucano*, *Tres pastorales* y *Sonata para violín y piano*.

Como pintor, trabajó el óleo, dibujos y acuarelas basados principalmente en el paisaje austral chileno.

LALO, PIERRE (Puteaux 1866 - París 1943)

Crítico musical, hijo del antiguo crítico musical de *Le Temps* Edouard Lalo, escribió para el *Journal des débats*, *La Revue de París*, *Le Temps* y también colaboró en *Courrier musical*. Una selección de sus artículos se publicó en *La Música* (1898-1899), *R. Wagner o los Nibelungos* (París, 1933) y *De Rameau a Ravel, retratos y recuerdos* (París, 1947). Participó en la publicación colectiva de conferencias sobre música francesa (radiodifusión). Fue miembro del consejo superior del Conservatorio y de la Radiodifusión francesa.

LARBAUD, VALERY (Vichy 1881 - Vichy 1957)

Novelista, ensayista, traductor, poeta, de una cultura excepcionalmente rica. Viajó mucho en su juventud por toda Europa, en 1908 obtuvo la licencia en letras. Entre sus traducciones importantes hay que citar las de Coleridge, Butler, y el *Ulises* de Joyce. De sus novelas se pueden señalar *El machele* (1906), *Fermina Marquez* (1911), *Amantes, felices amantes* (1923); sus artículos y ensayos se orientaron básicamente a escritores de lengua inglesa como Whitman, Henley, Patmore, Stephens. Publicó en revistas francesas como *La Plume*, *Nouvelle Revue Française*, *La Phalange* y extranjeras.

LE SIDANER, HENRI (L'île Maurice 1862 - Versailles 1939)

Pintor francés, perteneció al grupo de los últimos impresionistas, elegido miembro de la Academia de Bellas Artes, expuso en el Salón de la Sociedad Nacional y obtuvo una medalla de bronce en la Exposición Universal de 1900.

LE CORBUSIER (La Chaux-de-Fonds 1887 - Roquebrune-Cap-Martin 1964)

Arquitecto, urbanista, pintor y teorizador nacido en Suiza y radicado en Francia, cuyo nombre real es Charles Edouard Jeanneret. Junto con Ozenfant fundó *L'Esprit Nouveau*, publicación fundamental del arte nuevo. Fiel a sus principios constantemente desarrollados desde sus primeros proyectos pioneros hasta sus últimas planificaciones y obras, Le Corbusier elaboró un lenguaje arquitectónico y urbanístico sobre el que se apoya buena parte de la arquitectura moderna.

LHOTE, ANDRÉ (Burdeos 1885 - París 1962)

Pintor. Estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos, se sintió atraído por el arte de Gauguin antes de descubrir a Cézanne que le marcaría definitivamente. En 1909 se dio a conocer en el salón de artistas independientes y logró una auténtica notoriedad. Se acercó a los cubistas, pero sin apropiarse de sus conceptos que los juzgaba excesivos. Profesor de distintas academias, en 1922 fundó la suya. Sus obras teóricas, —*Tratado del paisaje, Tratado de la figura* entre otras—, artículos críticos —colaborador de la *Nouvelle Revue Française*— y su enseñanza, caracterizaron toda una época. Entre sus pinturas, sobresalen *Los amigos, Leda, Homenaje a Watteau*.

LOBOS, ALFREDO (Rancagua 1890 - Madrid 1917)

Pintor de la generación del 13, estudió con Álvarez de Sotomayor. Su trabajo evolucionó desde un postimpresionismo hasta un realismo descriptivo. Viajó a Europa y se quedó en Madrid donde expuso en la sala Ateneo con gran éxito. De sus obras destacan *Sol de tarde, Patio del convento, Interiores de conventillo* y temas y paisajes urbanos.

MATISSE, HENRI (Chateau-Cambrésis 1869 - Niza 1954)

Pintor y escultor, se inició en la Academia Julian, luego participó en el taller de Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes, expuso en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño. Se interesó por el arte negro, fue el principal representante del *fauvismo* hacia 1905. Tampoco indiferente a la estética cubista, en los últimos años de su vida llegó a una síntesis máxima no sólo en sus cuadros, sino también en sus vitrales, tapices y esculturas.

MÉNARD, RENÉ (París 1862 - París 1930)

Pintor de paisajes y retratos, expuso por primera vez en el Salón de 1883. Fue miembro

de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y nombrado caballero de la Legión de Honor en 1900. Se distingue por sus paisajes de factura muy personal tanto en su diseño como en su colorido. Obtuvo numerosos premios y su obra está en los museos de Bruselas y Luxemburgo entre otros.

MORI, CAMILO (Valparaíso 1896 - Santiago 1973)

Pintor, estudió en la Academia de Bellas Artes; viajó a Europa en 1920, siguió cursos libres y vespertinos de dibujo en la academia Colarossi en 1921, en París. Regresó a Chile y expuso en el Salón de junio de 1925 junto al Grupo Montparnasse. Regresó a París en 1926 y en 1928. En 1933, ejerció como profesor de arquitectura en la Universidad de Chile y a fines de la década vivió en New York. Recibió el Premio Nacional de Arte en 1950.

ORTIZ DE ZÁRATE, ELIODORO (Valparaíso 1865 - Santiago 1952)

Creador musical. En 1885 ganó una beca, la que le permitió estudiar en el Conservatorio de Milán (1887-1889) donde obtuvo su licencia con distinción en la cátedra de Historia y Filosofía de la Música. Viajó luego por Europa y maravillado por el paisaje suizo concibió el tema de su primera ópera, *La Florista de Lugano*, primer estreno de una ópera nacional —con gran éxito— en el Teatro Municipal de Santiago en noviembre de 1895. Fue también autor de la ópera *Lautaro* (1899), en honor del Presidente de la República, de *Juana la Loca* y de otras obras menores. Fue padre de Julio y Manuel, los famosos pintores chilenos del Grupo Montparnasse.

ORTIZ DE ZÁRATE, JULIO (Santiago 1885 - Santiago 1946)

Pintor, participó del grupo de Los Diez y en la Colonia Tolstoiana. Se formó con Álvarez de Sotomayor en la Academia de Bellas Artes y en 1919 viajó a España, Francia y Bélgica. Entre 1939 y 1946 se desempeñó como director del Museo Nacional de Bellas Artes.

ORTIZ DE ZÁRATE, MANUEL (Como, Italia 1887 - California EE.UU. 1946)

Pintor, estudió en la Academia de Bellas Artes donde fue discípulo de Pedro Lira. Partió en 1904 a Europa donde tomó contacto con Picasso, Derain y Braque entre otros pintores.

Permaneció allí hasta el año anterior de su muerte, con sólo esporádicas visitas a Chile.

PEROTTI, JOSÉ (Santiago 1898 - Santiago 1956)

Pintor, realizó estudios en la Academia de Bellas Artes. Posteriormente se dirigió a Europa e ingresó a la Academia San Fernando de Madrid. En 1921, en París, tomó cursos de dibujo en la Academia Colarossi y estudió con Antoine Bourdelle (1861-1929) en la

Grande Chaumiére. En 1927 hizo clases de pintura y escultura en Chile. Obtuvo en 1953 el Premio Nacional de Arte.

PETTIT, HENRIETTE (Santiago 1894 - Santiago 1983)

Pintora, realizó desde muy joven estudios en la Academia de Bellas Artes donde fue alumna predilecta de Juan Francisco González. Viajó en 1920 a París y estudió en el taller de Antoine Bourdelle (1861-1929). A su regreso a Chile se integró al Grupo Montparnasse y expuso con ellos en 1923 y 1925. En 1927 contrajo matrimonio con Luis Vargas Rosas y vivieron en París hasta 1941. En 1967 expuso en la Universidad de Chile.

PICABIA, FRANCIS (París 1879 - París 1953)

Fue alumno de Cormon en la Escuela de Bellas Artes de París. En 1903, en el Salón de Artistas Independientes, expuso una serie de paisajes en los que se apreciaba una fuerte influencia de Sisley. En 1909 realizó sus primeras obras no figurativas y en 1911 adhirió al cubismo. En 1913 fue a Estados Unidos y expuso en el *Armory Show*. Fue uno de los más activos y originales miembros del dadaísmo. En 1916, en Barcelona, fundó el periódico dadaísta *391* que se publicaría, de modo irregular, hasta 1924 en Nueva York, Zurich y París. Regresó a esta ciudad en 1919 y se asoció por un tiempo a los surrealistas. Años más tarde fue un pionero del arte abstracto.

RAYNAL, MAURICE (París 1884 - París 1954)

Crítico de arte, amigo de Apollinaire y de los pintores y escultores cubistas. Colaboró en *El Espíritu Nuevo* (1920), escribió estudios sobre Gris, Leger, Picasso. Su trabajo más importante sobre este movimiento fue *Qué es el cubismo* el que se publicó en diciembre de 1913 en *La comedia ilustrada*.

ROSENBERG, LEONCE

Marchand des tableaux, en 1918 abrió la galería "El Esfuerzo Moderno" en la calle Baumes. En ella se juntaban los domingos los artistas ligados al cubismo. En marzo de 1919, Picasso expuso en esta galería una serie de naturalezas muertas. En abril del mismo año Rosenberg organizó una exposición colectiva de artistas de vanguardia y en mayo de 1921 una gran venta de pinturas cubistas. En 1923 se realizó una exposición del grupo Stijl. Fundó también las ediciones *El Esfuerzo Moderno* donde publicó un boletín del mismo nombre y un folleto, *Algunas intenciones del cubismo*, que es una recopilación de sus artículos aparecidos en *El Espíritu Nuevo*. En 1920 aparece en estas ediciones el ensayo de Mondrian *El Neoplasticismo*. En 1924 inauguró una colección llamada "Los maestros del cubismo" con un estudio sobre Braque escrito por Bissière y luego otros sobre Gris, Leger, Picasso escritos por Maurice Raynal. Su hermano Paul en 1918 llegó a ser el principal *marchand* de Picasso.

RICHON-BRUNET, RICARDO (París 1866 - París 1946)

Pintor, inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de París los que continuó en

diversos talleres (Gervex, Meissonier). Estuvo becado en España. Allí conoció a su esposa de nacionalidad chilena. Comisionado por el gobierno francés en 1900 para estudiar la organización y el desenvolvimiento artístico de países sudamericanos, se estableció en Chile. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes desde 1903 a 1906. En 1910 fue secretario general de la exposición del Centenario.

En 1913 volvió a ocupar la cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes hasta 1927, y en 1913 ocupó el cargo de subdirector de esta institución. Trabajó como crítico de arte en la revista *Selecta* (1909-1912) y a partir de 1919 en *El Mercurio*; colaboró también como ilustrador en *Pacífico Magazine* y como director artístico en *Zig-Zag*.

SALMON, ANDRÉ (París 1881 - París 1969)

Poeta, novelista y crítico de arte moderno. Visitante del Bateau Lavoir, apoyó activamente el cubismo en sus comienzos con textos como *La joven pintura francesa* (1912), *El arte vivo* (1920), *Cézanne* (1923). La influencia del cubismo es perceptible en su creación de poemas, titulado *El libro y la botella* (1919). También escribió la novela *La negra del Sagrado Corazón* (1920) y unas memorias *Recuerdos sin fin* (1955-1961).

SEVERINI, GINO (Cortona 1883 - París 1966)

Pintor y crítico de arte. Tras sus estudios de Bellas Artes en Roma se trasladó definitivamente a París. Sus primeras telas estaban influidas por el neoimpresionismo y el puntillismo. Trabajó amistad con Boccioni, en 1901, y junto con él aprendió, en 1902, los fundamentos de la técnica divisionista. En París desde 1906 se entusiasmó con el ejemplo de Seurat. Adhirió al movimiento futurista en 1910 del que fue hasta 1914 uno de sus más destacados representantes. En 1915 comenzó un período cubista que desde 1921 derivó en una rigurosa búsqueda de proporciones resumidas en su libro *Del cubismo al clasicismo* (1921). A partir de 1922 se orientó hacia la decoración de estilo religioso.

UGARTE BUSTAMANTE, ROGELIO (Santiago 1872 - Santiago 1943)

Destacado político del Partido Radical, regidor y alcalde de Santiago desde el 5 de mayo de 1918 hasta el 19 de febrero de 1920 y reelecto como Alcalde desde el 9 de abril de 1923 hasta el 4 de mayo de 1924. Fue Diputado entre 1924 y 1926.

También fue Juez de la Vivienda y miembro de la Sociedad de Historia y Geografía de Grecia.

VALDÉS VALDÉS, ISMAEL (Santiago 1859 - Santiago 1949)

Ingeniero, miembro de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la U. de Chile, Director y Vicepresidente de la SOFOFA, fundador y primer Presidente del Instituto de Ingenieros, Diputado por San Fernando entre 1885 y 1906, Senador por Colchagua en 1906-1912 por el Partido Liberal, Ministro de Guerra y Marina en 1889.

El texto aludido en la nota de arte es *La transformación de Santiago* (Santiago, Ed. Barcelona, 1917).

VARGAS ROSAS, LUIS (Osorno 1897 - Santiago 1977)

Pintor, tomó cursos libres en la Academia de Bellas Artes entre ellos croquis con Juan Francisco González. En 1919 viajó a Europa (Floencia, París, Berlín, Munich) y estudió en la Academia Hofmann en Munich (grabado con Bill Hayter), y en París en las academias La Grande Chaumiére y Colarossi. En 1923, regresó a Chile, expuso con el Grupo Montparnasse en 1923 y 1925 instalándose nuevamente en París entre 1925 y 1941. En 1946 fue nombrado director del museo de Arte Contemporáneo de Santiago, cargo que ocupó hasta 1970.

VLAMINCK, MAURICE (París 1876 - París 1958)

Pintor, artista gráfico, escritor y uno de los primeros coleccionistas de arte africano. Creció en un hogar de músicos, prácticamente no tuvo enseñanza pictórica formal, pues era muy opuesto a la formación académica y señalaba que nunca había entrado al Louvre. En 1899-1900 encuentra a Derain, que reside en Chatou. En 1901 en París, queda impactado por el uso del color en Van Gogh. En 1905 expone por primera vez en el Salón de Otoño, y junto a Matisse y Derain fue uno de los líderes del *fauvismo*. Participó del *Bateau Lavoir* y en 1908 su trabajo se orientó más al estudio composicional siguiendo la enseñanza de Cézanne. Después de la Primera Guerra Mundial, se fue de París y trabajó solo en el campo. Escribió novelas y memorias.

YÁÑEZ SILVA, NATHANAEL (Santiago 1884 - Santiago 1965)

Periodista, dramaturgo, novelista y cuentista, se dedicó desde 1905 fundamentalmente a la crítica pictórica y teatral las que a veces provocaron ruidosas polémicas. Trabajó en *El Diario Ilustrado* y más tarde en *La Nación*, *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias* y *La Segunda*. Recibió numerosas distinciones y el año 1953 obtuvo el Premio Nacional de Teatro.

YÁÑEZ, ELIODORO (Santiago 1860 - Santiago 1933)

Abogado, Senador, Ministro de Estado, académico de la Facultad de Leyes y Ciencias Políticas, Director de la Sociedad Nacional de Agricultura y Presidente de la SOFOFA, fundó *La Nación* en 1916. En 1925 fue nombrado miembro de la Academia Chilena de la Lengua correspondiente de la Academia Española. Fue el padre de Álvaro Yáñez (Jean Emar) y de María Flora Yáñez, escritora chilena.

ZULOAGA Y ZABAleta, IGNACIO (Eibar 1870 - Eibar 1945)

Pintor. Tras un primer aprendizaje en Roma, vivió el París de 1900. Junto a Rusiñol, llevó a cabo el descubrimiento modernista del Greco. Su obra está compuesta por retratos, paisajes de viejas ciudades castellanas. Entre sus pinturas se destaca, *La víctima de la fiesta*, *Toreros de pueblo*.

APÉNDICE II

Jean Emar escribió en *La Nación* desde el domingo 15 de abril de 1923 hasta el jueves 11 de junio de 1925. La naturaleza de estos textos fue diversa lo que permite clasificarlos en 3 categorías:

Artículos de arte : 15 de abril de 1923 a 3 de junio de 1923.

Críticas de arte : 22 de octubre de 1923 a 27 de octubre de 1923.

Notas de arte : 4 de diciembre de 1923 a 11 de junio de 1925.

Para aclarar la información acerca de estos textos, es necesario puntualizar lo siguiente:

1. Las colaboraciones de Emar, insertas en la página llamada Notas de Arte, es una entre otras.
2. Hemos incluido la referencia completa de las Notas de Arte, incluso cuando Emar no colabora en esta página. En este caso, hemos colocado un título de otro artículo y los datos de la Nota de Arte en cuestión.

ARTÍCULOS DE ARTE

Abril

Algo sobre pintura moderna. Domingo 15, pág. 9.

Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne. Viernes 20, pág. 3.

La opinión de un gran crítico. Domingo 22, pág. 9.

Cubismo. Domingo 29, pág. 9.

Mayo

Pintores modernos. Luc Albert Moreau. Jueves 10, pág. 3.

Con Camilo Mori. Domingo 13, pág. 5.

Pintores modernos. Maurice de Vlaminck. Jueves 17, pág. 3.

Pintores modernos. Henri Matisse. Domingo 20, pág. 5.

Pintores modernos. Van Dongen. Viernes 25, pág. 3.

El escultor Mateo Hernández. Jueves 31, pág. 4.

Junio

La exposición de Arturo Valdés Alfonso. Sábado 2, pág. 3.

Luis Vargas Rosas. Domingo 3, pág. 11.

2. CRÍTICA DE ARTE (Comentarios)

Octubre

Grupo Montparnasse. Lunes 22, pág. 3.

Grupo Montparnasse. Julio Ortiz de Zárate. Martes 23, pág. 3.

Grupo Montparnasse. Manuel Ortiz de Zárate. Miércoles 24, pág. 3.

Grupo Montparnasse. Henriette Petit. Jueves 25, pág. 3.

Grupo Montparnasse. José Perotti o un diálogo en la casa Rivas y Calvo. Viernes 26, pág. 3.

Grupo Montparnasse. Vargas Rosas. Sábado 27, pág. 3.

3. NOTAS DE ARTE

Diciembre

Críticos y crítica. Martes 4, pág. 7.

Notas de arte. Jueves 13, pág. 8.

Con el escultor Tótila Albert. Martes 18, pág. 7.

1924

Enero

Picasso. Martes 1, pág. 11. (No escribe J. Emar)

Comentarios. Martes 15, pág. 7.

Homenaje a Manuel Magallanes. Martes 29, pág. 7. (No escribe J. Emar)

Febrero

Los pompiers — La ironía del Alcalde. Martes 12, pág. 5.

Marzo

El motivo. (Palabra de P. Cézanne) Martes 11, pág. 7. (No escribe J. Emar)

"Arte Nuevo". Martes 25, pág. 7.

Abril

Arte y deporte. Martes 8, pág. 7.

Visiones de arte. La compañía rusa de Duvan Torzoff. Sábado 12, pág. 3.

El bombo y los valores. Martes 22, pág. 5

Mayo

Espíritu viejo y espíritu nuevo. Martes 6, pág. 5.

La exposición Magallanes Moure. Jueves 15, pág. 7

Con M. Henri Hoppenot, encargado de negocios de Francia en Chile. Martes 20, pág. 5.

Junio

- Con M. Paul Hazard. Martes 3, pág. 5.
Con el arquitecto Rudolf Bruning. Miércoles 18, pág. 5.
Ideas sueltas sobre arquitectura. Miércoles 18, pág. 5.
Ideas sueltas sobre literatura. Miércoles 25, pág. 5.

Julio

- Modigliani. Crónica italiana. Miércoles 2, pág. 5. (No escribe J. Emar)
Tres mutilaciones en el cine. Miércoles 9, pág. 5.
Moi, je pense. Miércoles 16, pág. 5.
Herraduras. Miércoles 23, pág. 5.
España-París-Chile. Miércoles 30, pág. 5.

Agosto

- Al arte lo que es del arte. Miércoles 6, pág. 7.
Dos palabras al Señor Prendez Saldías. Miércoles 13, pág. 1.
Con el pintor Carlos Isamitt. Miércoles 20, pág. 5.
Con el compositor Acario Cotapos. Miércoles 27, pág. 1.

Septiembre

- Poemas de León Paul Fargue. Miércoles 3, pág. 5. (No escribe J. Emar)
Una interesante iniciativa. Jueves 25, pág. 5.

Octubre

- Ilusiones santiaguinas. Miércoles 1, pág. 5.
Pilogramas. Jueves 9, pág. 5.
La labor de las Notas de Arte. Domingo 12, pág. 121*.
Axiomas. Domingo 12, pág. 123-124*.
Pilograma deportivo. Jueves 6, pág. 7.
Artistas lejanos. Miércoles 22, pág. 11.

* Estos textos se publicaron el día 12 de octubre, pero en un suplemento especial del diario que tenía 336 páginas y un formato menor.

Noviembre

- Andrée Haas. Viernes 7, pág. 5.
¡Medallas. Medallas guenas...! Jueves 13, pág. 5.
Arte menor ruso y arte popular. Jueves 20, pág. 7.
Sobre la enseñanza de la pintura. Jueves 27, pág. 9.

Diciembre

- Rafael Valdés. Jueves 4, pág. 12.
Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas. Jueves 11, pág. 5.

Panorama. Viernes 19, pág. 5. (No escribe J. Emar)

Arte infantil. Jueves 25, pág. 13.

Enero

Axiomas. Jueves 1, pág. 21.

Homenaje a Guillaume Apollinaire. Miércoles 14, pág. 9. (No escribe J. Emar)

Pilogramas. Viernes 23, pág. 9.

Marzo

¿Qué sucedería en Chile? Jueves 12, pág. 9.

Arte sudamericano. Lunes 23, pág. 9.

Ley de imprenta. Sábado 28, pág. 1.

Abril

Por los artistas. Miércoles 8, pág. 7.

Con Vicente Huidobro. Miércoles 29, pág. 7.

Mayo

Excelencia. Viernes 8, pág. 7.

Pantalla. Viernes 15, pág. 7.

Moscardones. Miércoles 27, pág. 1.

Junio

Alrededor del Salón de Junio. Jueves 11, pág. 7.

Julio

Técnica pictórica. Viernes 3, pág. 9. (No escribe J. Emar)

Agosto

Homenaje a Erik Satie. Domingo 2, pág. 9. (No escribe J. Emar)

Septiembre

Arte y deporte. Viernes 5, pág. 7.

Villancicos. Miércoles 17, pág. 9.

El hombre y la máquina. Miércoles 24, pág. 9.

Octubre

Departamento. Jueves 1, pág. 9.

La exposición de Mag. Miércoles 17, pág. 9.

Cap. M. J. Miércoles 24, pág. 9.

ÍNDICE

Presentación. <i>Pedro Lastra</i>	7
Introducción. <i>Patricio Lizama A.</i>	9

ARTÍCULOS DE ARTE

Algo sobre pintura moderna.	25
Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne.	28
La opinión de un gran crítico. A propósito de la ópera <i>Torcuato Taso</i> de don Eliodoro Ortiz de Zárate.	31
Cubismo	32
Con Camilo Mori.	37
Pintores modernos. Maurice de Vlaminck.	40
Pintores modernos. Henri Matisse.	42
El escultor Mateo Hernández.	45
Luis Vargas Rosas.	47

CRÍTICAS DE ARTE

Grupo "Montparnasse". En la Casa Rivas y Calvo, exposición de las obras de Manuel Ortiz, Julio Ortiz, Henriette Petit, José Perotti y Vargas Rosas.	53
Grupo "Montparnasse". Julio Ortiz de Zárate.	54
Grupo "Montparnasse". Manuel Ortiz de Zárate.	56
Grupo "Montparnasse". Henriette Petit.	60
Grupo "Montparnasse". José Perotti o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo.	62
Grupo "Montparnasse". Vargas Rosas.	63

NOTAS DE ARTE

Críticos y crítica.	69
Notas de Arte.	76
Con el escultor Tótila Albert.	77
Comentarios.	78
Los <i>Pompieri</i> - La ironía del Alcalde.	80
Arte nuevo.	82
Arte y deporte.	84
Visiones de arte. La compañía Rusa de Duvan Torzoff.	85
Espíritu viejo y espíritu nuevo.	87
Con M. Henri Hoppenot. Encargado de Negocios de Francia en Chile. Una síntesis del movimiento intelectual de la Francia de hoy.	88
Ideas sueltas sobre arquitectura.	92
Ideas sueltas sobre literatura.	95
Tres mutilaciones en el cine.	96

Herraduras.	98
España, París, Chile.	102
Con el pintor Carlos Isamitt. Ilustraciones araucanas y fueguinas por Isamitt.	103
Con el compositor Acario Cotapos.	105
Una interesante iniciativa.	108
Ilusiones santiaguinas. Tango triste con acompañamiento de serrucho.	109
Pilogramas.	111
Axiomas.	113
Andrée Hass.	119
Arte menor ruso y arte popular.	120
Sobre la enseñanza de la pintura.	122
Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas.	123
Arte infantil.	126
Axiomas.	128
Arte Sudamericano.	133
Por los artistas.	135
Con Vicente Huidobro.	137
Excelencia.	140
Pantalla.	142
Moscardones.	144
Alrededor del Salón de junio.	145
Apéndice I.	151
Apéndice II	163
Índice.	167
Publicaciones recientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1990-1991-1992.	169