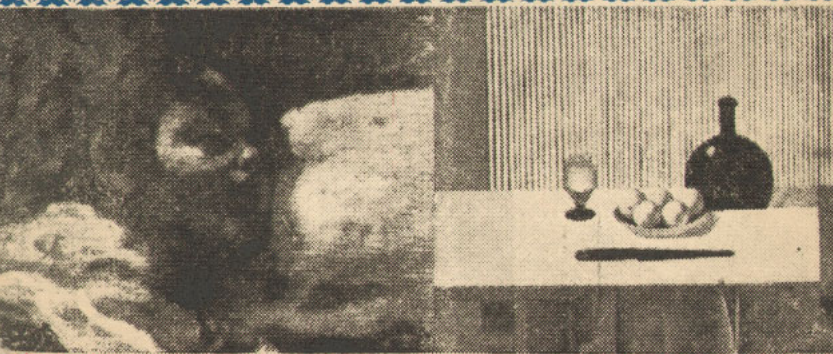


ANTONIO **R.** ROMERA

ASEDIO A LA PINTURA CHILENA



NASCIMENTO



OBRAS DEL AUTOR RELATIVAS AL ARTE CHILENO

Apuntes del Olimpo, 1949 (Editorial Nascimento).

En otras editoriales:

Camilo Mori, 1949.

Mario Carreño, 1949.

Razón y Poesía de la Pintura, 1950.

La vida y la obra de Alberto Orrego Luco, 1957.

Luis Herrera Guevara, 1958.

El grabador Carlos Hermosilla, s/a.

Monvoisin (Punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas), s/a.

Historia de la pintura chilena, 1968 (3.^a edición).

Chile Art in Latin America Today, s/a.

A N T O N I O R . R O M E R A

Asedio a la Pintura Chilena

(Desde el Mulato Gil a los bodegones literarios de Luis Durand)

E D I T O R I A L N A S C I M E N T O

SANTIAGO

1969

CHILE



Inscripción N.º 37303

N.º 3449

Impreso en los talleres de
la Editorial Nascimento, S. A.

— Arturo Prat 1428 —
Santiago de Chile, 1969

NOTA PRELIMINAR

De una producción abundante he agavillado algunos ensayos que, a mi entender, no andan escasos de ciertos rasgos de coherencia en su fondo y de continuidad en el desarrollo constante de mis preocupaciones sobre los problemas de la creación artística. Corresponden también a la marcha interior experimentada por la pintura chilena desde José Gil de Castro, el Mulato, hasta las postreras corrientes actuales.

Son ensayos todos ellos sobre Pintura Chilena. Y toman como pretexto el estudio de una figura o de un grupo artístico (Monvoisin, lo popular, las constantes y las claves del arte nacional, Valenzuela Llanos, correspondencia entre pintura y literatura, etc.), para extraer de ello algunas generalizaciones que sean aplicables a otros dominios del campo de las artes figurativas.

Más que unidad de forma, hay en estas páginas unidad de espíritu. La estructura íntima está condicionada por la dirección que las reflexiones del autor siguen en los últimos años y este pensamiento da el tono a los ensayos.

Uno de los trabajos —acaso el más importante y extenso— es absolutamente inédito. En efecto, Valenzuela Llanos,

un retrato detallado, *constituye una monografía en la cual, dentro de su relativa brevedad, no se dejan de lado los puntos de análisis de la obra y el desenvolvimiento vital que parece justificarla.* Asedio a la pintura chilena *se publicó en inglés en la colección de monografías Art in Latin America por la División of Visual Arts de la OEA, Washington.* Los años americanos de Monvoisin, *lo mismo que el ensayo sobre el Grupo Rectángulo, vieron la luz primitivamente en inglés en la revista "Americas", que se publica en Estados Unidos.*

Otro ensayo, *especie de análisis espectral de nuestra pintura, desde el punto de vista de sus constantes y de sus claves definidoras, es un trabajo inédito cuyas primicias fueron expuestas con desarrollos más desenvueltos en el Primer simposio internacional celebrado en Santiago sobre el arte en Latinoamérica en 1961.* Sobre el supuesto impresionismo de Juan Francisco González y El tema popular, *nacieron en la intención primera como textos-guías para conferencias dictadas en la Universidad de Chile.* La primera con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del pintor (1959), la otra con motivo de la Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno, patrocinada por la Universidad Central y la UNESCO en 1959. El bodegón en la obra de Luis Durand, *fue mi contribución al homenaje póstumo rendido por la revista Atenea al novelista chileno.*

CLAVES Y CONSTANTES DEFINIDORAS

En diversas ocasiones a lo largo de 150 años de vida nacional, los chilenos se han situado frente al arte en actitud problemática. ¿Existe una actividad artística que pueda merecer estrictamente el título de nacional? ¿Se dan en el mundo de la pintura y de la escultura unos rasgos específicos que son en el rigor de la palabra nuestros y nada más que nuestros?

La pregunta no es ociosa. En todos los países se ha producido este inquirir. Un modo de perfeccionarnos en nuestros trabajos y faenas espirituales, consiste en indagar la íntima naturaleza de lo que hacemos. Si penetramos en el fondo radical de nuestro arte, las relaciones con ese arte y su comprensión permitirán a la larga un acendramiento de las obras artísticas.

El período que estudiamos brevemente, parte del Mulato Gil. Ello, por cierto, no supone ignorar lo que en materia de arte se realizó hasta la conquista de la Independencia. Que hubo actividad artística, por frágil que fuera, no

puede negarse. Ahí están, por ejemplo, las telas del Maestro de Mendoza (Chile) (siglo XVIII?), que son indicio de una fecunda y valiosa etapa con características muy determinadas.

Pero volvamos al Mulato Gil. Desde este artista, que vive largos años en Chile en las primeras décadas del siglo XIX, hasta el último pintor abstracto de nuestros días, la pintura chilena sigue unos rumbos que se parecen bastante a los modos de la producción artística en casi todos los países de la América salida del tronco español. El hecho nada tiene de extraño, pues es evidente que las circunstancias políticas, sociales, históricas, influyen de manera muy parecida en estas naciones de origen común.

Sin embargo, y reconocida la existencia de esos puntos de contacto, debo insistir en lo que es propiamente nacional. ¿Es posible encontrar algo característicamente chileno? Creo que sí. Rechazo la idea de que Manuel Antonio Caro sea el pintor más fundido en la esencia de nuestra tierra por el hecho de haber pintado *La zamacueca*, *El falte* o *El mocho pidiendo limosna*. No se trata de tipismo en las escenas, sino de características más hondas. Los personajes del mexicano Rivera parecen mexicanos porque lucen indumentarias populares, pero en lo formal, en lo específicamente plástico, esa pintura no es otra cosa en sus mejores momentos, que un remedo de los frescos sieneses.

En la pintura chilena, a lo largo de siglo y medio, se pueden advertir unas constantes, unos rasgos persistentes en los cuales queda inscrita la actividad de nuestros artistas. Son cuatro puntos que reaparecen siempre: *Paisaje*, *Color*, *Influjo francés*, *Carácter*.

Estas cuatro constantes se complementan con cuatro claves. Las constantes permiten apreciar las direcciones que sigue fielmente nuestra pintura. Las claves son aquellos signos que van señalando la tónica, a lo largo del desarrollo histórico, de nuestra pintura nacional. Las constantes permanecen, las claves cambian.

Estas no actúan en el desenvolvimiento de la escultura por su menor importancia dentro de la actividad plástica. En la escultura han actuado las individualidades, sin llegar a cuajar, como en la pintura, en un desarrollo coherente y colectivo, capaz de admitir su encaje en una teoría determinada.

Las claves son: *Exaltación, Realidad, Sentimiento, Razón Plástica*. Dura la primera desde el Mulato Gil hasta 1870. La segunda, desde 1870 a 1910. La tercera, desde 1910 a 1928, y la cuarta, desde 1928 hasta nuestros días.

Tratemos de ver brevemente hasta qué punto ambos supuestos —constantes y claves— señalan la caracterización determinada y concreta de nuestra pintura.

Es evidente que desde Manuel Ramírez Rosales —primer paisajista chileno y uno de los más importantes del continente, hasta el punto de resistir el parangón con los maestros de la escuela del río Hudson—, es evidente, digo, que la visión de la naturaleza persiste desde ese romántico apasionado como una cadena que domina la plástica nacional, produciendo algunas de sus obras más egregias. Los eslabones se llaman Antonio Smith, Pérez Rosales, que pinta el delicioso *Paisaje de Valdivia* a mediados del siglo pasado en una aguda nota de anticipación de la pintura al aire libre. Se llaman, digo, Onofre Jarpa, Ernesto Molina, Pedro Lira,

Juan Francisco González, Valenzuela Llanos, Alberto Orrego Luco, Agustín Abarca y todo el conjunto conocido por el nombre de Grupo Montparnasse, que constituye una escuela de paisajistas, la *Escuela de Santiago*, cuyos representantes más caracterizados son Pablo Burchard, Laureano Guevara, Héctor Cáceres, Isaías Cabezón y Carlos Pedraza. A esta pléyade podrían agregarse los artistas que desde el campo de la fidelidad a la tradición cultivan el paisaje: Humberta Zorrilla, Alfredo Araya, Alfredo Melossi, Luis Strozzi.

El hecho de que se vayan produciendo cambios de estilo en la visión del paisaje, no desvirtúa la idea de la constante. Veremos más adelante cómo esos cambios de estilo responden inexorablemente al desenvolvimiento de las claves.

Sigamos ahora con la segunda de esas constantes. El *color* domina en la pintura chilena sobre el dibujo. Nuestros artistas ven la realidad en las modificaciones de sus tonos, más que en la silueta estricta que recorta las formas. Ello lo demuestra no sólo la opinión de quienes se han preocupado por estos problemas —Juan Agustín Barriga, Cueto y Guzmán, Luis Orrego—, sino la simple contemplación de las obras. Orrego Luco ve en los pintores nacionales “una retina impresionable que se deja arrastrar por las caricias de la luz. En ella domina la mancha, descuidándose la composición y el dibujo”.

Desde Monvoisin en adelante, nuestros artistas han seguido la lección francesa. Ramírez Rosales se mueve en la estela del romanticismo galo. Juan Bianchi, las hermanas Mira, Ramón Subercaseaux, Casanova Zenteno, Juan Harris, etc., hasta los actuales, todos reciben lo francés como la norma salvadora. El fenómeno es casi universal, pero en Chile,

por la mayor porosidad del espíritu de sus artistas, adquiere características de persistencia que tienen una sola excepción: el grupo de pintores del 13, que por influencia de Alvarez de Sotomayor, torna a lo español, abandonando por pocos años la servidumbre a lo francés.

En seguida, el *carácter*. Esta constante está íntimamente ligada al predominio del color. El color refleja lo sentimental, lo entrañable, frente al dibujo que viene de lo razonado y abstracto. La pintura chilena es más instintiva e irracional que pensada. Luego tiende al carácter. De la lección de Rugendas —excelso dibujante—, tomó sólo los rasgos característicos.

Las *claves* son, en cierto modo, las mutaciones estilísticas en las que a veces intervienen también las diversas polarizaciones hacia una determinada clase de temas. Empecemos por la *Exaltación*. Los cincuenta años aproximadamente que van del *Mulato* Gil hasta 1870, vemos la fecundidad de los temas que tienen como impulso la dignificación, el ennoblecimiento, el canto de aquello que guarda alguna afinidad con las hazañas, gestas y heroísmos de la Independencia. Hacen nuestros pintores un arte “comprometido” *avant-la-lettre*, de exaltación de unas ideas, de una patria conquistada.

El caso más elocuente lo tenemos en el *Mulato*. Nos ha dejado la efigie de los próceres. A través de la imagen se deja el recuerdo vivo, tangible, como paradigma de virtudes cívicas, para la posteridad. Y por eso Gil, comprendiendo la eficacia de las intuiciones directas, reviste a los padres de la patria, a los próceres, a los nobles burgueses de ese momento, con aquellas galas, entorchados y arrequives que sim-

bolizan la dignidad de la función militar o civil. El abuso de lo ornamental es prueba de que en el fondo actuaba un anhelo de exaltación.

El mismo que se ve en Wood, en Mochi, en Somerscales, en Casanova Zenteno, en Nicolás Guzmán, cuando cantan los heroísmos de nuestros marinos o de nuestros soldados. Más aún, en el costumbrismo de Caro, de Mandiola, en los paisajes de Pérez Rosales, de Smith, hay también un deseo de exaltación. Frente a lo extraño, frente a lo no peculiar y característico, es necesario descubrir lo nuestro, empaparnos de nuestra propia circunstancia, descubrir el dintorno, porque "eso", eso que vemos "es lo nuestro", lo que hemos ganado.

Y, naturalmente, de la clave de la *Exaltación* pasamos a la *Realidad*. Toda la *generación del medio siglo*, que comienza a dar sus frutos hacia 1870, es una sumisa entrega a la representación de las circunstancias. De pronto los pintores descubren que viven en un lugar determinado de la tierra y que ese lugar con sus montañas, sus valles, sus ríos, sus costas, su variedad infinita, es hermoso. Los paisajes de Antonio Smith y los de Onofre Jarpa hacen compatibles el lirismo y la realidad. La culminación dionisiaca, de fusión panida con la naturaleza, se produce con dos pintores de la misma generación: Juan Francisco González y Valenzuela Llanos. No sólo en ellos la clave del tema paisista logra su más alto estilo, sino que a fuerza de sublimar la realidad y de ser fiel a sus contaminaciones líricas, van derivando poco a poco hacia el impresionismo del cual son adeptos a su manera.

Con la generación del 13 vuelve a producirse otra ex-

cepción. Así como rompen la constante de "lo francés" no se someten a la tónica de la clave de la realidad. El cambio de ésta hacia el sentimiento viene además por el predominio del tema antropomórfico, del hombre. El paisaje lleva a la realidad exterior; el hombre, a la interior, a los sentires. El retrato y las escenas de interior o el paisaje de viejas casonas coloniales constituyeron el repertorio del grupo. No pintaban las ruinas, los parques abandonados o los cementerios, por amor a lo objetivo, sino por un espíritu saudadoso, de amor al pasado, por su vivir en soledad o en nostalgia de un mundo que estimaban más sentimental y puro.

Hasta entonces, se ha producido un movimiento ideal en la mirada del pintor. La aprehensión de la realidad ha ido desde lo lejano a lo cercano. La exaltación suponía un mirar tan remoto que el motivo era un ideal, una concreción de cosas —virtudes, heroísmos, hazañas, que surgidos de hechos reales son abstracciones—, no cotidianas. En seguida la mirada se recoge, se aproxima y pinta lo cercano: el paisaje y las cosas vecinas al pintor. Se sigue replegando la mirada y, volviendo sobre sí misma, penetra en lo interior del pintor que escruta su propio mundo entrañable y llega, como la generación del 13, a representaciones de un caos de sentimientos, de emociones, de agonías. Pensemos en artistas como Ulises Vásquez, Alfredo Lobos, Jerónimo Costa, Ezequiel Plaza, etc. Son los grandes y apasionados trágicos de nuestra pintura. Cada cuadro es una patética escena de autoconfesión.

En 1928 se produce en nuestra pintura un cambio considerable. Si es cierto que a lo largo de toda su historia el reflejo de lo francés fue persistente, con la excepción de los

discípulos de Alvarez de Sotomayor, esa fidelidad a modelos galos permitió la diferenciación de estilos y se daba el caso de posiciones tan antipódicas como las de Valenzuela Puelma, que persistía en el seguimiento de Ingres, mientras que Lira partía de los postrománticos de Fontainebleau y sus aledaños.

El Grupo Montparnasse es más dogmático. Toma el ejemplo de la llamada *Ecole de Paris* y trata de escrutar, como es obvio, la razón plástica. Es decir, las leyes que hacen del cuadro una unidad autónoma que vive por sí misma y no por lo representado. Todavía estos artistas se apoyan en la realidad —no se olvide que el maestro lejano de todos ellos es Cézanne—. Pero esa realidad les permite ver la dignificación estricta de las formas, y lo representado en la tela sólo responde a una escala de valores atendida a las posibilidades plásticas. Una manzana puede poseer mayor jerarquía que una escena guerrera. El principio estético de estos artistas —cuyo caudillo es Pablo Burchard— puede enunciarse según la famosa definición de Maurice Denis: “Un cuadro, antes que una batalla, un caballo o un desnudo de mujer, es un conjunto de manchas y colores en cierto orden dispuestos”.

Eso es lo que harán entre nosotros Camilo Mori, Laureano Guevara, Augusto Eguiluz, José Perotti, Isaías Cabezón, Héctor Cáceres y el grupo de epígonos, que llamo “generación del 40”, en la que aparecen Carlos Pedraza, Sergio Montecino, Raúl Santelices, Israel Roa, Fernando Morales, etc.

Mientras tanto, como una reviviscencia de la fidelidad al realismo al aire libre de principios del siglo, marchan, un

poco marginados de las corrientes innovadoras, Benito Rebolledo y Pedro Rezska. El primero tiene a veces contactos no muy firmes con el grupo del 13, sin existir relación personal con sus integrantes. Por ello hay una esencial españolidad en su pintura. Rezska sigue la estética francesa.

Desde 1950, apartándose del imperio de los montparnasianos y, por ende, de la acción de la Escuela de Bellas Artes —aunque muchos procedan de ella— y mucho más de los ideales periclitados de la siempre benemérita Sociedad Nacional de Bellas Artes, un grupo de artistas jóvenes comienza a llevar a sus extremos límites las premisas de la razón plástica eliminando paulatinamente y desde distintas concepciones estéticas, la presencia del tema como una realidad que se describe en el cuadro. Tiene esta pléyade juvenil en ese año crítico de 1950, un caudillo en Roberto Matta. Más adelante la rectoría del joven e inquieto estudiante de la Escuela de Arquitectura, será compartida en cierto grado por otro arquitecto-pintor, Nemesio Antúnez, en torno del cual girará un grupo que busca el compromiso entre la abstracción y el realismo poético. Pero tanto en esta banda de muchachos inquietos, como en los abstractos geométricos del plasticismo a lo Mondrian, guiados por Ramón Vergara, fundador del Grupo Rectángulo, y en los exponentes de los fenecidos Salones de Invierno, fundados por el crítico y pintor Víctor Carvacho y por Emilio Hermansen, el principio orientador está en esa clave que llamo de la *razón plástica*. Ellos hacen una vez más evidentes las teorías de la visualidad pura de Konrad Fiedler, quien dice que la actividad plástica del artista “es una continuación del proceso visual... convertido en formas de valor espiritual”.

Esas conquistas se afirman y se acentúan en el expresionismo abstracto (un regreso al predominio del color sobre el dibujo, como es obvio) de José Balmes, Rodolfo Opazo, Iván Vial, Pablo Burchard (hijo), etc.

*

*

*

La escultura ha tenido un desarrollo menos fecundo. Y si no ha logrado el ajuste a una plantilla tan rigurosa, ni responde a unas constantes y claves precisas como la pintura, ello no impide que en muchos casos el paralelismo con el desenvolvimiento de la pintura se advierta en forma sobremedida evidente.

Existe un período “primitivo” en las postrimerías de la Colonia, en el cual se cita la figura ya un poco legendaria de Ignacio Andía y Varela. En realidad, el primer nombre importante es el de Nicanor Plaza. Recibió el influjo del clasicismo postcanoviano bebido en París junto a su maestro Jouffroy. Plaza destacó en la Exposición del Mercado, que reveló a tantos artistas. Posee una tierna y tenue maestría de cincel, sobre todo en obras como *La Quimera* y *Eva*.

Otros nombres que guarda nuestra historia son los de Virginio Arias, el más destacado escultor de los seguidores de Plaza, Simón González, Rebeca Matte. En seguida, el grupo que florece en la línea divisoria de los siglos XIX y XX —José Miguel Blanco, Carlos Lagarrigue, Ernesto Concha, Arturo Blanco—, insiste en forma extremada en la anécdota y se pierde en el cultivo de la más chata trivialidad.

Los precursores de la razón plástica son Lorenzo Do-

mínguez, que sigue en cierto modo la lección del español Victorio Macho; Tótila Albert, influido por el expresionismo alemán, y Samuel Román, que trabaja unos años en Alemania, para buscar más adelante el esencial reflejo de lo nativista. A ellos se deben adscribir el extraordinario José Perotti y Raúl Vargas.

Las innovaciones se inician de manera plena con los ensayos de Lily Garafulic, Marta Colvin, María Fuentealba y Raúl Valdivieso.

En las últimas promociones la abstracción organicista o de bloque domina en forma absoluta. Los nombres de Sergio Castillo, Sergio Mallol, Teresa y Rosa Vicuña representan estas corrientes. Berta Herrera y Raúl Marín se mantienen dentro de una estilización que no rompe del todo sus amarras con la objetividad.

II

PRIMER ASEDIO A LA PINTURA CHILENA

Los comienzos del arte chileno son inciertos. La lejanía del país de los núcleos principales coloniales y la naturaleza del primitivo aborigen, más inclinado a los afanes bélicos, como lo atestigua "La Araucana", poema épico de Ercilla (1533-1596), que a la creación artística, acaso justifiquen la ausencia de frutos estéticos valiosos. Merecen recordarse, sin embargo, las cuarenta y dos telas pintadas en 1684 por Juan Zapata Inga, para el claustro del convento de San Francisco de Santiago. En ellas se relatan con cierta habilidad expresiva episodios de la vida del santo.

Otro pintor, cuyas circunstancias biográficas se desconocen igualmente, decoró la iglesia del pueblecito de Mendoza (Chile) con una serie de lienzos dedicados a narrar la vida de la Virgen. He propuesto para el desconocido artista el nombre de Maestro de Mendoza. La fecha de sus obras, con marcada influencia de la pintura alto-peruana, me parece estar en el último cuarto del siglo XVIII.

Más cercanos al período de la Independencia (1810), se

hallan el escultor Ambrosio Santelices (1734-1823) e Ignacio Andía y Varela (1757-1822), autor de retratos de personajes oficiales de su tiempo y de algunos de los miembros de la incipiente burguesía.

La primera figura importante surge con José Gil de Castro, más conocido como el *Mulato Gil*. Nacido en el Perú, trabaja el mejor período de su carrera artística en Chile, que abarca de 1808 a 1822 (*). Se caracteriza su obra por el enaltecimiento de los valores patrios, de los fastos guerreros y cívicos a través de la efigie recargada y brillante de los hombres que conquistaron la Independencia. Castro posee estilo, pero lo reitera de tal modo, que cae en la fórmula. Los personajes tienen un estatismo un poco pasmado. Retrató a Bernardo O'Higgins, a Bolívar, a José de San Martín, etc.

Afirmada la vida nacional, el arte encuentra una atmósfera propicia que se nutre con la llegada de dos pintores europeos que dejan honda huella en Chile: el alemán Mauricio Rugendas (1802-1858) y el francés Raimundo Quinsac Monvoisin (1790-1870). Rugendas nos da la visión de un costumbrismo vernacular semejante al descubierto por los viajeros del siglo XIX en los países marginados de las grandes vías de comunicación. Hace lo que Dauzats y H. P. Blanchard en España. Monvoisin se ha educado en el clasicismo postdavidiano. Chile transforma su estilo y cae en una especie de romanticismo tropical, equivalente americano del purismo nazareno europeo.

(*) Recientemente se han publicado las fechas de nacimiento y muerte: 1785-1841. Véase *Breve Historia del Arte en el Perú*, Francisco Stastny, Lima, 1967.

Manuel Antonio Caro (1835-1903) y Francisco Mandiola (1820-1900), proceden de la lección de esos maestros. Mandiola sigue a Monvoisin y de éste procede la suavidad del modelado y la delicadeza evanescente de su gama. En sus retratos realistas de mendigos, cae en excesivas truculencias. El populismo es cultivado con mayor fortuna por Caro. La justa nota de observación está dada en sus escenas costumbristas.

A la misma generación pertenece Antonio Smith (1832-1877), cuya obra está impregnada de fuerte sentimiento, de honda subjetividad, como un equivalente de lo que hace en Estados Unidos en ese tiempo la Escuela de Hudson. Sus paisajes del centro y sur de Chile son como amplias escenografías en donde el caos intrincado y laberíntico de la cordillera andina y de los valles se cubre con cendales neblinosos. Smith era un gran romántico.

La generación siguiente (1850), señala un retorno acusado y de menor vuelo creador al realismo. Este grupo, cuyos representantes prominentes son Cosme San Martín (1850-1905), Pedro León Carmona (1854-1899) y Ernesto Molina (1857-1905), rechaza toda veleidad sentimental, lírica y emotiva. En algunos de ellos asoma posteriormente el eco del romanticismo orientalista, en especial en Molina, seguidor tardío del fortunismo.

De mayor significación es el grupo de los "cuatro maestros", de cuyas enseñanzas vendrá la posterior conquista de un arte liberado de la servidumbre temática. Está formado por Pedro Lira (1845-1912), Alfredo Valenzuela Puelma (1855-1908), Juan Francisco González (1853-1933) y Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925).

El primero, en quien se da la persistencia de la tradición, pasa, sin embargo, por muchas aventuras estéticas. Recibe los relentes del romanticismo, más tarde adiciona a su obra algo del purismo nazareno, en especial en "La carta de amor" (Museo de Bellas Artes, Santiago), cultiva el naturalismo y, finalmente, en sus paisajes de la Quinta Normal, hacia 1910, tratará de comprender las innovaciones del "plein air".

La pintura de Valenzuela Puelma es vigorosa, su pincelada segura, ancha. En "La perla del mercader" (Museo de Bellas Artes de Santiago) adopta los modos de Ingres; en otras obras —"La Magdalena en el desierto" (en la misma pinacoteca santiaguina)— sigue la lección del tenebrismo.

Con J. F. González nos hallamos mejor situados en un dominio que posibilita la renovación. Sin desmedro de otras influencias, González debe considerarse como el maestro de los pintores del Grupo Montparnasse (1928). Poseyó una poderosa personalidad. Captador de sensaciones coloridas, la factura de sus paisajes está emparentada con el impresionismo. Al conocimiento de las leyes que rigen el color se une la intuición segura y el impulso pronto, subitáneo, para llevar a la tela las "impresiones" recibidas en la retina. No llega a la división estricta del tono, ni a la organización óptica de los creadores de esa escuela, pero la sensibilidad y un instinto certero lo llevan a la "razón plástica", a ver en la obra un problema formal.

Una de las figuras más importantes es Valenzuela Llanos. En su carrera va del verismo a la síntesis cromática. En sus paisajes, de extraordinaria maestría, como "Romereros en flor" (Museo del Luxemburgo), "La hora solemne" y "Puen-

te de Charentón" (ambos en el Museo de Bellas Artes de Santiago), se advierte la exquisitez del toque y la disolución de las formas en la atmósfera con inefable tenuidad. Un comentarista dice de este período, que acusa una "férrea disciplina interna y expresa la complacencia infinita que le producen (al artista) el silencio y la paz campesinas; estudia de preferencia el sortilegio del sol que va matizando los campos" (Eugenio Pereira).

La pintura chilena ha recibido a lo largo de su corta historia el ascendiente de los diversos estilos franceses. En un solo instante ese influjo se atenúa y es sustituido en parte por la huella del hispanismo que deja Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960) en sus discípulos de la Escuela de Bellas Artes de Santiago durante los años 1908-1911. El grupo salido de su cátedra forma la generación de 1913, así llamada por el año en que estos pintores exhiben sus obras en los salones del diario "El Mercurio".

En el arte chileno no ha habido un conjunto de mayor homogeneidad generacional y más íntimamente amalgamado por rasgos comunes. Viven un mismo ambiente, reciben los mismos influjos en su formación estética, poseen idéntico lenguaje expresivo y se ven abocados a un mismo destino. Casi todos desaparecen en plena juventud y la vida no les fue propicia ni generosa. Víctor Carvacho la ha llamado la "generación trágica". Son sentimentales, propenden a la tristeza y su pintura, cargada de añoranza, encuentra en la de Sotomayor el ejemplo más afín con un estado colectivo determinado. Predominará el retrato que, con las escenas de interior y el paisaje de viejas casonas coloniales, constituye el repertorio temático preferido del grupo. Este es muy nume-

roso, pero sus principales representantes son Enrique Bertrix (1895-1914), Ezequiel Plaza (1892-1947), Abelardo Bustamante (1888-1934), Guillermo Vergara (1890-?) y Pedro Luna (1894-1946).

Pablo Neruda los ha llamado "heroica capitanía de pintores", por ese vivir en desconsuelo y con esforzado sacrificio frente a una realidad conflictiva. Unidos por rasgos comunes, no renuncian ni los citados ni el resto de la pléyade a dar notas de irrecusable personalidad. La factura de Bertrix insinúa los volúmenes, esfuma y sugiere. La de Plaza, se caracteriza por una fuerte estructuración. Sus paisajes del período final están realizados con menor preocupación de sometimiento al control racional. Emplea una paleta refinada de violetas, azules, verdes y grises, de preferencia. Bustamante es de toda esta familia de pintores, el que declina finalmente la intensa proyección anímica y en su obras tardías ("Paisaje de Sevilla", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago), aparece la lección de Cézanne. En Vergara, el amor a las cosas, quiero decir amor afectivo, casi franciscano, su comunión con la sencillez de la vida campesina y con el paisaje desamparado y pobre, no le impedían perseguir los valores esencialmente plásticos, como se ve en "La vaca blanca". Volvemos con Luna de nuevo a las fuertes estructuras y a una pintura en la cual el color "construye" las formas. Pedro Luna fue el organizador de la exposición de 1913, que dará nombre al grupo, y el primero que en Chile habló del francés Paul Cézanne. En sus obras de la etapa postrera, parece anticipar la pintura de texturas.

En esos años de comienzos del siglo XX se prolongan en otros maestros los ecos de un tradicionalismo mal enten-

dido a veces. El grupo lo encabeza Pedro Rezska (1875-1960), en quien se da la brava nota realista compatible en el período de madurez con un cromatismo manetiano de la mejor ley. Otra figura importante es Julio Fossa Calderón (1874-1946), retratista hábil, un poco convencional. Fossa obtuvo en 1936, en el Salón de París, Primera Medalla de oro.

*

*

*

En la tercera década del siglo se produce en la pintura chilena un cambio considerable con el llamado Grupo Montparnasse. Es su nombre un signo de renovación, de rebeldía. Y, más que nunca, la lección gala, su ejemplo, su impulso, pone el rasgo definidor en la obra de esos artistas. La Escuela de París, ciudad a la cual marcharon los componentes del grupo en 1928, les enseña la "razón plástica". Es decir, las leyes que hacen del cuadro una unidad autónoma existente por sí misma y no por lo representado. Todavía estos artistas se apoyan en la realidad —no se olvide que el maestro de casi todos ellos es Cézanne—. Pero esa realidad le permite considerar la estricta dignificación de la forma, y lo representado en el lienzo responde sólo a una escala de valores atendida a las posibilidades plásticas del asunto. Una manzana puede poseer mayor jerarquía que una escena mitológica.

El principio creador de estos pintores —cuyo caudillo es Pablo Burchard (1873-1964)— debe señalarse como un compromiso entre la realidad exterior al cuadro mismo y su traducción a formas y a signos puramente figurativos.

Debemos considerar dos fechas decisivas. En 1928 se constituye el grupo primitivo con Julio Ortiz de Zárate (1885-1946), Camilo Mori (1896), Luis Vargas Rosas (1897), José Perotti (1898-1956) y el de más edad, pero destinado a figurar en la pléyade más ilustre de "l'école de Paris", con Picasso, Braque, Derain, y amigo inseparable de Modigliani: Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946).

En 1928 marchan a París acompañados de otros artistas de su misma generación, entre los cuales debemos destacar a Laureano Guevara (1889) y Armando Lira (1900-1960). La segunda fecha (1930) la da la fundación de la Facultad de Bellas Artes en cuyos destinos iban a influir en los años posteriores los pintores montparnassianos.

En los componentes del Grupo es posible advertir diferencias en cuanto a medios técnicos y aun disparidad en el modo de llegar a soluciones plásticas, pero existe —como señala Carlos Humeres— "una orientación común en la rebusca de sus propias posibilidades". Cualquiera que sea la importancia del mensaje dejado por la pléyade, son indudables su valor histórico en un momento de cambio y de crisis y el aire innovador y rebelde traído por estos mozos de entonces a la pintura nacional. No todos admiten ese hecho. El crítico Albretch Goldschmidt piensa que el Grupo Montparnasse es un malogramiento cuando todo lo destinaba, al parecer, a una misión trascendental: "...en el fondo, la siguiente "revolución" plástica, a partir de 1927-30, no ha podido llegar a una verdadera estructuración objetiva, estética, auténticamente nacional, sino que se mantuvo en un plano igualmente vago, indeciso, subjetivo y periférico (de innovación post-impresionista, *fauve*, etc.)".

Más legítimo sería decir que el grupo se inscribe, como es frecuente, en la pintura joven e innovadora de ese tiempo en casi todos los países, en las direcciones que parten de París fomentadas por la obra de artistas prestigiosos. Lo indeciso y lo contradictorio, lo subjetivo y vago provienen de las mismas fuentes inspiradoras, están en ellas, porque en esos días el arte es un caos fecundo, pero caos al fin. Los pintores del 28 comienzan a señalar un cierto clima conflictivo que vendrá a hacerse crítico en la década del 50.

La personalidad más importante es el citado Pablo Burchard. Nacido en 1873, es anterior a la generación de Mori y sus compañeros. Burchard no ha salido de Chile, pero ha intuido las más sorprendentes innovaciones europeas. Maestro del Grupo Montparnasse y de las siguientes promociones, su lenguaje es el más puro, tenue y elíptico de todos. Burchard marca además la transición entre el estilo atmosférico y disuelto de Juan Francisco González y las nuevas escuelas. Influido por sentimientos intimistas persigue una mayor estructura formal. En el período final llega a un "fauvisme" refinado: simples manchas, armonías abstractas, supresión casi del tema. La pintura pasa a través de un espíritu poético, lírico, juvenil.

El ascendiente de Burchard sobre los pintores montparnassianos se ha producido en el orden de la técnica y de la utilización de una determinada escritura plástica. Pero el influjo ha sido también moral. Alguna vez el viejo maestro lo ha dicho: "El arte es una estética, pero también una ética".

Julio Ortiz provenía del grupo del 13. Posteriormente, se inclinó hacia unas normas predominantemente estructurales de planos anchos y vigoroso monumentalismo, especialmen-

te en sus "Naturalezas muertas". Su carrera de pintor está hecha de pasos seguros y de creciente perfección. Cada obra predice la que vendrá. Mori, por el contrario, es la inquietud, la inestabilidad. Su obra, siempre caracterizada por una brillante técnica, ha pasado por todos los momentos estilísticos desde 1914 en adelante, sin excluir la más extremada abstracción de hoy, el informalismo y la representación plástica de texturas.

Vargas Rosas ha hecho un arte que, en su desdén por los principios de la representación de lo real, lo llevó muy joven al cultivo de un lenguaje formal que por la inestabilidad de las líneas, por el dinamismo y por la interacción de las formas en nerviosa y agitada lucha sufrió el influjo de los futuristas. Perotti constituye el tipo cabal del artista enfrentado al arte con un sentido universalista. Practicó, dentro de las normas generales del Grupo Montparnasse, la pintura, la escultura, la cerámica, el grabado y el esmalte. Su personalidad múltiple, fervorosa de saberes y de sensibilidad creadora, se reveló más hondamente en la escultura. Manuel Ortiz de Zárate hizo de París el teatro de su vida. Su arte deriva de la estética postcézanniana. En sus desnudos de la etapa final hay una tendencia muy marcada a ver las formas con un sentido amplio y monumental. Laureano Guevara y Armando Lira son los paisajistas del grupo. El primero con tonalidades de un gran refinamiento que reproducen los tornasoles crepusculares del Valle Central chileno. Lira, con mayor violencia, más crudo. Guevara tiende a las armonías tenues. Lira convierte el paisaje en un juego ornamental.

Este conjunto de pintores, que ejerció en su mayoría y que, en parte, sigue ejerciendo la docencia en la Escuela de

Bellas Artes (*), tras largos años de rectoría sobre las promociones más jóvenes terminó por oficializar en cierto modo el arte de avanzada. No se olvide que la pintura de vanguardia ha sido en ese período en Chile lo vigente. Tomando una expresión del mundo político, podría decirse que desde 1930 hasta 1960, la pintura "nueva" estuvo en el poder. Según muchos, la rutina y la facilidad terminó por hacerla caer en una especie de "pompierismo" y desde 1950 su decadencia era ya inevitable.

Los de Montparnasse tienen sus epígonos en el grupo que he llamado la generación de 1940. En ésta, descuellan Israel Roa (1909), Carlos Pedraza (1913), Sergio Montecino (1916) y Raúl Santelices (1916). Sus maestros se movieron en varias direcciones; los del 40 cultivan de preferencia el "fauvisme". En éstos, además, el abandono de la conciencia artesanal, de la pulcritud, de la reflexión, constituye uno de los rasgos negativos. En su haber debe anotarse el deseo de rebeldía, muy atenuado, es cierto, contra un arte impuesto por París a través de la lección de quienes los formaron en la Escuela de la que ellos terminarían por ser profesores. Roa, tan descuidado en el lenguaje expresivo ("El día del pintor", Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York), quiere, y lo logra a veces, que su pintura esté impregnada de esencias vernaculares. Pedraza es orquestal, ampuloso. Su expresiva manera de ver cae en lo barroco. Montecino no llega a los sensualismos de Pedraza. Si éste emplea tonalidades cálidas, rojos ardidos, ocre, que parecen sometidos a una combustión interior, amarillos brillantes, golosos de luz, Montecino se queda en los azules y en los verdes. Sus paisajes del

(*) En los instantes que corrijo las pruebas, esto ya no es cierto.

sur de Chile tienen una entrañable verdad, sin abandono de los principios rigurosamente plásticos. Ultimamente ha evolucionado hacia mayores violencias de color. Raúl Santelices aportó a sus telas, tras una larga experiencia brasileña, formas monumentales y una libertad expresiva incrementada por los atrevimientos de una paleta un poco ruda. La transición entre este grupo y el anterior lo señala Inés Puyó (1906). Su pintura, hecha al principio de formas concretas, se hará en seguida evanescente, lírica y, al final, buscará con ahínco e inteligencia una fórmula sencilla de abstracción que no abandona del todo el recuerdo del tema.

*

*

*

La etapa siguiente en la pintura nacional podría titularse "la rebeldía contra el oficialismo". La mayor parte de quienes empiezan a imponer su personalidad no ha salido de las aulas de la Escuela Bellas Artes. Muchos proceden de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y abundan, como es obvio, los arquitectos. En estos jóvenes artistas se da un gesto de oposición violenta, no tanto por seguir el movimiento general de su tiempo, como por sentirse incompatibles con los maestros montparnassianos y sus epígonos.

El caudillo de esta pléyade es Roberto Matta Echaurren (1912), personalidad brillante, contradictoria, dada a teorizar y a ver la pintura como un acto de fe, rasgos éstos que encajan perfectamente en esa inquietud casi metafísica aportada por quienes aspiran a seguirlo. En Matta ven, además, una técnica impecable y una visión en la cual la fantasía parece desbordarse en estallidos y chispazos de extraordinaria

sugerencia. El influjo de Matta quedará más en el gesto de rebeldía que en lo estrictamente formal. Matta procede del superrealismo; no es, en el rigor de la palabra, un abstracto. En sus obras queda implícita al visión interior del ser, a la que el artista denomina, tomando la expresión de un exégeta: "la tercera materia". "Si me preguntáis lo que busco —dice Matta—, os responderé que trato de encontrar una morfología del proceso psíquico. O mejor, busco un microscopio para escrutar el espíritu del hombre". Esta obsesiva interrogación del secreto fondo humano persiste en las últimas obras del joven maestro. Lo que separa a Matta de los artistas chilenos más recientes, es esa su obstinada presencia de una ontología, de una metafísica que nos da la trascendencia del hombre. No siempre se produce la cabal unidad entre el fondo que trata de captar y las formas expresivas de ese fondo o contenido. Pero aún en sus momentos de mayor fragilidad plástica, Matta se revela como un creador incomparable.

A Nemesio Antúnez (1918) debe considerársele como uno de los orientadores de las nuevas promociones. Estudió arquitectura en la Universidad Católica de Chile y fue ayudante durante tres años de Stanley Hayter en el Taller 17. Nemesio es otro inquieto. El mismo lo ha dicho. Se acercó a los estallidos eróticos de Matta, a las composiciones diminutas de Paul Klee. Hizo superrealismo, abstraccionismo. Actualmente, tras una etapa neorrealista de visión descarnada y agresiva, agranda aspectos minúsculos de las cosas reales y al captar en grande sus estructuras, su anatomía, sus refulgencias microscópicas de color, llega a unas versiones abstractas muy singulares.

Enrique Zañartu, el más joven de la trilogía que inicia

la renovación pictórica en Chile, nació en 1921. Su nombre completo es Enrique Antúnez Zañartu. Hermano del pintor Nemesio Antúnez, ha adoptado el apellido materno. Trabajó en Nueva York en el Taller 17. Se ha definido a sí mismo como un realista, "realista de mi modo de ver las cosas, de una realidad que yo siento dentro de mí". Su realismo no puede entenderse como copia servil de la naturaleza. Responde más bien a los estímulos de un movimiento del ánimo que lo lleva a expresarse en el punto crítico del choque de la realidad con la ficción, de la lucidez y del clarividente razonar con el sueño y las intuiciones oscuras. Por momentos deja el color en grandes cuajarones o lo proyecta en intrincadas morfologías. Sobre estos paisajes misteriosos insinúa formas humanas mutiladas en su significación total. Partes aisladas o truncas que parecen sugerir secretos erotismos. Zañartu cultiva en definitiva una temperada abstracción a la cual, por la invasión que en ella hace el mundo del subconsciente, se le imbrica una voluntad de superrealismo. Es en cierto modo una pintura caótica. Jacques Charpier ha visto en ella una especie de drama andino. A su través, Nicolás Calas comprende a la que el crítico llama la "criatura de eras titánicas".

José Balmes (1927) procede de la Escuela de Bellas Artes, pero irá abandonando poco a poco la lección de sus maestros montparnassianos para alcanzar el límite de la abstracción. Es uno de los más altos exponentes de un arte que suma el rigor inteligente de la técnica a la fantasía y a la imaginación creadora. Algo semejante ocurre con Magdalena Lozano (1915). En ella predomina un sentido dramático y el instinto.



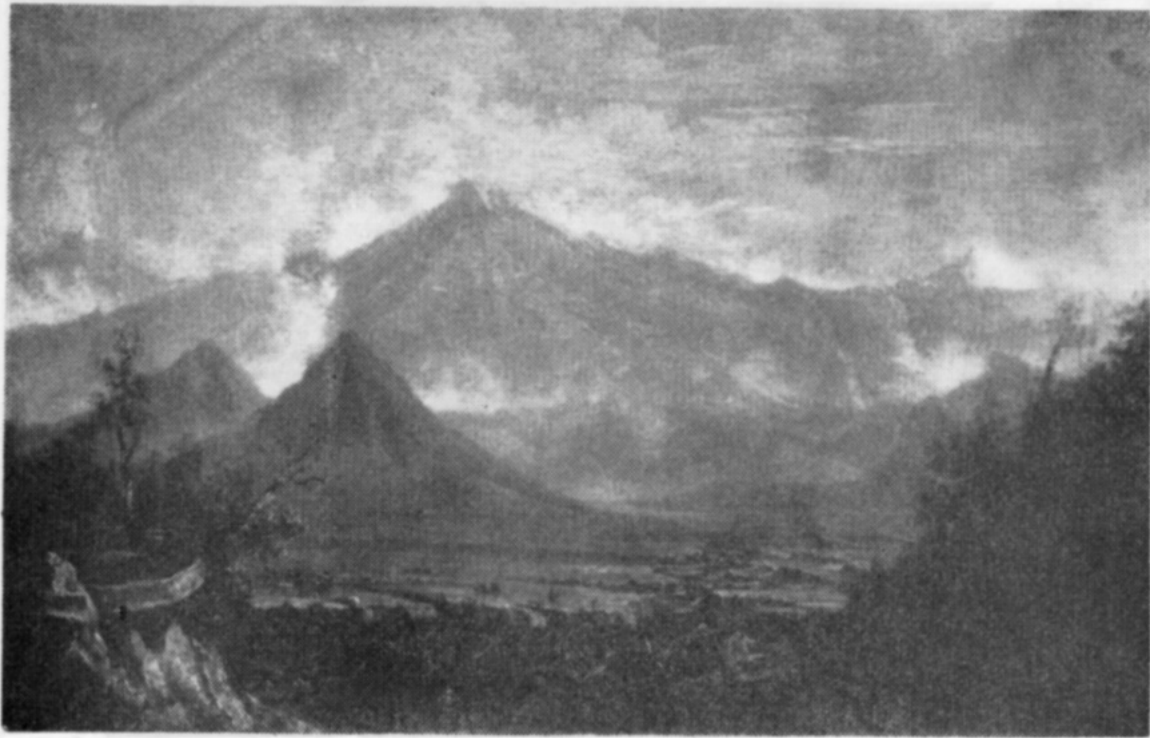
Monvoisin.—Juana Valdés de Abbott.



Grabado sobre dibujo de Charton de Treville.—Valparaíso, hacia mediados del siglo XIX.



Manuel A. Caro.—El Mocho, óleo, 1867.



Antonio Smith.—Paisaje.

Aquellos tres maestros —Matta, Antúñez y Zañartu— han dado lugar a la eclosión de un núcleo muy importante de pintores que giran en torno a las diversas formas de la “desrealización”. Es decir, un acto en el cual el pintar consiste en alejarse de lo real más inmediato, de lo habitual, para construir sobre sus escombros la estructura secreta de esa realidad. Rodolfo Opazo, Iván Vial, Jaime González, Eduardo Bonatti, merodean, cada uno a su modo, en el mundo interior del hombre. Los dos primeros derivan de Matta, pero han sabido fundir su propia personalidad en ese influjo poderoso sin que éste los anule. Opazo hace una pintura visceral en el sentido recto de la palabra. Parece una reminiscencia de las láminas de anatomía con unas constantes de color que son el rojo, el naranja y el blanco. Estos jóvenes pintores, nacidos en la década del treinta, reflejan en su obra la acción de unos años en extremo conflictivos y críticos.

Ricardo Irarrázaval y Enrique Castrocid, pertenecientes a la misma generación, propenden a una estética más formalista y menos obsesionada por la realidad psíquica del hombre. En Irarrázaval se advierte la presencia de un espíritu que busca lo sumario y la economía expresiva. Busca la vibración de los tonos yuxtapuestos que evocan en su modo peculiar de ser puestos en la tela técnica del mosaico llevada a escala gigante. Por contra, la obra de Enrique Castrocid es más compleja. Sobre un fondo blanco suele trazar una caligrafía refinada que sugiere la intrincada, la laberíntica huella de grandes insectos. En el campo de la corriente onírica, de ensueño, debo citar a Claudio Bravo, de prodigioso realismo.

Uno de los rasgos característicos de los nuevos grupos

surgidos a partir de 1950 y que han realizado el relevo de las promociones nacidas en 1928 y sus epígonos, está en el cambio conceptual, en el modo de enfrentarse al acto creador, en la mutación del estilo. Pero sobre todo, en la pulcritud, en el rigor de la elaboración artesanal. Iván Vial, José Balmes, Antúnez, Mario Toral, Guillermo Núñez, llegan a veces al prodigio y la materia se distribuye en la superficie del lienzo con cierto preciosismo rococó.

En general, puede decirse que los artistas jóvenes se inscriben en las corrientes del expresionismo abstracto, pero contenido siempre por un ademán de medida y de orden, signos éstos que suelen definir al arte nacional a lo largo de su corta carrera. El abstraccionismo geométrico —el arte “concreto”— florece bajo los impulsos del Grupo Rectángulo, orientado por Ramón Vergara Grez (1923) y al que se ha sumado el cubano Mario Carreño (1913), cuya residencia habitual es Santiago de Chile desde 1958.

El regreso a una pintura de contenido y de diálogo con “lo real” se vislumbra cada vez más intensivamente en Ernesto Barreda, cuya obsesiva objetividad se transfigura por cierto miserabilismo poético. No está solo y en esta captación de la realidad tangible le acompaña Carmen Silva (1927), de obra más misteriosa. En ellos el “nativismo” venido del influjo mexicano adquiere tornasoles personales. Ese seguimiento de la pintura “comprometida” azteca ha alcanzado en algún momento su plenitud en las telas y murales de José Venturelli (1918) y Carlos Faz (1931-1953). Venturelli se encamina ahora hacia cierto purismo ornamentalista. Faz pereció cuando su talento se hallaba en plena evolución.

III

EL TEMA POPULAR

La corriente del populismo temático en la pintura nacional responde a varios impulsos. Uno de ellos posee un entronque de filiación internacional. A finales del siglo XVIII dominaban todavía en las artes plásticas de Occidente los últimos ecos de la tendencia que llevaba a los cuadros los asuntos de costumbres populares. Y precisamente, por estar dicha tendencia en sus postreras manifestaciones, se advierte la exacerbación del manierismo, la extremosidad de lo que repite una receta y trata de someterla con violencia a los supuestos generadores. No se olvide que todos los estilos han muerto amanerados.

El pintor que clausura en Europa definitivamente el populismo es Goya. Los sobrevivientes a dicha corriente caen en el cromo y dejan de herencia la inmensa trivialidad de sus telas.

Rugendas se ha formado en el círculo de los pintores de género o ha recibido los relentes vagos de su influjo. El viaje al Nuevo Mundo lo salvaría de aquella trivialidad lle-

vándolo a un arte más virginal, purificado y, a la vez, dotado del vigor de una naturaleza menos contaminada de progreso. Si Rugendas no hubiera realizado su periplo americano, su pintura no sobrepasaría las melifluidades de sus compatriotas Daniel Chodowiecki, Benjamín Vautier, Andreas Achenbach, Johann Peter Hasenclever y Johann August Frafft. La obra de Juan Mauricio Rugendas es hoy más “moderna” por su mayor vitalidad plástica y por la acción depuradora de lo americano.

Otra raíz del populismo en nuestra pintura debe verse en el hecho de que los caminos del Nuevo Mundo se ven cruzados por artistas europeos que los recorren en busca de exotismo. Estos artistas se orientan hacia las zonas extramuros del progreso. Ello explica que España —en la periferia de Europa—, las regiones situadas en el extremo levantino del Mediterráneo y el norte de Africa, inspiren la corriente orientalista, hermana en cierto modo del costumbrismo americano. A España van los pintores Dauzats, Robert, Gustavo Doré, Manet. A su vez, las comarcas orientales reciben la visita de Fortuny, Regnault, Ziem, etc.

Además de Rugendas, vienen a Chile impulsados por el prestigio de un mundo exótico, los franceses Ernesto Char-ton de Treville, Raymond Q. Monvoisin, el italiano Moli-nelli y el inglés Thomas Somerscales. Todos, con la excepción de Monvoisin, orientado por distinto camino, se entregan a la captación de lo vernacular.

He llamado al período en que ellos trabajan el de la *exaltación*. El grupo supone un ejemplo extremo de la pintura que busca, a través de los temas populares, la glorificación, la dignificación de la vida genuina. El Mulato Gil,

Wood y en cierto modo Somerscales, exaltan el heroísmo. Raymond Q. Monvoisin, llevado por el "pathos" romántico, se ve tentado a inmortalizar algún episodio histórico como aquel de la naturaleza casi chauteaubrianesca a que dio lugar el naufragio de la goleta "El joven Daniel". Pero esto es excepcional en su obra.

Los dos representantes más notorios del costumbrismo son Rugendas y Charton. Les siguen Manuel Antonio Caro y Mandiola. Charton no ofrece complicaciones. Se limita a pintar paisajes urbanos: *La plaza de Armas*, *La Cañada*, *Calle de Valparaíso* o algunos aspectos de las fiestas populares: *Rodeo*. Su pupila se complacía en registrar las estampas de un vivir que estaba a punto de recibir los primeros embates del progreso. Charton ha dejado testimonios preciosos para el historiador. Su estilo es minucioso, de apurado carácter. En *La Plaza de Armas* se apodera de la sensación de apacibilidad y calma. *Rodeo* posee brío y la composición del cuadro está lograda con feliz maestría. Es la mejor obra de un pintor que a menudo se quedaba en lo elemental y rudimentario.

Rugendas nos ofrece otro clima espiritual. Es sin duda un cultivador de los temas populares, pero esta peculiaridad es sólo un factor más, entre otros, en su modo de concebir el arte. Uno de los más importantes, pero no el capital. En cierta manera, el populismo condiciona su estilo, le impone una determinada clase de soluciones. Mas, a través de lo vernacular, lo que desea el pintor bávaro es dejar en la tela su voluntad de estilo.

Por eso prefiere a menudo el dibujo. El trazo, por su naturaleza geométrica tiende a la abstracción, elimina lo fun-

gible, lo transitorio. El color es perecedero, alude a cosas que pasan. Por eso los pintores del barroco fueron fundamentalmente cromáticos. También los cultivadores todos de la gran corriente costumbrista que señorea el arte de Occidente a mediados del siglo XVIII.

Rodeo de huasos maulinos, La reina del mercado, El huaso y la lavandera, Paseo a los Baños de Colina, El alto de la carreta, pertenecen plenamente a la tendencia que recibe su inspiración del ámbito vernacular. No rehúye en ellas las exigencias de orden plástico y con un rigor sobremanera evolucionado ya se advierte en el primero de estos lienzos el juego del arabesco y el uso en parte de la visualidad pura. Por momentos sentimos como si por el lomo brioso de estos caballos pasara raudo el soplo genial de Delacroix.

En ciertos paisajes de rocas aparece el artista que trata de captar la grandeza de una naturaleza de proporciones ingentes. Y aquí sí, de un modo ascético, sin complacencias costumbristas, llega Rugendas a formas tan liberadas de lo humano que puede sin abuso pensarse en una vaga aspiración de abstraccionismo. Pero no es en esta indagación de la pintura vernacular el pintor que nos interesa. Sobre todo por la ausencia, en tales obras, del hombre, que viene a constituir el elemento capital en dicha corriente. En las telas como *Las Loberías* o *Laguna del Laja*, el protagonista del cuadro es el cuadro mismo. En las otras es la criatura humana, no tanto porque aparece el hombre cuanto por reflejarse en ellas el influjo y la palpitación de quien hace del vivir un repertorio de cosas artificiales.

Cuando se comparan los cuadros y los dibujos utilizados en su elaboración, se advierte de qué modo la idea que

nace sujeta a una fuerte purificación formal se va sometiendo paulatinamente a las exigencias del pintoresquismo costumbrista. Rugendas procede aquí de modo inverso a lo habitual en casi todos los pintores que van de lo analítico a lo sintético.

Iba a ser un chileno el que de una manera más intensa y radical se entregaría a la captación de los asuntos de género. Me refiero, claro es, a Manuel Antonio Caro. Caro vivió algún tiempo en Europa a donde fue para perfeccionarse. Tuvo así la ventaja de ver las costumbres chilenas con cierta perspectiva. Las sentía hondamente, porque desde que abrió los ojos a la vida fueron sus vivencias. Mas, a la vez, el apartamiento le permitió definir las sin ese compromiso que pone el hallarse dentro de la cosa definida.

De ahí que en las obras de Caro aparezca un tenue fulgor de ironía. La ironía exige distancia. *El fraile mocho*, *El falte*, *El velorio*, escrutan con inexorable realismo los detalles del costumbrismo urbano. Digo urbano, y la palabra no es del todo exacta. Rugendas —con exclusión de algunos dibujos que representan escenas de salón—, tomó su inspiración en las zonas campesinas. Caro es, a la vez, urbano y campesino. Sus telas registran escenas que suceden en la zona indecisa en que la ciudad comienza a ser agro. Caro, para decirlo de una vez, es pintor de arrabal. Y ello marca el carácter más destacado de sus obras. Y acude a tales escenarios por ser los que conservan aún con mayor pristinidad la raíz del costumbrismo. En la ciudad plena los nuevos modos barren los hábitos del pasado. En el campo el costumbrismo es otra cosa diluyéndose en formas patriarcales que desconocen la variedad y las facetas sorprendidas del plebeyis-

mo en que degenera lo vernacular. Es curioso comprobar en qué términos iba a plantearse definitivamente el arte de un pintor que empezó recibiendo en Europa la influencia de los idealistas alemanes. En todo caso, cuando se mira lo más característico de su minerva advertimos, por aquella situación indecisa de unos temas entre citadinos y rurales, que Caro captó la vida que surgía y la que comenzaba a periclitarse.

En Francisco Mandiola nace una corriente un poco distinta, tanto más sorprendente cuanto que el artista se formó en las lecciones de Monvoisin, pintor refinado. Mandiola hace un "costumbrismo del harapo". Hay en la totalidad de su obra otras cosas. Sus retratos de niños son una delicia, pero ellos no deben hacernos desconocer que Mandiola pintó esas dos estampas de menesterosidad y pobretería que son *El mendigo* y *El pillete Patricio*. ¿Puede por ellos incluirse en la zona de la pintura vernacular y de género? A mi entender, la respuesta debe ser afirmativa. También estos aspectos forman parte del estilo de vida de un pueblo. El retrato del pedigüeño tiene mucho de teatralidad. Este mendigo viene a ser una especie de mendigo verdadero, pero de guardarropía, lo que puede llevar a la sospecha de que Mandiola al pintarlo, en vez de buscar un modelo real —sobre esto hay una pequeña leyenda, que puede ser invención, como tantas leyendas—, trató de hacer el mendigo-tipo. Con su experiencia, con su idea de los menesterosos que veía en las calles en los años medios del siglo pasado, Francisco Mandiola trazó el arquetipo de la mendicidad santiaguina.

El pillete constituye, en cambio, una realidad evidentísima. Patricio es el "pelusa" y tiene una entrañable verdad.

En las barbas de *El mendigo* hay mucho teatro. En la sonrisa de *El pillete* no hay sino verdad.

La llegada a Chile de otros maestros extranjeros atenuó la insistencia en los temas costumbristas. Ni Cicarelli, ni Kirchbach, ni Mochi vinieron a Chile como los precursores, traídos a estímulos de un cierto espíritu robinsoniano derivado del romanticismo. Vienen con tareas docentes determinadas y contratadas. Pertenecen estilísticamente, por lo demás, a movimientos que chocaban con lo primigenio de América.

Un cuadro de Cicarelli resume, según creo, el problema. Se ha representado el propio pintor de espaldas al contemplador de la tela. Se halla pintando el Valle de Santiago desde Peñalolén, sentado en una silla que se equilibra con dificultad en los riscos andinos. Luce el artista larga levita y sombrero de copa alta. Al lado hay un fina sangre aparejado a la inglesa. Pertenece la obra al señor Fernando Lobo-Parga. Produce asombro la disparidad entre ese atuendo, re-sabios de un mundo ahído de progreso, y lo bravío del lugar. Cicarelli no acertó a abandonar los modelos greco-romanos de su formación primera. A sus discípulos de la recién creada Academia les señalaba temas como *David dando muerte a Goliath*, *Muerte de Abel*. Su *Filoctetes* nos dice bien claro que este maestro no comprendía ese costumbrismo tan sabroso y sazonado que Rugendas y Charton supieron ver. Los intentos de sus discípulos fueron vanos por la incomprensión y por una docencia fría. Kirchbach pensaba en un mundo más imposible. Fue un enamorado de los tiempos medievales. En cambio Mochi, pintor de escasísimo vuelo, pero de temperamento y enamorado de lo vernacular, se inspiró en

temas vitales tomados de la realidad presente y circunstancial. *Una ramada del 18* y *La trilla*, suponen un intento de acercarse a lo chileno por medio de temas costumbristas.

Los discípulos de estos tres directores sucesivos de la Academia hacen casi exclusivamente una pintura de género, pero inspirada en modelos europeos. Conviene, no obstante, citar a Miguel Campos con su *Juego de la morra* y *Jugando a las chapitas*.

Tendremos que recorrer un tramo considerable hasta encontrarnos con la generación del 13, tan entrañablemente nutrida de savia popular. Casi todos sus componentes buscan los asuntos vernaculares, dándose empero una curiosa imbricación de populismo y exquisitez. Viven enamorados de los rincones coloniales y de los restos de un pasado que se diluye en los avances del tiempo. La diferencia de Caro es que el autor de *La zamacueca* hace costumbrismo vigente, coevo, vivido, mientras que los del 13 caen un poco en la arqueología. El costumbrismo en la generación "trágica" —como la ha llamado Víctor Carvacho— es más bien una remembranza.

Las excepciones más señaladas son Ezequiel Plaza, Arturo Gordon y, en parte, Pedro Luna. Plaza cultivó con pasión el tema rigurosamente costumbrista. Fue el cantor de las gentes desposeídas de fortuna y captó sus fiestas y sus regocijos. *Mujer del pueblo* y *Para el día de su santo*, constituyen ejemplos característicos. Sin embargo, no logra el artista en esta clase de obras obtener esa fusión magistral que debe darse entre el contenido y la forma significativa. El costumbrismo de Plaza es de linaje ilustrativo, superficial. Esa fusión la consigue en cambio y de modo supremo, en

El pintor bohemio, una de las obras maestras de la pintura nacional.

Arturo Gordon trae otra melodía. En este requerimiento de una pintura orientada hacia la captación de la atmósfera y del vivir de signo popular, Gordon supone la primera de las figuras en el siglo y medio corridos por las artes plásticas en nuestro país. En este sentido, el autor de *La florista* está exigiendo urgentemente la atención de los estudiosos hasta el punto de que un análisis minucioso y responsable de su modo de enfrentarse a dicha temática me parece la tarea primera entre todas.

Aun en el caso de poder llevarla a cabo quien escribe estas notas, no sería éste el lugar adecuado. Gordon exige desarrollos más amplios, miradas más penetrantes y sostenidas. Aquí será posible sólo arañar un problema de enorme importancia.

Entiéndase bien. Cuando hablo de primera figura, me refiero a un aspecto determinado: al de la pintura de temática popular. ¿Qué es lo que hace en ella Arturo Gordon? Lo hace todo: cuecas, velorios, reuniones domingueras, bailes, chinganas, las gentes heteróclitas en un coche de tercera clase del ferrocarril, floristas, mujeres en los quicios de las puertas nocturnas y, sobre todo, multitudes, masas de gentes sin individualidad, mezclado todo, fundido fantasmalmente. Gordon se complace a veces en pintar algo que produce en quien lo contempla un temblor de inquietud. Son criaturas larvadas que oscilan entre el hombre y el monstruo.

Procede por manchas. Sus velorios aparecen de pronto como grandes chafarrinones que perforan la tela hasta ter-

minar en el lampo brillante, luminoso, claro, del fondo: allí en donde el "angelito" ocupa el sitio de mayor jerarquía, que es, también, el de mayor importancia plástica.

El valor que me permito atribuir a la pintura de Gordon, se apoya en una razón capital. Gordon pinta realidades que todos ven y conocen. Son, por lo tanto, realidades tan habituales como las que pueda llevar a la tela el pincel servil de cualquier naturalista. Pero aquí termina la similitud, porque mientras el naturalista se aplica concienzudamente a una faena imitativa y los pigmentos y el dibujo remedan o doblan la realidad, Gordon traduce lo que ve a un repertorio de manchas que no son ya esa realidad, sino su cifra, su clave. De modo que por un escamoteo caprichoso, nos ofrece sensaciones de cosas, de cosas que vemos, de cosas que han perdido su contextura habitual.

Este hombre ha llegado a cumplir una hazaña considerable. No ha querido renunciar a la representación de un mundo que le era caro. Lo llevaba en lo hondo y lo sentía como suyo. Pero tampoco podía renunciar a las exigencias plásticas. Su secreto fue hallar la manera de darles una vertebración común haciendo que los dos términos de la obra —la sustancia y la forma— compongan las partes inseparables de un todo. En ello aventaja, inclusive, a Rugendas, tan distinto por otras razones, pues en el pintor bávaro es frecuente que el tema adquiera de pronto predominio sobre lo formal.

El otro compañero de generación, Pedro Luna, fue un creador más inquieto y más irregular. Tuvo Luna una primera etapa poco estudiada en la cual hace un arte de tendencia social, no de lucha ni de compromiso, una temática

inspirada en las gentes que laboran en las grandes ciudades. Más adelante hará pintura de asuntos populares, irá a las zonas indígenas y trasladará a la tela aspectos peculiares de quienes las habitan. Con todo, Luna marcaría sus preferencias hacia el paisaje.

En el grupo de quienes son fieles al naturalismo, el nombre más destacado es Benito Rebolledo Correa. En el de transición entre la pléyade del 13 y el Grupo Montparnasse, Carlos Isamitt. De este segundo grupo, Marco Bontá ha ido desde la estética derivada del influjo montparnassiano a los temas vernaculares. Los cultivó también en una dignificación de lo popular durante la etapa primera de su carrera, Waldo Vila: circos, carreras, fiestas patrióticas, deportes.

Entre los más jóvenes, Pedro Lobos que ha hecho del populismo una complacencia de hinchados barroquismos. Su *Cueca* es obra logradísima. Lobos, además, ha incorporado la nota de ternura.

Durante un tiempo, Pablo Burchard (hijo) y Nemesio Antúnez, llegaron a la sublimación de un populismo deliberadamente evocado a través de la artesanía y de las artes del pueblo. Más adelante abandonaron dichos motivos inspiradores y se incorporaron a las corrientes de avanzada. En aquellas estampas que representaban la alfarería y las gredas de Quinchamalí y de Pomaire, había una voluntad de cosa sentida, sin duda, pero un aire ilustrativo, un poco artificial y en cierto modo "snob", les quitaba la raíz auténtica.

IV

LOS AÑOS AMERICANOS DE MONVOISIN

En los albores del siglo diecinueve vienen al Nuevo Mundo algunos pintores europeos: el inglés Carlos C. Wood, el alemán Mauricio Rugendas, el italiano Cicarelli y los franceses Ernesto Charton de Tréville, Taulnay, Sorrieu, Adolfo d'Hastrel y Raimundo Q. Monvoisin. Son sólo unos pocos nombres de la gran falange buscadora de exotismo. En los álbumes e ilustraciones de relatos viajeros ha quedado la viva imagen de las costumbres de estos pueblos y el pintoresquismo del escenario indígena con su existencia ancestral.

¿Cuál era la razón que movía a estos artistas en su viaje a las tierras colombinas? El fenómeno no parece haber sido estudiado con la acuciosidad debida. Lo primero que puede contestarse es que responde a impulsos generales de la época. Hay como un despertar de la conciencia primigenia del hombre, acaso un encrespamiento del robinsonismo latente en toda criatura. Esos cronistas gráficos buscan en las tierras americanas la impregnación de una vida virginal y, como

reflejo un poco tardío, ven en los países marginados del progreso la posibilidad de temas que vigoricen la inspiración cansada.

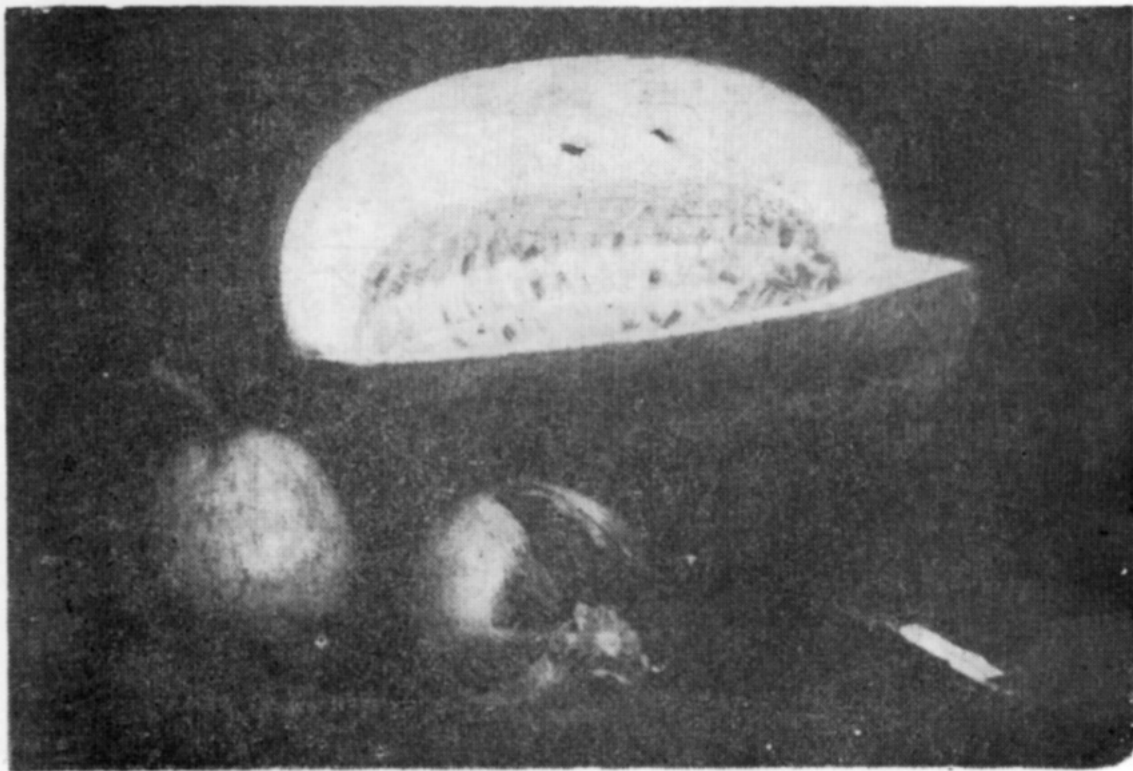
El orientalismo, corriente artística muy determinada de los años primeros del XIX, posee idéntico origen. El “descubrimiento” de España —tierras extramuros del progreso— por los románticos europeos, data de entonces, y los caminos intrincados, laberínticos de Iberia, son recorridos por los pintores franceses Adrián Dauzat, Giraud, Pierre Blanchard, el dibujante Gustavo Doré, el inglés David Robert.

Todos ellos realizan una intensa e hiperbólica versión sentimental de las tierras aspérrimas. Y como en las interpretaciones americanas, las estampas peninsulares se nimbaban predominantemente con las luces de lo vernacular. Los viajeros recorren los caminos, captan la vida en torno en sus composiciones plásticas y luego las difunden como cosas sorprendentes.

El caso de Monvoisin es más complicado. Aquellos artistas pertenecen a las corrientes estéticas salidas del romanticismo. Raimundo Q. Monvoisin, nacido en Burdeos en 1790, se forma en los preceptos neoclásicos a través de los discípulos de Luis David. Su venida a Chile parece responder, empero, a los influjos de un espíritu dominado por la subjetividad, pese a las enseñanzas del clasicismo davidiano. En realidad, no existe testimonio cierto, sin que falte la leyenda, cuyos visos de invención son evidentes. Se dice que por causa de un entredicho sentimental en el que fueron protagonistas una dama, el pintor y el novelista Paul de Kock, éste urdió uno de sus libracos desenfadados, cuyo título era un “calembour” burlón: “Mon voisin Raymond”.



Ernesto Molina.—Retrato, 1891.



Demetrio Revoco.—Naturaleza muerta.



Pedro Lira.—Cabeza de perfil, 1906. Col. Lobo Parga.



Alfredo Valenzuela Puelma.—Retrato.

En ciertas memorias brevísimas dejadas por el artista, podemos leer: "Cansado por la falta de éxito monetario y honorífico, así como por tribulaciones sufridas por mi espíritu, he vuelto los ojos hacia el extranjero para encontrar cierta paz interior y exterior". Lo indudable es que, como parece demostrar el tono inequívoco de estas líneas, Monvoisin se vio postergado en las esferas artísticas francesas por la antipatía que le manifestaba el señor De Cailleux, director de los Museos Reales. Su amistad con algunos chilenos importantes, entre ellos don Mariano Egaña, Ministro Plenipotenciario de Chile, del que hizo en París, en 1827, un retrato finísimo, don Pedro Palazuelos y don José Manuel Ramírez, constituyó el factor decisivo de su viaje al Nuevo Mundo.

Traza Monvoisin previamente a su partida, un proyecto de escuela de pintura y de escultura que luego no se hizo efectivo. En el fondo hubo dos poderosos estímulos en el exilio voluntario: la atracción de unas tierras nimbadas de misterio y las posibilidades ofrecidas por éstas en la obtención de satisfacciones pecuniarias. En este sentido, las esperanzas no se han de frustrar.

De todos los artistas que vienen al continente, es el francés, con Rugendas, el que aporta consigo mayor prestigio. De los dos, el alemán se adapta fácilmente, por el carácter de su formación en la tendencia costumbrista previa, al pintoresco exotismo chileno. Monvoisin sufrirá cambios, mas su resistencia íntima a las mutaciones impuestas por el ascendiente del medio vernacular, se habrá de traducir a un modo estilístico incierto, poco definido, como lo veremos más adelante.

Lo indudable es que el bordelés, moviéndose en París en un segundo plano de discreción, gozaba de fama y la crítica hablaba, en bien o en mal, de sus envíos a los Salones. Luis XVIII le concedió en 1821 una beca para Roma, y a partir de 1830 comienza la serie de reyes merovingios y de mariscales de Francia destinada a las galerías de Versalles.

Monvoisin era una personalidad, ello no puede desconocerse y lo sabían los chilenos más cultos. Lo malo es que ni sus concepciones estéticas, ni su temperamento, parecen concordar con el nuevo ambiente en que ha de desenvolverse su obra americana. Se había movido en un terreno artístico nutrido de reminiscencias del pasado, de la evocación de las gestas guerreras o de la iconografía de caudillos olvidados, como Trivulzio y Gyé.

Monvoisin pintaba realidades exangües y menesterosas de vida, mientras que América le iba a imponer el vigor de cosas entrañables, palpitantes. Si no se pierde del todo en el choque violento, ello es debido a la transposición realizada por el pintor francés de su incipiente romanticismo medievalista —influido por Overbeck, creador del purismo nazaréno— al subjetivismo americano. Pero este subjetivismo no se basa tanto en la realidad que Monvoisin tiene presente en las nuevas tierras, como en un concepto apriorístico venido de su frecuentación de la literatura de Chateaubriand. Por otro lado, trueca el orientalismo en americanismo y su melodramática versión de la vida de Elisa Bravo entre los araucanos vendría a ser el equivalente, a la americana, de su tela más oriental e ingresca, *Alí-Bajá y la Vasiliki* (Palacio Cousiño, Santiago).

En fin, en 1842 se lanza a la aventura transoceánica.

Tras una travesía llena de riesgos —“estuvimos expuestos cada día a choques que podían hacernos sucumbir”, escribe en el relato personal mencionado por David James en *Monvoisin*, Emecé, 1949—, llega a Buenos Aires. Permanece en esta ciudad de septiembre a noviembre de ese año. Se comenta su presencia y en seguida llueven sobre él los encargos. Son los tiempos de Rosas, al que Monvoisin retrata, dejando la obra inconclusa, pues hubo de salir del país secreta y rápidamente, al parecer por motivos políticos. Pero antes, con aquella “dextérité” de pincel que en América iba a realizarse con sin igual amplitud, traza algunas de sus obras mayores del período de madurez: *El gaucho federal*, *Soldado de la guardia de Rosas* (col. Cárcamo. Buenos Aires), *La porteña en la iglesia* (Col. Lezica. Buenos Aires), los retratos de la familia Lavallol, los de la familia Borbón y las dos *Orientales*, obsequiadas al general Mitre y hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Parece no obstante que estos desnudos fueron traídos de Europa y serían los mismos que James cita con el nombre de *Odaliscas*.

Su meta es, por lo pronto, Chile. Y allá se marcha Monvoisin, llena la bolsa de monedas de oro y dispuesto al heroísmo de pasar la fragosa cordillera. Tiene un accidente —vuelco del coche que lo trae—, extravía parte de sus ganancias y lo hallamos en Santiago en el primer mes del año de gracia de 1843, en medio del entusiasmo y zalemas de la buena sociedad. Es evidente que el pintor se vio rodeado por una popularidad extensa y, si se puede hablar así, multitudinaria, de la que nunca dispuso Rugendas, cuyos contactos con ciertas familias de viso del agro y de la provincia chilena tuvieron un carácter más íntimo.

Pone el pie el francés en Santiago en los momentos en que se ha producido el despertar de la que luego se conocería con el nombre de Generación de 1842. El discurso de ese año del escritor José Victorino Lastarria en la Sociedad Literaria, en el que traza todo un programa de renovación en las artes y en las letras, es un acto trascendental en la cultura patria. La lista de intelectuales americanos que viven en Chile en ese tiempo es impresionante: los venezolanos Bello, Mosquera, López Méndez, Michelena; los argentinos Alberdi, Sarmiento, Mitre, Vicente Fidel López; el uruguayo Juan Carlos Gómez; los bolivianos Ballivián y Casimiro Olañeta, etc. En Santiago se concentra el pensamiento libre de América.

Para quienes no habían visitado Europa, los cuadros del francés son una estupenda novedad. La prensa santiaguina, como antes la bonaerense, se ocupó alborozada de la primera exposición que Monvoisin celebra a su llegada. En "El Progreso" del 3 de marzo de 1843, Sarmiento enjuicia las obras con gran sentido crítico en el cual resalta la modernidad del enfoque, pues atiende de preferencia a los supuestos plásticos.

Ante la buena impresión producida por lo traído de Europa —entre ello *Ali-Bajá*, *Blanca de Beaulieu*, *Eloísa en el sepulcro de Abelardo* (Palacio Cousiño, Santiago), *9 Termidor* (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago), *Juana de Arco* (Museo Municipal de Bellas Artes, Viña del Mar, Chile), etc., fue muy solicitado para retratar a los personajes notables de la sociedad. No se ha trazado el *opus* de este período de tan generosa fecundidad. El profesor norteamericano David James ha anticipado muchos materiales en sus be-

neméritos trabajos en torno al bordelés, pero la tarea es ardua. Se conocen más de doscientas obras de este género, que constituyen la iconografía de una sociedad exquisita, refinada. Las actitudes, los atuendos, la fiel sumisión a las elegancias que las esferas más altas tienen por natural espontaneidad, por educación y abolengo, quedan en estas páginas.

Así como los nórdicos seiscentistas pintaron el retrato corporativo, Monvoisin traza el colectivo y familiar, alguna vez en forma tan extremada, como se ve en el testimonio de la imagen múltiple de don Dámaso Zañartu, su esposa y sus doce hijos. En este lienzo descuella la pulcra caracterización individual, y algunas de las cabezas de los jóvenes con su aire romántico a lo Espronceda, son muy bellas. Todo eso termina al final con una especie de fábrica de retratos. El historiador Barros Arana la llama así, "fábrica de Monvoisin". "El artista pintaba las cabezas y en ocasiones delineaba o bosquejaba los cuerpos que su asociada —Clara Filleul—, se encargaba de pintar. Un retrato de medio cuerpo valía seis onzas de oro, pero si llevaba las manos, se pagaba una onza por cada una. Los retratos de señora solía recargarlos con el adorno de encajes negros que Clara Filleul ejecutaba aplicando sobre la tela trozos de auténtico material empapados en pintura". Era una especie de anticipación de la pintura de texturas y maculados, pues estos trozos resaltan en los lienzos con extremado relieve.

La acción del pintor en la formación del gusto de esa sociedad debe reputarse de decisiva. Siendo Rugendas más original y moderno, su influjo en la primera mitad del siglo carece de importancia. Sus temas costumbristas —tan eficaces hoy para la reconstitución de los hábitos de ese período—

atraen menos el interés de las esferas cultas. El artista galo halaga la vanidad de sus modelos. Lo mismo que había sucedido en Buenos Aires, lo mismo que sucederá luego en Lima y en Río de Janeiro.

Sus propósitos primeros se frustran y la Academia de Bellas Artes, pretexto *legal* de su venida a Chile, no se crea. El fundador será, en 1849, un mediocre pintor napolitano, Ernesto Cicarelli. Nunca se han dado las razones de aquella frustración. Yo creo verla en la serie de encargos particulares que atosigaron al artista y, sobre todo, en las ventajas económicas reportadas por dichos trabajos privados. Pese a las limitaciones del maestro, debe pensarse que si se hubiera puesto al frente de una tarea docente sistematizada, los beneficios para el desarrollo temprano del arte en Chile habrían sido considerables. Su influjo se diluye un poco y actúa en espíritus que lo seguían sin el rigor de un aprendizaje directo.

La primera estada de Raimundo Quinsac Monvoisin en Santiago, abarca de 1843 a 1845. En este año emprende un viaje a Lima, en donde permanece hasta 1847. Hace retratos con tanta abundancia como en Santiago, desde donde llega a la capital del Rímac la fama del artista. Regresa brevemente a Chile impulsado por el deseo de adquirir la hacienda Los Molles, en donde pinta cuatro murales —*La Escultura, La Pintura, La Música y La Literatura*—, de extraordinaria pureza neoclásica, demostrándose, por tratarse de obras “pro domo sua”, que en el fondo el artista galo seguía fiel a sus viejos amores estilísticos. El episodio tiene, a mi modo de entender, enorme significación en el estudio psicológico de su personalidad.

Marcha en seguida a Río. Trabaja incansablemente y se impone un ritmo de producción que asombra a los modelos. A él mismo le llega a producir cierta sorpresa la fecundidad de sus pinceles ayudados, es cierto, por Clara Filleul. Monvoisin ataca la tela "alla prima", sin preparación previa, y prestamente surge la efigie del modelo en un remedo aproximado, pero plagado de convencionalismos. Un año dura esta faena de galeote. La culminación la obtiene al retratar a don Pedro II en traje imperial. Pero ni esto acalló la polémica. Admiradores y detractores del maestro se enzarzaron en agria discusión, mientras monsieur Monvoisin se embolsicaba los doblones áureos. Lo mejor del Brasil fue un bellísimo paisaje de la bahía de Río.

Vuelve a Santiago, en donde permanecerá desde 1848 hasta 1857, fecha de su retorno a la patria, a la que añoraba con sentimientos contradictorios. Monvoisin se siente viejo con sus sesenta y siete años de un vivir agitado, inquieto, elogiado por unos y denostado por quienes no experimentan la atracción de un arte que consideran "démodé", poco apto para levantar ninguna bandera de innovación y de cambio.

*

* *

Una de las *constantes* en la historia de la pintura chilena es la influencia francesa. Sólo se produce una ruptura en este rasgo de persistencia gala con la venida a comienzos del siglo XX del pintor español Fernando Alvarez de Sotomayor. En los tres años —1908-1911— de su labor, el que luego ocuparía la dirección del Museo del Prado imprime

carácter a los anhelos y melancolía de ese grupo de 1913, llamado por Pablo Neruda "heroica capitanía de pintores". Pero dura un instante y el fulgor se apaga presto, para volver en seguida el ascendiente galo.

Decía antes que la influencia del bordelés —desde la adquisición de Los Molles se firma Monvoisin de Quinsac— se produjo más por la acción indirecta y de reflejo espiritual que por las lecciones deliberadas. En primer lugar, conviene tener en cuenta lo que había en su pintura de mundanismo y excitante de posturas de "figurería", como diríamos siguiendo a Gracián. Es decir, de snobismo "avant-la-lettre".

En esos hogares de Errázuriz, Vicuña, Larraín, Garmendía, Aldunate, los salones se exornaban con retratos salidos de sus pinceles, y la extensa iconografía ha conservado para la historia la visión de una clase social refinada y sutil, mezclada con los comerciantes enriquecidos y con los círculos intelectuales, muy activos e influyentes ya en ese tiempo, como hemos visto al mencionar la existencia de muchos pensadores, poetas, profesores y periodistas exilados. Más que los cronistas, las imágenes de Monvoisin transmiten con la entrañable realidad descriptiva lo que fue el hombre chileno en esos instantes aurorales de la República.

Los retratos femeninos poseen una indecible gracia languidecente y mórbida. Su romanticismo vive ahora imbricado a elementos apriorísticos sobre lo que en Europa se piensa en ese tiempo en torno a lo tropical. Lo cierto es que el viaje a tierras americanas libró al pintor de los rígidos moldes de su formación primera al enfrentarlo a un paisaje lleno de misterioso prestigio a través del tópico literario.

Aparte aquellos chilenos que en París en el período 1827-

29 siguieron sus lecciones, me refiero a Santiago Rosales, José Borgoño y José Ramírez Rosales, cuya amistad lo trajo a Chile, Monvoisin, en la nueva etapa de su vida, influyó decisivamente sobre las vocaciones artísticas de algunos jóvenes americanos. Se pueden considerar como alumnos suyos en Santiago, Gregorio Torres, Procesa Sarmiento —hermana de Domingo Faustino—, argentinos pertenecientes al grupo de expatriados durante la tiranía de Rosas; el peruano Ignacio Merino, de escasa resonancia, mencionado por el historiador Eugenio Pereira, y los chilenos Francisco Mandiola, José Gandarillas y Gregorio Mira, padre de Magdalena y Aurora, dos figuras ilustres en la pintura de Chile.

La acción del maestro sobre estos discípulos no fue importante, exceptuada la ejercida sobre Ramírez Rosales. La razón de ello debe verse, a mi entender, en el hecho de surgir el arte del pintor de Burdeos como fruto tardío de estilos que empezaban a perder vigencia. Carecía de la carga de significaciones capaz de posibilitar elementos aptos para los cambios que otros pintores anunciaban en los años medios del siglo. Lo de Monvoisin no era —si me puedo expresar así— “futurable”.

Su influencia favorable sobre Ramírez Rosales se ejerce en un período muy temprano, lo que viene a confirmar, por darse a través de un estilo de mayor coherencia, la validez del aserto. No olvidemos que esa influencia se da en 1827, manifestándose a través de normas definidas, sin la confusa carga de contradicciones de enfoques que aparecerán en sus enseñanzas en Chile *veinte años más tarde*. Ramírez tiene mucho de romántico apasionado y se mantuvo como tal a través de toda su obra.

En cambio, Francisco Mandiola, alumno en la década de los años cuarenta, osciló ya entre dos cabos opuestos: el romanticismo y el naturalismo. Su arte aparece en las telas que de él se conservan con esa inseguridad de toda expresión fronteriza. Cuando sigue los dictados de Monvoisin y se deja adormecer por el prestigio de una maestría entregada a los influjos del sentimiento resaltan los rasgos de un romanticismo extremado. En el bello retrato *Mi hermana* (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago), con la hinchazón mórbida del purismo nazareno y romántico, y en *Cabeza de niña* (en el mismo museo), se advierte la huella del francés modificada por cierta ingenuidad plástica de raigambre americanista, que viene fundamentalmente del influjo del *Mulato* José Gil de Castro, peruano considerado como padre de nuestra pintura, que residió en Chile de 1814 a 1822.

Pero si responde a los atractivos de las nuevas normas que empiezan a abrirse camino, en su pintura surgen acentos naturalistas enriquecidos por el vigor. Los títulos de las obras más destacadas de dicha tendencia tienen mucho de síntoma. Inicia Mandiola con ella una especie de "tremendismo", de cultivo del desgarró que iba a persistir atenuado hasta la generación de 1913 en donde se produce un estallido súbito hacia el realismo temperado por el sentimiento. En *El pillete Patricio* y en *El viejo mendigo* (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago), de Mandiola, el estilo responde a una visión descarnada, directa y moderna de la realidad.

Ni Procesa Sarmiento, ni Gregorio Torres, ni José Gandarillas, ni Merino realizaron obras de altos méritos. Su acercamiento a la pintura se explica por la atracción que sobre

espíritus muy sensibles y cultos ejerció un artista nimbado por los prestigios de lo europeo; más que eso, de quien venía de la Francia que ellos admiraban y a la que tenían por maestra de sus ideales.

Hubo, con todo, una influencia más lejana. La lección del ilustre pincel galo alcanzó resonancia posteriormente en el más completo, si no el más original, de los pintores chilenos. Aludo a Pedro Lira. Lira era muy joven en los días en que Monvoisin triunfa e impone su prestigiosa personalidad en los salones santiaguinos. Cuenta con doce años cuando el francés regresa a su patria. Pero Lira ha podido ver en las casas próceres frecuentadas por su familia, los retratos y las composiciones del maestro.

Toda una vertiente de su pintura deriva de ahí. *La carta de amor*, *Celos* (Museo Nacional de Bellas Artes), *Romeo y Julieta* (Club de la Unión, Santiago), *Pensativa* y *Ofelia* (paradero desconocido), así como multitud de retratos de la primera época, siguen la corriente del lirismo depurado, frígido, envuelto en brumas y betunes, aprendido en la contemplación de las telas de Monvoisin. Lira no persistió más adelante en el seguimiento de un artista cuyas normas procedentes de los albores del siglo habían periclitado.

Pero ahora, a la distancia, vemos sus telas de esos días como las de mayor encanto. Lira, caído posteriormente en el realismo menos interpretador, suele hacer una historia teatral, falsa y acartonada. Pasó junto a los grandes innovadores sin enterarse del todo. El influjo remoto de Monvoisin —que pasa a su través a otros pintores chilenos—, permitió a Lira, por lo menos, realizar unos lienzos de honda y sentida espiritualidad.

VALENZUELA LLANOS, UN RETRATO DETALLADO

V

Pocos pintores nacionales han representado de una manera tan plena, y contradictoria a la vez, su *anti-yo*, como Alberto Valenzuela Llanos. La apariencia del hombre en nada permitía presagiar su condición profesional. Empero, apariencia no quiere decir esencia. Sólo ostensiblemente y para las miradas distraídas, Alberto Valenzuela Llanos parecía negar la calidad de artista.

No se compuso el atuendo que parece ser y que fue —sobre todo en el tiempo de su vivir— una especie de obligado uniforme del oficio. Ni su vida ni su rostro revelaban al pintor. Y, sin embargo, Valenzuela Llanos lo fue en las más íntimas esencias de su temperamento. En lo escondido, en lo entrañable y profundo de su ser, en su entera personalidad calmosa, sensitiva y callada, su vida anduvo acorde con las exigencias de tal realidad visceral.

Una vida sencilla, apacible. Una vida serenada por los rasgos de la discreción. Fue pintor y no quiso ser sino eso. Y sirvió a sus sentires y vocaciones con delgada tenuidad. Y ello porque el impulso venido de lo hondo, por auténtico, no podía ser refrendado en actitudes espectaculares.

Su biografía es la historia de sus propias obras.

“En mi vida de artista, silenciosa y retirada (véase como el mismo Valenzuela sabe de su propio talante), no hay nada especial, ni nada sensacional; se ha desenvuelto con la simplicidad que mi espíritu retirado y enemigo de las ostentaciones ha podido fijar a su rumbo” (1).

Las palabras de Valenzuela Llanos son suficientes para comprender la inclinación elemental, definidora, de quien sólo aspiró a seguir el insobornable estímulo de su destino.

Todo arte de jerarquía surge siempre de un enfrentarse, sin limitaciones, sin pausa ni reposo, a lo que enciende y anima el ímpetu creador. En muchos artistas es la vida en su múltiple y desparramada sinfonía. Tal Goya, que toma del dintorno el bullir vital. Pero hay también quienes han de encerrarse en la quietud de un monólogo apasionado. Así se nos aparece Alberto Valenzuela Llanos. Su obra posee los rasgos de un soliloquio en el que, escondidas, vibran absortas resonancias.

La transparencia de ese espíritu marca una justa correspondencia con la pureza de la obra. Por eso y por seguir los dictados severos de su corazón fue esencialmente paisajista. La visión de la naturaleza permite una entrega más estrecha a la subjetividad. En las representaciones del tema dilecto hay un anhelo misterioso de fusión, un callado dialogar entre la naturaleza y el espíritu de quien la aprisiona para llevarla a la tela.

No deja de ser sintomático que los períodos de lirismo

(1) *En el taller del pintor Valenzuela Llanos*, Zig-Zag, 1909. (Declaraciones a Nathanael Yáñez Silva).



Juan Francisco González.—Orillas del Guadalquivir, óleo.



Juan Francisco González.—Niño durmiendo.

pictórico busquen el paisaje como tema apto a las fugas místicas. Inclusive en los pintores que *construyen* el paisaje y lo miran como una rigurosa síntesis estructural, como Poussin, Cézanne y André Lhote —por citar tres figuras representativas de esa norma—, yace una potencial pasión y un soterrado y sofrenado subjetivismo. Es ello el mejor testimonio de que en lo interior del hombre vibra el fulgor de un fatal romanticismo. Se es romántico aun sin querer. Como lo fue Valenzuela Llanos por su fervorosa sensibilidad, por su amor a las glebas y a los crepúsculos.

La naturaleza es, además, el más dócil de los modelos, porque en su leal entrega nada se interpone. El hombre, en su pequeñez, hace esfuerzos para dominarla, mas, al mismo tiempo, recibe en ese comercio espiritual algo de la grandeza que lo rodea.

Pintó Valenzuela Llanos —decimos— paisajes y dio de la tierra chilena su rostro más difícil y esencial. Pocos logran ver en esa imagen hecha de irrenunciables fervores, la posibilidad de una transposición en la cual la naturaleza pasa de lo vivo a lo pintado sin ceder su esencialidad lírica, al contrario, acrecentándola.

Se trata en buenas cuentas, de representar bajo formas estilizadas, lo sustantivo e inmutable, lo que ha sido, lo que es, lo que será. Es decir, eso que según Homero, “debe alegrar el corazón de un inmortal”. Captaba el pintor lo permanente y lo real de la naturaleza. Por ello decía, hablando de los árboles tan amados, que bajo los ramajes sentía la presencia de un esqueleto sólido.

Es —insistimos— un romántico. Mas conviene ver en esta palabra sólo un mero aspecto de su arte. Actitud román-

tica la suya, espíritu romántico. Devoción y entrega, en suma, a la grandeza del mundo envolvente, del mundo que resonaba en él. Fue —para acercarnos más a su existir— un místico. Pero Valenzuela Llanos hallábase sometido con igual tiranía a la atracción de lo concreto y tangible.

Llegados a este punto, no es lícita la persistencia de ninguna clase de equívocos.

Estamos ante un pintor que tuvo el raro acierto de someter las voces llegadas de fuera, los acicates de su corazón y la fuerza vocacional a la clave reguladora y dominante de la Pintura.

Aspiró a la rebelde perfección suprema, aquella que consiste en eludir la anécdota para captar con definitiva simplicidad de medios, con rigurosa economía plástica, el sentido universal yacente en un trozo de paisaje. En una gota de agua, en un regato rumoroso, en una roca, en un cardo —de todo ello había en sus telas—, se puede hallar el temblor vital.

No obstante, no sentía desdén por el tema. No podía olvidar el artista que las grandes épocas de la pintura dieron jerarquía a lo representativo y que el asunto se une a los demás elementos constitutivos del cuadro. Sucedió que Valenzuela Llanos trataba de ser sincero siempre con sus reacciones emotivas, y la belleza solía verla en la naturaleza como objeto sensible y más en los aspectos humildes, en los campos yermos o en esos atardeceres fabulosos en que el agro se cubre de los cendales de serenidad, de melancolía solitaria y grandiosa. Se fundía, se maridaba con esas visiones y las amaba por ellas mismas, sin preocupaciones intelectuales.

Pudo decir nuestro pintor, con Renoir, que un cuadro no será nunca producido con teorías.

Pero el tema —conviene decirlo en seguida— es sólo un pretexto para pintar un paisaje que se lleva con uno, que vibra dentro de sí, para dar el paisaje arquetípico que el pintor siente.

Cuando Paul Cézanne pinta una y otra vez la montaña Sainte-Victoire en su rincón natal de Aix-en-Provence, no busca tanto la emoción de la naturaleza, como la posibilidad de ir hacia una norma plástica concebida apriorísticamente por él. Del mismo modo —sin olvidar diferencias de valor y de concepto— Valenzuela Llanos prefigura en sus estampas de la tierra chilena su fórmula representativa de la naturaleza.

Se ha insistido demasiado en su chilenidad, como si se tratara de un rasgo valorizador. Estos paisajes —no olvidemos verdad tan notoria— son chilenos, porque son universales. Por eso tanto da *Puente de Charenton*, como *Lomajes de Algarrobo* o *Serenidad*. La elusión de lo circunstancial y localista por lo pictórico, suma a tales obras una muy alta y precursora categoría estética. No existen en el arte reputado de valioso las coordenadas localistas.

Ha sido este problema muy debatido y lo será por largo tiempo aún. ¿Deja Valenzuela Llanos de ser chileno cuando pinta los alrededores de París? ¿Pierde Ramón Subercaseaux su nacionalidad espiritual cuando lleva a la tela los campos brumosos de Baviera? No se conoce, a nuestro entender, un modo concreto, específico, de pintar la realidad geográfica haciéndola identificable en el estilo y normas adoptadas, en el color y en el dibujo. El remedo o la semejanza

con un lugar determinado atañen al tema, pero no a la pintura en sí.

Existe sin duda algo sutil e imponderable afincado más en el espíritu que en lo puramente formal. Ese modo sencillo, humilde, ese áspero cromatismo de ocre y grises, esa indigencia, esa menesterosidad deliberada de color, esa paleta sin ampulósidades ni elocuencia, esa pupila que captura lo esencial y lo inmediato a través de un temperamento, son —o nos parecen ser— algo muy definido de la geografía nacional, un puñado de cosas sustantivamente chilenas. Y son, también... universales.

La vida recogida y transparente de Alberto Valenzuela Llanos fue una conquista de esa fórmula que nos da lo ecuménico en el vuelco de la personalidad, en lo sincero, sensitivo y cotidiano.

El modo más seguro de devolver la imagen vernacular, depurada y limpia —a la vez— de lo allegadizo, está en no contaminarla de un casticismo huero y convencional. El caso de Zuloaga podría aducirse aquí —si se me permite—, como razón suprema. De Zuloaga, y de tantos otros que, al extremar los caracteres raciales, van del expresionismo a las complacencias literarias y llenas de simbolismo. A veces se toma como norma arquetípica (caso de México) la simple indumentaria y los aspectos exteriores de las cosas. Puede decirse que nunca se dio una relación tan estrecha de estilo plástico como la que se advierte entre un fresco del pintor sienés del *Trecento*, Barna (*Crucifixión*, San Gimignano, Colegiale, Siena), y otro fresco de Diego Rivera.

No sabríamos decir si Valenzuela Llanos fue “chileno” al modo que quieren los defensores de un nativismo forza-

do. Fue sincero y por sentir el paisaje líricamente, dio de ese paisaje visto por él con fervorosa dilección nativa la más genuina de las versiones.

VIDA

Es indispensable, empero, referirse a su vida para comprender mejor la característica primordial de la obra.

Los adversarios del determinismo tainiano han rechazado todo influjo e ingerencia de los acontecimientos en el carácter que va tomando la obra a lo largo de la vida. ¿Es ello posible? ¿No es la obra de arte una emanación del espíritu? ¿Y no es el espíritu, a su vez, como fruto sutil del existir físico? Allá donde hay una pincelada quedaron innumerales gestos y reflejos humanos. Un temblor milagroso mana de cada tela. Si fuera posible hallar en forma tangible la vida potencial y proyectarla en una pantalla ideal, sería igualmente posible, acaso, reconstruir la aventura vital del pintor como la más exacta biografía.

Alberto Valenzuela Llanos nació en la ciudad de San Fernando el día 29 de agosto de 1869. Desde temprano, según testimonio del mismo pintor, creció en él la pasión del colorido. A los diez años copiaba torpemente los grabados que caían en sus manos pueriles y sentía ya la voluptuosidad de reproducir las formas de los objetos que se ofrecían a su vista.

Era una vocación íntima imposible de ahogar. Sería pintor, parecía decirle la voz de sus intuiciones. Ser fiel a lo que manaba tan hondo no constituía un arduo menester. En 1887 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago.

El joven Alberto Valenzuela había estudiado humanidades y llevaba, con la pasión de un arte que sentía surgir de su entraña, el hábito de la reflexión y del estudio. "Mi entusiasmo por el color y el deseo de reproducir los objetos que tenía ante mi vista, los he sentido desde la edad de cuatro años. A los diez copiaba los retratos de los héroes de la guerra del 79 que en su primera página daba *El Nuevo Ferrocarril*" (2).

En otra ocasión confiesa que todo lo que ofrecía un colorido fuerte y brillante llamaba su atención. El rojo animado por un rayo de sol, la algarabía primaveral de los jardines, los bosquecillos umbrosos, la asperosidad laberíntica de las montañas, los riachuelos, los suaves lomajes, las húmedas quebradas, el retorcimiento barroco de los árboles, la impresión contrastada y armónica, a la vez, de la naturaleza, el esponjamiento esfumado de las lejanías, todo eso que une y funde sus contornos en la envoltura luminosa del día, iba entrando en olas crecientes, inconteniblemente, en su retina.

Lo que distingue a la naturaleza sensible de Valenzuela —sensible artísticamente, claro—, es su capacidad para ver aspectos que escapan a los seres normales. Cuando el pintor mira al mundo envolvente en sus años mozos, no posee todavía el lenguaje capaz de traducir esas impresiones que se le entran por los ojos. Después vendrán la técnica, la madurez y la experiencia a corregir las intuiciones juveniles, y se formará un todo homogéneo. Mas, sin aquella primera e irrenunciable virtud innata no existe la posibilidad de una

(2) Citado en el *Catálogo del Museo de Bellas Artes*, 1922, pág. 51.

obra completa y cabal. A esta virtud es lo que llaman vulgarmente "nacer pintor". Pedro Lira supo verlo cuando al hablar de Valenzuela Llanos juvenil, se refirió sagazmente a su "intensidad de emoción".

Más que las formas en su inmutable solidez y fijeza, ve colores. Más que el contorno definidor le atraen las masas indecisas de vagos límites. Más que el arabesco y la melodía lineal, escucha la sinfonía rutilante y colorida. En sus telas, sin embargo, la "construcción" formal deriva del equilibrio producido por la justa relación de las masas con el soporte invisible del dibujo. Es decir, que esa sinfonía ardida de colores, se apoya en el rigor de una red interna. En *El torrente*, que recuerda extrañamente los paisajes navarros de Ignacio Zuloaga, es posible seguir sin esfuerzo el sutil arabesco fundido en el juego de las masas.

Por eso los títulos aluden con frecuencia a situaciones meteorológicas (en ellas se exaltan los acentos luminosos y los contrastes violentos) o a simples impresiones cromáticas. ¿Se ha pensado en lo que esas designaciones tienen de lirismo y subjetividad? *Plateado, Arreboles después de la lluvia, Recuerdo, Arreboles, Crepúsculo*... La pintura es así una escrutación del matiz, una persistente variedad tonal. Visión pictórica, en el sesgo impreso por Wolfflin al adjetivo.

La tendencia a los perfiles, a las formas de voluntad táctil, a lo escultórico, se acerca a la abstracción. Ese arte vive de lo razonado y de un impulso intelectual. Valenzuela Llanos persigue las sensaciones en unos paisajes que llevan en su vigor cromático las exigencias de lo atmosférico. Visiones irrazonadas, pero sólo en la apariencia.

Estamos en un período en el que triunfan las apetencias

directas y en el que, pese a ese estilo de manchas discontinuas, refleja una voluntad más analítica que sintética. La naturaleza es vista por ojos jóvenes, nuevos. Arte realista, con imperfecciones, con dureza, rotundo, sujeto aún a las normas docentes, destinado más tarde a liberarse de la dedicación escolar. Arte, como se ve, reflejo de la sinceridad.

Esa es su vocación.

Antes de dar salida plena al impulso temperamental, debe captar el joven Valenzuela Llanos los elementos primordiales: el dibujo, la técnica, el manejo y dominio de las relaciones coloristas. En su primer período, se advierte un control permanente de la voluntad y de la fantasía, la rectoría del aprendizaje sobre el poder de invención. Le interesa sobre todo poner a su arte el sustentáculo de unas normas aprendidas con rigor.

Las enseñanzas de Cosme San Martín y Juan Mochi —sus verdaderos maestros—, fueron esenciales para la formación del juvenil estudiante de pintura. Sin embargo, esos maestros —y ello les honra— no influyen en su estilo posterior. Ambos poseen una sensibilidad que mira al pasado y que pospone lo plástico al contenido y tema de la obra. Se podría decir, pensando en un decálogo famoso, que estos maestros enseñan lo que no debe hacerse. Valenzuela Llanos respira otros ideales. Es, como se ha dicho con acierto, un académico a la moderna.

Piénsese que en 1887 la pintura del *plein-air* se abre camino en forma incontenible. Monet (1840-1940) ha pintado ya —tras una etapa naturalista— los paisajes musicales y atmosféricos de Belle-Isle y de Vetheuil. De 1887 es, precisamente, su cuadro *En canot sur l'Epte*, en donde las figuras

humanas, apenas esbozadas, se funden en un ambiente de iluminadas armonías. De entonces también procede la obra serena y delicada de Sisley (1839-1903).

Hasta 1901 —fecha del primer viaje a Europa— Valenzuela Llanos no conocerá las telas de los impresionistas. Es decir, no las conocerá directamente. O, si queremos mejor, en su atmósfera. Porque Valenzuela pudo ver algún cuadro de esta escuela antes de su viaje al continente europeo. Lo importante es, sin duda, el haber sentido el influjo de algo que nacía, que avanzaba incontenible, que apartaba los viejos conceptos y que aportaba a la pintura desde todos los puntos del cuadrante, aun con las inevitables resistencias de una mal entendida tradición, un aliento de juvenil ardor.

El joven artista ha recibido la gran palpitación de los tiempos. La visita a París, por alejados que estén sus cuadros de este período impresionista, no hace sino confirmar y arraigar más su amor por la naturaleza y su inclinación a ver en ella la propia subjetividad.

Sin entrar ahora en una posible polémica sobre su dudoso y vago impresionismo, debemos anotar que aun excluyendo muchas disparidades, es evidente que entre el segundo período de Valenzuela Llanos y la pintura del *plein-air* existen bastantes puntos de similitud en cuanto a la técnica, y más todavía en lo relativo a la posición que frente al paisaje mantienen el chileno y sus colegas franceses.

Acaso es Sisley —con todas las diferencias, que no son pocas— el maestro a quien más se aproxima, pues, como Valenzuela, Sisley mezcla su sensibilidad evolucionada con restos del pasado. Pero entre ambos existen todavía muchas discrepancias. En el europeo hay mayor transparencia, mayor

delicadeza. Se ve un poco al inglés refinado, desdenoso. Valenzuela es de una veta más brava y rotunda.

A partir de 1890 —retrocediendo un poco— empieza nuestro artista a exponer en el Salón anual de Santiago, en donde se revela ya como un pintor de seguro porvenir. Obtiene una tercera Medalla. En 1901 puede centrarse uno de los instantes decisivos de su vida. Valenzuela Llanos es pensionado por el gobierno para que se dirija a Europa a perfeccionar sus estudios en un medio más rico y estimulante. En este mismo año exhibe en el *Salón* de París.

En 1903 obtiene en Santiago el Premio de Honor. Pedro Lira, en su crónica del Salón, escribe de una de las telas algo que será ya la definición del estilo del pintor: "... los postreros rayos del sol en esta tarde serena y ante este melancólico y noble sitio otoñal..." Y en otra parte insiste sobre los factores técnicos: "Valenzuela Llanos está todavía teñido de cierto sentimentalismo, pero desdeña la afectación y el rebuscamiento". "La gama general de la tela —sigue Lira— es gris (...). En esta orquestación, Valenzuela Llanos triunfa siempre por su natural tendencia a hacer finezas de tonos. Si no fuera porque últimamente nos ha dado pruebas (...) de buen éxito en la conquista del pleno sol, habría el caso de suplicarle que no saliera de sus tonalidades grises tan afines con su temperamento melancólico".

La crítica oficial, esquivada frente a los jóvenes, se entregaba arrastrada un poco por la resonancia de los triunfos. A las palabras entusiastas de Pedro Lira en *El Imparcial*, se suman las de Guerin en *Las Ultimas Noticias* y las de Pierre Crayon en *El Chileno*.

La vida del artista se desliza sin alteraciones. Valenzue-

la Llanos da se entero en la captación del mundo envolvente y nada parece apartarlo del cumplimiento de ese entrañable y fervoroso anhelo. A simple vista se diría una vida monótona sin gesticulaciones ni alardes de vanidad. Así es. Ahora bien, tal existencia encierra, como la de tantos creadores, un vórtice de pasión interna. Lo exterior nada supone. El pintor lleva en sí un universo complejo que sólo se evidencia, se ordena y equilibra en cada tela. Ha "vivido" intensamente su obra, doble producto de un fenómeno objetivo —representación de lo tangible— y de un proceso psíquico —transmutación de sentimientos y emociones.

Pedro Lira, como hemos visto en su crónica de 1903, señala la formación solitaria y recoleta del pintor. Conviene, empero, no tomar esas palabras sin ciertas reservas. Nosotros las compartimos, pero ellas señalan sólo un aspecto de la compleja individualidad del autor de *Serenidad*. Sí, es cierto que Valenzuela Llanos desdeña la formación académica y el arte que proviene de una docencia que, por rigurosa y sistemática, deviene fría, sin palpitación creadora. Pero ello no quiere decir que se encerrara en el exclusivo dominio de sus intuiciones. Por el contrario, vive atento a las voces afines y pide a los mejores maestros de su tiempo en fervorosa, en inteligente observación y estudio, el secreto de las formas plásticas.

Entre 1901 y 1906, Valenzuela Llanos realiza cuatro viajes a Europa. Trabaja en la Académie Julien, en donde estudiaban muchos alumnos que luego se hicieron famosos, entre ellos Gauguin y la mayor parte del grupo de pintores de Pont-Aven.

En esos años del alborar del nuevo siglo, en el período

enmarcado por ambas fechas, período cargado de luchas y beligerancias pictóricas, pinta algunas de sus mejores obras en las cuales se advierte en forma ostensible el influjo del ambiente parisiense, sin que por ello renuncie el artista chileno a su modo íntimo de ver la naturaleza. Lo francés aparece de manera sutil, imperceptible. Es, más que producto de la acción directa, reflejo insensible de una atmósfera densamente cargada de valores estéticos. Esa época marca en toda la pintura de Occidente la huella de las artes figurativas galas. Si repasáramos los nombres que en los diversos países van a la cabeza, veríamos cómo en casi todos los casos vienen a ser productos de aquel influjo.

Pasan los años con idéntica serenidad y sencillez.

En 1908 obtiene con *Hora solemne*, el Premio de Honor en el Certamen Edwards. La crítica de la época señala: "Tiene (esta tela) todo el sentimiento y la paz del crepúsculo". "Verdad, simplicidad, misterio"...

Se advierte la búsqueda de los efectos emotivos en las mismas designaciones de los cuadros. *Hora solemne* va acompañado, en el envío del Salón de Bellas Artes de Santiago de 1908, por otros cuadros de nombres significativos: *Preludios otoñales*, *Naturaleza abandonada*, *Los viejos olivos*. Es la visión simple, la visión del poeta que no excluye el rigor de la técnica; al contrario, la perfección de los elementos figurativos está puesta al servicio de una mayor indagación en esa zona inasible y espiritual.

En 1908, Valenzuela Llanos se acerca a la plenitud de sus talentos de pintor y lleva ya al lienzo todo aquello que en armonía y coherencia integra su belleza total. Magallanes Moure, espíritu sensible de poeta, intuye ante estos lien-

zos la teoría de la *Einfühlung*, al decir que al contemplarlas “se experimenta dentro del alma una acallada sensación de beatitud” (3).

En 1909 exhibe en los salones de *El Mercurio* un conjunto de obras, entre ellas *Tarde en Suresnes*, vasta tela de tonos cálidos, de vivas armonías, que contrastan con el predominio gríseo de este período y sobre todo con el fuerte simbolismo de *Hora solemne*, tan lejos de la plasticidad del paisaje de los alrededores de París, exhibido en la capital gala en 1905. Otras obras de la exposición de 1909 son *Puesta de sol*, *Plaza de San Marcos* y *Luz y sombra*. En todas ellas se advierte una cierta inclinación a la pintura del *aire libre*.

En este mismo año, meses después, abre el pintor otra exposición, también en los salones de *El Mercurio*. El catálogo incluye veinticinco telas, entre ellas *Riberas del Mapocho*, la más ambiciosa y la que representa a cabalidad el fluir armonioso de la inquietud del joven maestro chileno. Otros paisajes: *Sol de invierno*, de finos grises; *Potreros de Lo Contador*, de amplias espacialidades con grises que marcan enérgicamente la voluntad de sintetismo y, finalmente, un conjunto de apuntes marinos tomados a bordo en uno de los viajes de regreso a la patria.

Concurre en 1910 a la Exposición Internacional de Buenos Aires, en donde consigue Medalla de Plata.

En la exposición Internacional del Centenario de Santiago, de ese mismo año, su cuadro *Alrededores de Santiago* es premiado con Medalla de Oro. Obra ésta de plenitud,

(3) “El Mercurio”, 1908.

centra uno de los momentos de mayor espiritualidad y sentimiento. La naturaleza en sus tonos autumnales, grises y dorados, refleja el espíritu del pintor.

En 1911 expone en la Casa Eyzaguirre un conjunto de treinta y seis telas. La crítica señala *Desde el San Cristóbal* como la de "más feliz ejecución". Al Salón de este año envía cinco cuadros de los cuales son rechazados dos. Entre estos dos figura *Redentor*, intento de unir las notas características del paisaje a una vaga y misteriosa evocación bíblica. Las telas expuestas fueron: *Tarde*, *Invierno* y *Tierra de cultivo*, que representan —según un cronista— la "inclinación decidida por las notas tranquilas, evocativas, que hablan de los sentimientos íntimos" (4).

En 1913 dos cuadros enviados al Salón de París, *Puesta de sol en los Andes* —seguramente el expuesto en Santiago en 1909— y *Tierra de cultivo*, de tanto éxito en la exhibición de la Casa Eyzaguirre dos años antes, son recompensados con Medalla de Plata. El crítico de *Nouveau Monde* señala que los paisajes del artista chileno son la "manifestación espléndida de un gran talento en plena madurez". De Valville, en *Rubriques Nouvelles*, al referirse a la primera de esas telas alude curiosamente al "estilo atormentado".

De todas maneras debemos decir que el premio destinado a Valenzuela Llanos por el jurado de la Société des Artistes Français sólo alcanzó eco en ciertas revistas casi clandestinas. Las crónicas de estas publicaciones no penetran en los problemas verdaderamente pictóricos. Debe consignarse, no obstante, lo dicho por el crítico de *The Truth* en la edición

(4) *El Diario Ilustrado*, 1911.

del 14 de junio de ese año: "...estas escarpadas montañas no son ni los Alpes, ni los Pirineos, ni aun los Atlas: son los Andes". Los ojos europeos ven ya una realidad ajena a la realidad más cotidiana y familiar para ellos.

En 1914 su paisaje *Alrededores de Santiago*, enviado al Salón de París, obtiene dieciocho votos para la Medalla de Oro.

Se van sucediendo las recompensas y los triunfos. En 1920 y en 1921 vuelve a recibir numerosos sufragios para la Medalla de Oro en ese mismo Salón parisiense.

En 1924 realiza el artista chileno una exposición individual en la *Galerie Georges Petit*. El Estado francés adquiere para las colecciones de pintura extranjera la tela *Romeros en flor*. La crítica gala se muestra en esta ocasión más profunda y certera y trata de situar al artista dentro de alguna corriente estilística que nos dé su definición.

Simón Arbellot, en *Le Figaro*, escribe que la técnica del expositor sudamericano proviene directamente del impresionismo. "Sin el hallazgo de un Manet o de un Pissarro es posible que no hubiera logrado la fluidez atmosférica ni la vibración luminosa de sus cuadros".

Es la época de plenitud. En la exposición de la galería parisiense se advierte que el artista ha logrado la total madurez, fruto de la experiencia y, al mismo tiempo, de la liberación de todo aquello que sujeta, limita y corta el vuelo creador. En el catálogo figuran *Cordillera de Chile*, *El torrente* y *Tardes a orillas del Mapocho*. Las dos primeras pertenecen a su manera "constructiva", de pincelada áspera que parece rascar con energía la tela. *El torrente* recuerda el paisaje *El valle de Urrabi*, de Zuloaga. El tercer paisaje corres-

ponde al estilo idealizador y simbólico. Pierre Ladoue dedica a Valenzuela Llanos una entusiasta crónica en *L'art et les artistes*. Señala, empero, algunos antecedentes que no parecen del todo ciertos: Harpignies y Guillemet.

En 1925, por iniciativa de don Fernando Alvarez de Sotomayor, se realiza en el Museo de Arte Moderno de Madrid una exposición de obras del artista chileno.

La senectud nimba ya su rostro de una luz patriarcal, de viejo, de bondadoso patriarca. Pulcro, fino, de maneras acordes con la limpia condición de su espíritu, el maestro está cerrando su ciclo vital, con la misma idéntica serenidad a la de su tenue y transparente existir. Ha paseado su mirada por los campos blandos de Francia y por sus ciudades. Ha mirado a sus ríos, a sus bosques. Pero el paisaje preferido es el nativo. Es el entrañable y sobrio paisaje de las tierras chilenas. Y esas lomas con sus arbustos, con sus zarzales rebeldes, ponen como una tonalidad gris en los ojos del pintor.

Vuelto definitivamente a la patria, ya nada lo alejará de sus hondas, de sus postreras preferencias. Sus telas últimas son mil variantes de un mismo tema amado y sentido. Es la fidelidad a lo que mana de su propia sustancia.

El maestro empieza a recoger sus frutos de madurez. Pero es ya tarde. A su lecho de enfermo alcanzan los ecos de la crítica hispana con motivo de la exposición en el Museo de Arte Moderno.

José Francés en el *Año artístico* de 1925 dirá cosas bellamente literarias sobre el pintor chileno. Su delimitación de los rasgos estilísticos del autor de *Arrebol* está, sin embargo, perfectamente señalada:

“Valenzuela Llanos —dice el cronista— no puede ocul-



Alberto Valenzuela Llanos.—Alrededores de Suresnes, París.



Alvarez de Sotomayor.—Baile popular en Lieja.

tar su filiación francesa. Fáciles son de descubrir en su obra las huellas de los maestros postimpresionistas; cronológicamente, pero no técnicamente. Es decir, de los pintores de aire libre que buscaban por encima de Sisley, de Monet, de Pissarro, etc. —sin desaprovechar del todo algunas de sus conquistas cromáticas—, el contacto de los paisajes de otrora en una dulce y romántica saudade que entorna los párpados frente al luminismo violento...” (5).

Y más adelante el mismo José Francés agrega esta nota justa: “El pintor no avanza en bruscos saltos, no se rectifica por un afán repentino de evolucionar”. Conviene decir, sin embargo, que esa huella de los postimpresionistas fue no del todo profunda y alcanzó a un período corto y a escasas obras. Los anhelos del pintor iban por otro camino. Iban —conviene repetirlo otra vez— por la ruta de lo sencillo, de lo gris y sensitivo.

Juan de la Encina en *El Sol*, de Madrid, escribe: “La pintura del señor Valenzuela Llanos posee gran serenidad. Casi siempre modula en tono rebajado, pero sus armonizaciones en grises tan delicados, aparecen revestidas de una cierta grandeza...”

Alberto Valenzuela Llanos falleció el 23 de julio de 1925. Se hallaba en la plenitud de su vigor creador. En esos años inicia el pintor una etapa en que el cromatismo domina a la forma dándole apariencias sorprendentemente musicales y atmosferizadas.

(5) En efecto, una de las diferencias de Valenzuela Llanos con los impresionistas está en que sobre la mirada escueta, sobre la visualidad pura, el chileno pone unas briznas de lirismo interior, de emoción. Frente a la naturaleza no puede permanecer neutral. (Más adelante intento explicar este punto).

Quedaba una obra nutrida de savia poética, más acendrada con el correr de los años, y una fuerte, una recia pintura, más lejana en el tiempo, que representó la realidad objetiva, sin desmedro de los valores espirituales en ningún caso. Quedaba, por encima de todo, una hermosa lección de humildad.

Como siempre, tras el óbito se abre una falla en la notoriedad y preferencias de las gentes. Más aún en este caso cuando por producirse el desaparecimiento del pintor en un período crítico de años indecisos y confusos en que todo parece cambiar, la obra del paisajista chileno hecha de sencillez, ajena a estridencias, hubo de tropezar, en su desmedro, con gustos opuestos y con un clima estético alimentado por todo lo gesticulante, por toda audacia. Si esto era legítimo en el afán de innovación, fue también propicio al postulado de falsos prestigios. La obra de Valenzuela se vio de pronto desasistida y sola ante unas normas embravecidas por el fugacísimo triunfo.

Era inevitable. Paulatinamente volvió el interés por sus cuadros: una crítica reflexiva y libre de entusiasmos nacidos de sentimientos más que de razones, abrió al pintor un camino hacia la posteridad.

ETOPEYA

Comenzaba entonces la pintura del chileno a vivir ya por su propia razón. No debemos olvidar que una obra es la suma de su contenido intrínseco, de su inmanencia, por un lado. Y de sus proyecciones espirituales, de su trascendencia, por otro. En unos cardos de Valenzuela Llanos está ahin-

cado un instante del pintor; es decir, un momento de su tiempo histórico. Pero después, desaparecido el impulso vital que fue motor y nervio directo de la obra, ésta marcha ya hacia su destino y será siempre algo susceptible de ser visto con las variaciones impuestas por las diversas sensibilidades de las generaciones futuras.

Conviene ver la realidad más íntima del creador. Esa vida puramente externa, de hechos enlazados a unas fechas, debe completarse con el retrato espiritual —con la etopeya— que hemos recogido del pintor Luis Strozzi, en cierto modo su seguidor.

—¿Cómo era Alberto Valenzuela Llanos? —hemos preguntado a quien tan íntimamente lo conoció (6).

—Alberto Valenzuela Llanos —dice Strozzi— tenía un carácter silencioso, reconcentrado. Recuerdo que un crítico advertía en él, bajo su aspecto frío y su frente reflexiva, una intensa facultad de emoción. El rasgo está perfectamente observado, aun cuando no todos lo veían.

Su temperamento era introvertido. La pasión creadora no surgía tumultuosa, ni se manifestaba en palabras. Resultaba ardua tarea conocer los sentires íntimos del pintor. Como en tantos artistas su lenguaje era la obra y ésta constituye el mensaje dejado por él a la posteridad. Si queremos saber lo que pensaba nos limitaremos a las sumarias confesiones hechas circunstancialmente o a las impresiones recogidas por quienes se le aproximaron con frecuencia o trabajaron junto al maestro, como en el caso de Strozzi. No se conoce con todo rigor una obra hasta que no viene completada por los impulsos interiores de quien la hace.

(6) Conversaciones con Strozzi.

Pero sigamos al discípulo:

—Hablabá poco. Raras veces se refería a las cosas de arte y solía eludir la explicación de su doctrina estética. Pintaba. Para él esto era lo esencial y con ello estaba cierto de dar la norma de su faena.

A lo largo de nuestras conversaciones —prosigue Luis Strozzi—, en nuestras excursiones pictóricas, mientras buscábamos el *tema* o, luego, en las largas jornadas campesinas, llegué a comprender su admiración por ciertos pintores que guardaban poco contacto con su propia filosofía estética: Harpignies, Simon Cottet, Sorolla, Zuloaga... Decía que el valenciano Sorolla era figura importante en la plástica y de mucho y decisivo influjo en su tiempo.

No hablaba de los impresionistas. Su proximidad a los maestros de la pintura al aire libre estaba basada, más que en el conocimiento racional de los principios de esos maestros, en la intuición, en una inmersión no advertida por él en los mismos ideales temporales e históricos. Su norma constante giraba en torno a la interpretación anímica —psicológica, decía él— del paisaje. Sus esfuerzos lo conducían a buscar un estilo plástico centrado en aquella concepción ideal.

Tenía el raro acierto de encontrar tema propicio con facilidad. De un rincón aparentemente inexpresivo hacía una obra maestra. Yo —dice Strozzi— andaba incansablemente para encontrar un sitio pintoresco; recorría quebradas, vallecillos y subía hasta los picachos, por creer que al otro lado estaba el gran paisaje. Valenzuela, sin moverse apenas, hallaba el motivo mejor. Era, sin embargo, un formidable, un incansable andarín.

—¿Componía el cuadro? —pregunto al discípulo.

—No, pero yo lo he visto en esas jornadas inolvidables en las que tanto aprendí, modificar los elementos constitutivos del paisaje según conviniera a la belleza del conjunto. La realidad era el trampolín que lo impulsaba hacia una concepción propia. Recuerdo que en una ocasión dejó el primer término de una tela, en blanco. Tomó el enorme lienzo y recorrió los alrededores hasta encontrar algo que armonizara con lo ya hecho. Otra vez modificaba la altura de una montaña. En ocasiones, con los diversos motivos apuntados aquí y allá en su cuaderno, componía el paisaje, pero partiendo siempre de la base real y tangible.

—¿Pintaba en el taller o ante el natural al aire libre?

—Ante el natural. Salía al campo llevando las telas de más de un metro. Colocaba un gran paraguas a la manera de los impresionistas o como el suave Corot. ¿Recuerda usted la famosa fotografía del maestro de Barbizon bajo su inmenso quitasol y al borde de un bosquecillo? Muchas veces al contemplarla he pensado en aquel pintor chileno que tantos rasgos tuvo de auténtico maestro. Atacaba el tema con ímpetu repentizador. Primero realizaba el conjunto al aguarrás y en seguida colocaba sobre esa arquitectura previa los colores destinados a la armonía cromática del cuadro.

Empleaba en los años de este contacto mío un pincel pequeño. Pocas veces abandonaba el toque nervioso y seguro. Hallaba el tono justo, preciso para la armonía total del cuadro. Encontraba acordes finísimos, siempre a base de un juego cromático reducido. Es indudable que Valenzuela Llanos ponía la realidad artística por encima de la realidad de las apariencias. Si era preciso, por ejemplo, según esa idea

previa de la finalidad o autonomía del cuadro, cambiar la altura e intensidad de los valores coloridos, lo hacía.

No hablaba casi nunca de los problemas técnicos y mucho menos de sus propias indagaciones. Sobre temas y cosas de arte se expresaba con dificultad, lo que no quiere decir que no poseyera un buen caudal de doctrina estética. En resumidas cuentas, prefería pintar y no hablar. Empero, situado ante el trozo escogido, meditaba largamente y reflexionaba. Lo que quiere decir que antes de dar la primera pincelada el paisaje era una realidad mental. Lo importante —me dijo una de las escasas veces en que estuvo elocuente— es ver el cuadro en su integridad, no por parcialidades. “La sombra de ese árbol —dijo— no es nada, aislada, ni como elemento siquiera del árbol. Debe integrarse en el total y ser un factor armonizado. Esto hay que verlo antes”.

Su aparente facilidad era fruto de hondas meditaciones. A veces lo vi trabajar con gran ímpetu. El pincel corría en esas ocasiones trazando líneas ágiles y vibrantes, con una caligrafía musical y espontánea, dibujando las formas, señalando los arabescos con la punta del pincel. Sus ojos reflejaban alegría creadora, goce jocundo, emoción. El pintor silbaba con virtuosismo —tenía esa curiosa cualidad— algún trozo de ópera que parecía conducir su mano. Su oído era muy fino y extremadamente desarrollado y musical. De aquel ímpetu salía una factura fugada, cercana a la utilizada por ciertos impresionistas. Muchos cuadros pintados con esa inspiración de alegría se quedan en la pura mancha.

—Esto puede explicar —le apunto a Strozzi— el carácter lírico de su obra. Ciertos estetas asimilan el estilo barroco en pintura a las formas musicales. Valenzuela Llanos tuvo

en su última época más de barroco que de impresionista en el rigor de la palabra. ¿No le parece?

—Tal vez. Pero estos momentos eran raros. En el maestro chileno todo adquiría un aire de tono menor. Incluso su persona nos devolvía la imagen interior, su yo temperamental.

Vestía permanentemente de gris. Gris era en ese tiempo su barba. Gris su conversación. Con su barba pulcra, con sus ademanes delicados, con la bondad fijada en sus pupilas, parecía un funcionario, un profesor universitario, un hombre, en fin, dado a los abstrusos problemas del pensamiento.

Su actitud mística ante el paisaje, su comunión con la belleza orgánica y silvestre y su desdén por lo aparatoso y compuesto, es posible que guardara relación con su espíritu acendradamente religioso. Alberto Valenzuela fue muy creyente. Por las noches se hincaba de rodillas para decir sus oraciones. Por eso no es raro que, como los primitivos, viera en la naturaleza la expresión inmensa e infinita del misterio del mundo.

Hasta aquí las palabras del discípulo. Su retrato espiritual ha eludido toda referencia a hechos pintorescos, a lo anecdótico. ¿Los hubo en la vida del pintor? La respuesta es difícil. No hemos conseguido saber nada que rompiera el limpio cristal de aquel existir lleno de placidez y de tenue serenidad. Sabemos por otros conductos que Valenzuela provocó a veces, con oposición inclusive de su propia voluntad, atracciones súbitas y pasiones que sin alcanzar tonos tempestuosos, tenían algo de insólito por centrarse en quien nunca las buscó.

Valenzuela Llanos salía a pintar el *motif* siempre con

aquella pulcritud de atuendo. Pero no salía solo. Los cuidados y vigilancias de la esposa le destinaban como protector una de las sirvientas de la casa, una especie de Maritornes gigantesca y malcarada, de grandes fuerzas. Cuando era necesario atravesar una corriente de agua o un riachuelo, la fórmula tomaba al artista en brazos y lo depositaba en la otra orilla a la par que los útiles de pintar, el caballete y las telas.

VALENZUELA LLANOS Y EL PAISAJE

Se puede afirmar que la pintura chilena no halla su plena autonomía hasta la aparición de la pléyade que en otro lugar hemos llamado de los *cuatro maestros*. La forman Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. Estos cuatro pintores dirigen sus miradas hacia los extremos de una ideal rosa de los vientos.

Hay en Pedro Lira fundamentalmente —aun cuando repartió su obra entre otras atracciones—, un impulso de naturalismo objetivista tomado de los pintores de finales del siglo XIX, un ver las cosas por lo inmediato y sentimental. Valenzuela Puelma es plenamente naturalista. Juan Francisco González siente atisbos de innovación impresionista. Su obra se lanza a la conquista de nuevos conceptos estéticos y es la de mayores consecuencias para el futuro.

Alberto Valenzuela ocupa un lugar intermedio. Tiene rasgos de las normas del pasado y, a la vez, como vimos, mira hacia el porvenir.

En esto no hace sino seguir la tradición paisajista nacio-

nal iniciada por Antonio Smith y continuada por Alberto Orrego Luco, Onofre Jarpa, Alfredo Helsby, Nicanor González Méndez, Luis Strozzi, etc. Esa tradición no se interrumpe. Sigue lentamente las conquistas de la sensibilidad que nace recibiendo los influjos venidos de fuera.

Es indudable que todo ello pesa sobre la vocación del maestro. Porque, si bien es cierto que personalidades de tanto relieve como Monvoisin y Rugendas no forman discípulos directos de verdadero valer, es evidente que su paso por Chile dejó un estímulo espiritual destinado a reverdecer más tarde.

Cualquier estudio que intente penetrar profundamente en la esencia de la pintura chilena, deberá tener en cuenta uno de sus aspectos más importantes: el de la representación figurativa que dirige las miradas a la Naturaleza para tomar de ella los elementos plásticos. La pintura paisista es una *constante* en Chile. ¿Se debe al influjo, como hemos señalado, del medio ambiente? ¿A la existencia temprana de unos precursores de gran personalidad? ¿A la sugestión y estímulo de la luz?

Tal vez haya contribuido todo ello a la eclosión del género.

Sería más exacto decir que esa influencia del medio es cosa relativa y acaso no decisiva del todo. Valenzuela Llanos lejos de someterse al paisaje, como aparentemente parece y como provisionalmente hemos apuntado, busca la geografía que de un modo cabal concuerda con su sentimiento de la naturaleza. En nuestro pintor se hace verdad aquel principio enunciado por Américo Castro de que el clima, lo mis-

mo que cualquier otra circunstancia, se subordina como factor histórico, al hombre y no éste a las circunstancias.

Mas no olvidemos lo ya dicho al referirnos al influjo externo en la obra del maestro. *Puente de Charenton* es fruto de la huella de los pintores franceses. Piénsese cuán perfectamente el artista somete su visión al nuevo paisaje. Se halla muy cerca del lirismo impresionista, pero le interesa dar en la tela la sensación meteorológica. Más cerca de su manera habitual lo hallamos en el cuadro *Alrededores de Suresnes*, de luces cálidas y cierta sequedad.

No podemos eludir las contingencias externas del todo. Sin darle mayor importancia de la que tiene, la imposición del medio cuenta algo. Valenzuela Llanos fue —entre otras cosas— producto de un tiempo desdeñoso de la exclusiva influencia lírica. Pero, no lo olvidemos, la obra está condicionada por diversos factores entre los cuales los más decisivos son las *vivencias* que lo conmueven y la voluntad de expresar artísticamente esas vivencias sumadas a la imposición de la realidad que lo envuelve.

Lo cierto es que Valenzuela funde naturaleza y sentimiento. No captaremos la significación total de su obra si no la consideramos como una suma de elementos diversos. El valor viene de tal integración.

Chile es primordialmente paisaje. Los Andes están frente al mar como una fortaleza. En medio, una faja estrecha de tierra en la cual el hombre parece circular con embarazo. El escenario múltiple, avasallador, entona su canto de sirena. El pintor si se deja llevar de ese estímulo, acabará entre-gándose.

Es decir, hará paisaje.

“El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de su circunstancia”, ha dicho José Ortega y Gasset. Chile parece postular la casi exclusividad del género. Aquí se hace patente la relación entre el individuo y su dintorno. Tal imposición —debemos insistir— no domina —por lo menos en relación con Valenzuela Llanos— la actitud pensante ni el ejercicio de la reflexión. El valor que damos a ese maridaje es de orden estimulante, de simple despertador de la conciencia estética.

La prueba de ello la tenemos en el ejemplo brindado por Raimundo Monvoisin. El pintor de Burdeos no pareció sentir ese estímulo en su contacto con el agro chileno. Conocemos de él un solo paisaje. ¿Se opuso deliberadamente a la inspiración del mundo que lo envolvía? Nos parece que no. La causa es distinta.

En los años de su estancia en Chile el sentimiento antropomórfico es muy vivo. El romanticismo ha marcado su preocupación por el hombre. En Monvoisin los elementos de la realidad gozan del prestigio rousseauniano, exótico, como fondo del hombre. Por eso pinta los episodios relacionados con la aventura lamentable de Elisa Bravo.

Entre Monvoisin y Valenzuela Llanos ha cambiado el punto de vista y el concepto temático. La sensibilidad descubre el valor emocional y plástico de la naturaleza. El hombre como asunto tiene unos límites concretos, demasiado concretos. El paisaje es, por el contrario, una aspiración de infinito.

Estos cielos, estos mares, estas tierras de colorido vivo y mudable suponen un llamado sutil de belleza, el impulso rector de las inquietudes creadoras. Juan Francisco Gonzá-

lez ha dicho sobre esto palabras decisivas, insinuando que no todo es intuición ni servidumbre a las apariencias: "La corrección de la forma externa (aunque no ha de descuidarse por completo) tampoco constituye el objeto primordial del arte. Tan general es, sin embargo, creer lo contrario y tan autorizado se imagina cualquiera para juzgar un estudio impresionista, que no estará de más agregar aquí una observación de *simple óptica* para demostrar que el impresionismo descansa no sólo en leyes filosóficas, sino en las *reglas científicas* más elementales" (7).

El paisaje de Alberto Valenzuela Llanos no respondía a esa captación indeliberada del natural. Tampoco era la obra compuesta según una geometría previa, rigurosa. Lo que no supone que faltara determinado atisbo de composición, como veremos más adelante.

No es tampoco un balance de lo que contemplan los ojos del pintor, sino un pretexto para establecer sobre la tela un repertorio de elementos figurativos según ciertas leyes de armonía respecto al cromatismo, a la composición, al arabesco, al dibujo.

Su visión ha oscilado siempre entre los dos extremos de una larga línea. Tomemos un paisaje de Valenzuela Llanos. Veremos a su derecha —me refiero a un ideal esquema histórico— una composición trazada por Poussin. Rigor mental absoluto. Las intuiciones, los sentimientos, aparecen ahogados por la geometría. Miremos ahora a la izquierda. Y aparecerá una de esas escenografías llenas de rumores y de sutiles fragancias panidas del Lorenés, de Hobbema o de Corot.

(7) Citado por Roberto Zegers en *Juan Francisco González, el hombre y el artista*, Santiago, 1953. (Los subrayados son nuestros).

La virtud de Valenzuela Llanos está en mantenerse en el punto central, equidistante, lo que no quiere decir, por cierto, superior calidad estética, sino sólo un modo de ver. El rigor geométrico aparece disimulado o subyacente, envuelto en la libertad del color y en la fluidez de la pincelada. Se produce así un sintetismo que aspira a fundir las dos concepciones extremas. La innovación cézanniana ha permitido esa concordancia —rigor de los clásicos, libertad de los impresionistas—. Tal podría ser la fórmula llevada por el francés a sus últimas consecuencias.

Valenzuela fue un paisajista de sensibilidad moderna porque acertó a proyectar sobre el mundo envolvente su propio anhelo de belleza. “Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... —ha escrito Azorín—. Un escritor [un pintor, podría añadirse] será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna”.

La evolución de este género, desde Patinir hasta los contemporáneos, se ha desarrollado en consonancia con las mutaciones del ánimo, de la sensibilidad, del punto de mira. No deja de ser significativo que entre Antonio Smith, iniciador del género en Chile, y Alberto Valenzuela Llanos, romántico tardío, por hallarse en la línea de la expresividad, existen ciertas relaciones ideales. Más que una distinta manera de sentir, cambia en ellos la disposición del órgano óptico, producida por los nuevos aportes de otros estilos y de otras inquietudes.

El autor de *Tarde en la montaña* —es decir, Smith—, se extasía ante el universo en el que descubre sus posibilida-

des emotivas. Ocurre esto en los momentos en que otros hombres en Francia, hacia 1875, ven ese universo envolvente como un estímulo a sus afanes. Smith expresa en forma acentuada patéticos estados de alma. Vicente Grez en la deliciosa monografía que dedicó al artista, escribe: "Si la composición era sencilla y de pequeñas proporciones, el trabajo no pasaba de tres o cuatro horas, pues su pincel aprovechaba sólo del instante en que vibraba en su alma la emoción poética" (8).

En Valenzuela Llanos se conservará todavía la inspiración lírica —ciertos títulos son de ello la prueba mejor: *Momento solemne*, *Poema de la tarde*, *El crepúsculo*—, pero esa impregnación de melancolía, resabios de un pasado aún cercano, se verá neutralizada por los supuestos de esencia plástica y figurativa.

Conviene destacar aquí la huella dejada en la obra del maestro por el mundo de su niñez. A esos años se refería Valenzuela con indecible ternura y añoranza. San Fernando es el lugar de su nacimiento. Tras haber visitado ese rincón ubérrimo y a la vez de sobrio color, buscando la estela del pintor, me atrevería a decir que el lugar natal ha tenido, como Aix en Provence para Cézanne, decisivo impulso en la peculiaridad de la obra del chileno.

Valenzuela Llanos no renunció nunca al recuerdo ni a la nostalgia de esas tierras metidas en su corazón. Visiones opulentas de cálidos estíos, de riachuelos, de lomajes con una vegetación gris o dorada que tan frecuentemente pasaron a

(8) Vicente Grez, *Antonio Smith. Historia del paisaje en Chile*. Imprenta Artística Nacional, Santiago, 1910.

sus telas. Los atardeceres son de apacible mansedumbre y tenue luminosidad. El tiempo parece remansado y detenido. A todo ello le dio un orden plástico sin eludir el sentimiento.

No fue —como dijimos al principio— pintor de temas. Su pintura difícilmente admitiría el nombre de *contenutista*, dado por Marangoni a los pintores que en esos años se perdían en las efusiones del contenido. Hubo para él un solo modelo: el paisaje un poco casual presentado ante sus ojos. Pudo seguir la huella del tiempo vista en otros maestros cercanos dados al cuadro compuesto y prefirió volver la mirada a una más lejana tradición.

No debemos olvidar que a lo largo del tiempo se producen ciertas relaciones espirituales, ciertos contactos, sin que al parecer la comunidad de ideales sea un fruto deliberado. Entre Valenzuela Llanos y Pedro Lira existe menos entronque que entre Valenzuela y Smith. Algo inconsciente lleva a nuestro artista hacia el creador del paisaje en Chile.

Dentro de la constante temática buscó el autor de *Serenidad* los rincones más desposeídos de trascendencia, las visiones más pobres. A veces era una quebrada en la que el sol rompía sus rayos; otras, unos grandes árboles solitarios en el silencio de la tarde; otras, un rancho desamparado, unas matujas en el véspero, unas rocas.

En París pintó el paisaje urbano o —mejor— suburbial: *Alrededores de Suresnes*, *Nieve en Suresnes*, *Tarde en Suresnes*, *Puente de Charenton*. En España, algún motivo paisista-arqueológico: *La mezquita de Córdoba*.

Acaso el único momento en que el arte nacional valoriza lo urbano sea el momento de la generación del 13. Como apuntábamos, la pintura interior y dramática de ese grupo

veía en las viejas calles y en los rincones de añoranza colonial un modo de fijar la propia nostalgia que atosigaba a sus pintores. Además, lo urbano es lo más cercano al hombre. Otra razón estaba en su españolismo. Ha sido la pléyade formada por Alvarez de Sotomayor, el núcleo que más fuertemente reflejó el impulso de la corriente hispana. El alma de Iberia vibra con lo antropomórfico.

Valenzuela Llanos, aun cuando fue en el rigor del término su contemporáneo, tuvo escasos contactos con el grupo. Se asemeja algo a sus componentes en cierta nota de melancolía sutil, pero fue más "francés" y el hombre, como motivo del cuadro, le interesa escasamente.

No suele introducir figuras en éste. La figura humana abunda más en sus obras primeras: *Lavanderas* y *Quebradas de los lobos*. *Redentor* —como decíamos— es paradigma de algo insólito en la pintura del maestro. En un paisaje dominado por indecible melancolía, árido y de tintas crepusculares, coloca la presencia abandonada, triste, del Nazareno. ¿Cuál es la intención de esta tela? ¿Se tratará acaso de una remembranza extraña de la noche de Gethsemaní? En *Suresnes* aparecen dos figuras que armonizan perfectamente con la visión urbana, al modo que se suele apreciar en ciertos impresionistas.

Esto es, sin embargo, lo excepcional. Posteriormente, Valenzuela Llanos no tendrá como tema preferido sino esas quebradas solitarias y esos faldeos, las playas desiertas y los lomajes con sus cardos aspérrimos y las hierbas secas por el sol.

La geografía abarcada por todo el "opus" del artista es muy extensa. Su pincel captó paisajes de Pernambuco, Mon-



Pedro Reszka.—El guitarrista, óleo.



Julio Fossa Calderón.—Desnudo, 1935.



Abelardo Bustamante. "Paschin".—Berta, óleo.



Pablo Burchard.—Begonia, óleo.

tevideo, Lisboa, París, Sevilla, Roma, Florencia, Venecia. Tales visiones conservan invariablemente el rasgo personal, pero el maestro chileno acierta a dar la nota característica ambiental, sobre todo en los cuadros parisienses. Venecia —como en el caso de Alberto Orrego Luco— sacude fuertemente su sensibilidad y en un delicado apunte del Puente de los Suspiros se deja ver la finura y el acierto para recoger los matices tiernos y suaves.

Los viajes —como él mismo señalara alguna vez— no los realiza por buscar lugares exóticos, sino como un modo de abrir sus ojos a lo que se hacía en el mundo y poder así afirmarse en lo suyo con la sensibilidad más actual y evolucionada. Pero como tema le basta un rincón cualquiera: tanto daba una callejuela de Bas Meudon, como de San Fernando.

En los lienzos chilenos el paisaje se desvanece entre la hirsutez de unos grises y ocre proyectados sobre la azulencia lejanía. No hay en las imágenes de nuestro pintor esas sinfonías vistas en Juan Francisco González, más intuitivo siempre, más lírico, de más encendido color, menos perfecto, acaso, pero más cercano también al extremo límite de la musicalidad y del goce jocundo.

El ímpetu faunescos en el autor de *Feria de Melipilla* —aludo a Juan Francisco— es serenidad en Valenzuela Llanos. La tierra no es la algarabía cromática y crepitante de aquél, ni el poema ardoroso de los impresionistas ortodoxos. Es, a veces, un árbol que levanta sus brazos desnudos, atormentados, casi vivos y sensitivos, hacia un cielo de tonalidades grises; o una luna melancólica; o un mar rumoroso en la playa desierta.

Uno —Juan Francisco—, la armonía vibrante, el color elocuente y dinámico; otro —Valenzuela—, lo sugerido, lo musitado.

El arte de Alberto Valenzuela Llanos es con frecuencia una visión sujeta a ese estilo y a ese tema. Algún retrato, alguna *naturaleza muerta*, rompen por excepción la invariable continuidad del tema preferido. Mas el pintor vuelve en seguida a la geografía ideal que condice con su espíritu.

Sus retratos son inferiores y acusan la deformación profesional —si es lícito expresarse así— de quien siente preferencias exclusivas por el tema paisista. En cierto modo sus retratos son también paisajes.

No abundan y si los hace a veces es por razones íntimas, sentimentales o por imposibilidad de eludir compromisos a que lo fuerza su nombradía de pintor. De sus retratos el más conocido y el mejor es el de *Don Jorge Wood*, expuesto en el Salón de 1904. De esta obra escribe Magallanes Moure en *Las Ultimas Noticias*: “Confieso ingenuamente que después de admirar esa pintura sobria, verdadera, encuentro en todo lo demás del Salón algo de convencional, algo de afectado”.

Otros retratos que de él se conocen son los de la esposa, pintada en distintas épocas, los de *D. J. Huneus* y *Don Belisario Prat*. Pertenecen los dos últimos a una etapa muy temprana, y más tarde no insistiría en el tema para el cual no parecía disponer de condiciones destacadas, ni gusto, ni sensibilidad.

No quiso hacer el paisaje de reminiscencias mitológicas. Tampoco sintió la atracción de tales escenografías. Un Poussin, un Hobbema, un Claudio de Lorena gustan de la natu-

raleza compuesta, con figuras, con ruinas, con naves en algún puerto o con una ciudad en la lejana línea del horizonte. O prefieren —sobre todo el último—, el paisaje homérico, con su gruta, su fuente y su bosquecillo umbrío, que trae paradójales evocaciones de un romanticismo *avant la lettre*.

Valenzuela Llanos pide sólo la visión silvestre, ajena a al mano del hombre, destituida de toda alusión a lo antropomórfico. La tierra, en fin, con su aridez o con su opulencia, pero nada más. Con ello le basta, porque en lo más humilde existe la posibilidad de belleza.

EVOLUCION

Los períodos distintos en el desenvolvimiento temporal de la obra de un artista no tienen en realidad más que un valor crítico e histórico. No es posible señalar en términos generales el cambio decisivo en las etapas sucesivas señaladas por el afán discriminador, ni existen mutaciones bruscas. De todos modos el impulso de expresión artística debe considerarse como una permanente acomodación del quehacer al ideal que ese quehacer se viene proponiendo a lo largo de una carrera empujada por la voluntad creadora. De esta manera se desenvuelve con entera lógica y cada movimiento es consecuencia del movimiento anterior. El último será antecedente del que venga después.

En los grandes maestros la lucha artística es una constante beligerancia por la perfección, una búsqueda y un acomodo de la obra, por medio de las mutaciones, a la sensibilidad del artista. Las obras primeras de Valenzuela Llanos es-

tán más próximas —según la regla general— al estilo táctil, al apresto y dureza que señalan los perfiles con extremada sencillez. A medida que la mirada afina su cualidad perceptora y la mano se libera de la sumisión técnica, la obra se hace expresiva, se espiritualiza y adelgaza, rompiendo los moldes de la rigidez figurativa. Así se ve —y citamos con las naturales reservas— en Velázquez, en Rembrandt, en Goya, en Manet.

En Alberto Valenzuela Llanos es fácil advertir la evolución que va de lo escultórico a lo musical, de lo táctil a lo expresivo —según la gradación ideada por Adolfo Hildebrand—, a medida que los años afinan la pupila y el pintor abandona los rigores de la disciplina escolástica. Es indudable que entre *Las lavanderas*, firmada en 1895, y *Lomajes*, 1925, la diferencia es enorme. Existe no sólo diversidad estilística, sino también, y en forma sobremanera ostensible, diferencia artística. Mas, para ver que ambas posiciones extremas corresponden a un mismo impulso, basta con mirar los eslabones intermedios de la cadena. La evolución se ha producido sin saltos bruscos y sin vacilaciones. El pintor ha conquistado lentamente, con vocación irrefrenable, con inteligente y reflexiva fidelidad, el dominio de lo tangible.

En las obras juveniles, tan literalmente sumisas a la esclavitud del tema, tan narrativas y, a la vez, tan duras en su técnica naturalista, se vislumbra el fervor del aprendizaje. El pincel se hace minucioso, busca lo documental y no retrocede ante la representación de los menudos accidentes de la materia. Es torpe a veces, carece de vuelo creador y cae en aberraciones descriptivas. Todo esto era, sin duda, inevitable.

En nuestro artista la oscilación del estilo está apoyada

además en las circunstancias peculiares de su formación y según los influjos recibidos en los años tempranos de su carrera. El estilo escultórico del primer período le viene de Pedro Lira y de la lección —más decisiva, sin duda, para lo que venimos indagando— de Cosme San Martín. Es apretado, de tonos opacos y sucios. Señala pasión de objetividad y entrega a las incitaciones temáticas, según lo preconizado por los académicos de la diecinueve centuria.

Viene más tarde la evolución en el sentido de un mayor lirismo, dominio de la sensibilidad interpretadora que parece despertarse en el choque con el paisaje, sintetismo técnico, aclaramiento de la paleta, caída, por momentos, en delicuescencias sentimentales, sobriedad colorista, atmosferización, musicalidad.

Dentro de esos dos extremos límites advertimos cuán armónicamente se ha seguido la fidelidad a la vocación dilecta y el impulso de un temperamento que lo llevaba por un determinado camino estilístico. Paulatinamente la pintura del autor de *Serenidad* fue perdiendo los contactos con los elementos ajenos a la razón plástica, ganando en agilidad expresiva, liberándose mediante el desasimiento de la objetividad para devenir, finalmente, transcripción metafórica y en cierto modo sublimada, de la naturaleza.

No, no basta decir que el paisaje de Valenzuela Llanos es el paisaje chileno. Estas atribuciones tienen invariablemente un tono secundario y no responden a ninguna razón seria desde el punto de vista crítico fundamental.

Lo más importante en las visiones de Algarrobo o de Lo Contador o de los suburbios parisieneses, deriva sin duda de los puros valores pictóricos. Lo que jerarquiza la obra del

maestro no es el campo de Chile en sus peculiaridades topográficas, sino la visión de ese campo a través del choque producido en el artista y de su capacidad para reaccionar artísticamente. Al enfrentarse con la naturaleza acciona una descarga de sus intuiciones y de sus emociones estéticas.

Emoción sin perder el control intelectual, ni la rectoría del conocimiento. Dice André Lhote unas palabras que pueden servir a nuestra idea: "No cabe la menor duda de que la noción del placer inmediato, recogido en el descanso físico procurado por la presencia de un lago, un bosque o una pradera, o aún del placer deportivo que puede nacer de la lucha con la turbulencia de los elementos, es inconciliable con el dominio de sí".

Se puede decir que en su etapa final, Valenzuela Llanos pintó un solo paisaje. No éste ni aquél, sino el que llevaba dentro de sí. La manía agro-parceladora de tantos mediocres cazadores de geografías pictóricas no parece haberla sentido nunca. La naturaleza era para él pretexto y no fin. Precisamente porque la amaba tanto se esforzaba en darnos su belleza quintaesenciada y sutil.

Sencillez, síntesis, maestría disimulada bajo un hacer espontáneo y rico de todas las experiencias: tal fue el secreto de su época postrera, cuando halló la adecuada armonía entre la forma y su contenido ideal.



Armando Lira, que tan devotamente ha estudiado la obra del pintor chileno, anota en uno de los trabajos críticos sobre Alberto Valenzuela Llanos, tres etapas bien definidas.

La primera la centra en especial en dos telas: *Mujeres en la vertiente* y *La vendimia* (1899). Desde el punto de vista de la caracterización técnica, resaltan vagos influjos venidos de Valenzuela Puelma y de Onofre Jarpa, distribución cuidadosa, equitativa y equilibrada de los diferentes factores de la composición. En estos años da el pintor importancia decisiva a la luz naturalista.

En *Quebrada de los lobos* (1893) la voluntad de sumisión objetiva y realista se alía a una muy fuerte búsqueda del valor luminoso. No obstante, el color carece de finura, de transparencia, de sutileza, y la amplitud ambiental se consigue por el cuidadoso escalonamiento de los distintos planos y por el rigor volumétrico de las cosas materiales y de perfilados relieves que habitan en el cuadro.

La crítica empieza a señalar, sin embargo, los rasgos que con el correr de los años definirán el arte del pintor de San Fernando. En "El Porvenir" de 1893 leemos que el paisaje de Valenzuela interpreta muy bien "la hora dulce y melancólica". A esta primera etapa juvenil pertenece *Alcanfores*, naturaleza muerta, género en el cual no habrá de reincidir.

La segunda época —años de inquietud, de ensayos, de enorme fecundidad y de viajes—, está caracterizada por los paisajes de París, Lo Contador, y los que expresan —en el decir sagaz de Armando Lira— "lo psicológico" del agro chileno. De las visiones parisienses a los paisajes de Lo Contador ve el cronista el paso de lo grave y profundo a la diafanidad decorativa. En este cambio algo han influido sin duda, a mi entender, las innovaciones cromáticas de los impresionistas que adelgazan su paleta. "El recogimiento y la gra-

vedad, lo adusto de la composición y cromatización de los paisajes de Francia —dice textualmente Lira— se tornan, de regreso a su tierra, en un afán por buscar la línea decorativa, la amplitud como espectáculo estético". Pertenecen a este período dos obras capitales: *Alrededores de Suresnes* y *Puente de Charenton*.

La tercera etapa señala un acercamiento a las conquistas de orden impresionista, ahora en forma más desembozada y con mayor vecindad al sistema técnico implantado por los adeptos franceses de esta escuela. La luz cruda y naturalista de las primeras obras o la tenuemente cernida de los paisajes emotivos y románticos de la segunda etapa se sustituyen por la infinita gradación luminosa y por la multiplicación de los contrastes. La luz no es ya cosa autónoma del cuadro. Está insertada en el prisma variado e infinito del color.

El maestro no sigue lo visto en las escuelas contemporáneas de un modo servil. No quiere renunciar a su personalidad ni siente las preocupaciones por la estilización. Abre en sus telas normas de sinceridad, sin efectismos ni truculencias que, por otra parte, cultivó raramente.

La pincelada es sencilla, la técnica sobria, las formas se diluyen y el conjunto aparece fundido en la unidad atmosférica. Muchas de las telas de esta etapa postrera revelan la sapiencia de largos años de trabajo, la espontaneidad de un lenguaje propio y la gracia de un paisaje sentido en lo más hondo del corazón.

Otras telas, en cambio, caracterizadas por su gran tamaño y por el acentuado dibujo de la pincelada, de verdes agrios, de color seco y yesoso, son muy inferiores.

Mas esto no es lo habitual. Al pintor parece interesarle, sobre todo, el llevar a esas visiones de la tierra amada una nota personal, verter en ellas su propio espíritu, captar los acentos cercanos a un desenfrenado lirismo, trazar estados de alma y reflejar el poema sensitivo de la naturaleza, reemplazando los objetos por sus equivalencias ideales y por la impresión que producen.

Su técnica se va simplificando de modo ostensible con el correr del tiempo. No se ven en la tela los tonos vibrantes de los primeros tiempos parisienses. No hay apenas rojos ni amarillos. Abundan, por el contrario, los ocre y los valores *quebrados*, los grises, los violetas y lilas, los pardos. Tienen los paisajes una media luz tamizada.

La tela se hace un remedo de poema pintado, una alfombra de manchada y suave superficie, sin relieve ni profundidad. El repertorio cromático ha prescindido casi totalmente de la apoyatura del tema. Alberto Valenzuela Llanos llega así a la absoluta transcripción plástica de la realidad.

Esta etapa final ha sido bien vista por Juan de la Encina, crítico de *El Sol*, de Madrid: "Parece un espíritu ordenado y tranquilo —dice refiriéndose al pintor con motivo de su exposición celebrada en la capital española en 1925—, con un cierto temperamento de académico a la moderna, lo que no excluye que sus obras dejen a veces una impresión misteriosa de letargo y de quietud. Hay en ellas un no sabemos qué de letal, que acaso provenga directamente de la naturaleza que representan, y cuyo sentido y emoción sabe trasladar al lienzo con toda fidelidad..."

Rafael Domenech coincide con esa apreciación en su crónica del *ABC*, de Madrid, pero observa que en algunas

telas la espiritualidad del artista lejos de tender a lo melancólico se explota risueña y amable.

José Francés por su parte —al que ya citamos al indagar las raíces francesas de la pintura del chileno—, afirma con acierto que “los cuadros de Valenzuela Llanos tienen esa distinción personal y ese encanto seguro que no se perciben a flor de mirada. Tardan en entregarse a la contemplación y exigen que ésta no se detenga en los linderos del juicio frívolo, del peligroso intento de cotejo con la facilidad manierista de los recién llegados”. Y más adelante: “Así estos trozos de campo chileno, un poco monótono, un poco demasiado pardo, sin brillanteces efectistas, dejan leve huella en el visitante frívolo o fatigan a aquel cuyo espíritu y cuya vista estragados necesitan estimulantes cromáticos y audacias estructurales”.

POSICION DEL PINTOR

Valenzuela Llanos cultivó dentro de sus peculiaridades personales tan bien definidas por José Francés —como ya insinuamos—, la pintura del *plein-air*, pero no fue impresionista. Para comprender el anhelo que impulsa a su concepción del arte es indispensable partir de ese punto. Pintura al aire libre, pero no del todo impresionismo. La estética del artista chileno se aleja tanto de las ideas de Monet como del naturalismo finisecular. Sus obras —ha escrito Julio E. Payró— “denuncian una transacción llena de reservas mentales entre el aire libre y *la Ecole des Beaux-Arts*”.

Hay que tener en cuenta que si a partir de finales del

siglo XIX la pintura impresionista ha triunfado plenamente, es todavía una conquista minoritaria. Los aficionados inteligentes la prefieren, mas la objetividad naturalista domina en los centros oficiales. Aquí mismo en Chile lo que se estimaba como alarde revolucionario del maestro de San Fernando encontraba tercas resistencias en los adeptos de una mal comprendida tradición.

En todos los movimientos estéticos existen siempre los partidarios sinceros y exaltados y, frente a ellos, los que de manera no menos exaltada, se oponen a todo intento de evolución. Pero, hay a la vez un núcleo de pintores que, cautamente, toma de las escuelas nuevas lo congruente con su espíritu, sin romper radicalmente con el pasado. Son éstos, en buenas cuentas, los verdaderos revitalizadores de la tradición.

De estos últimos fue el pintor Alberto Valenzuela Llanos. Sentía la pintura como un equilibrio de diversas tendencias, como un acorde de impulsos en la apariencia contradictorios. Sus admiraciones, aun cuando no expresaran identidad estilística con lo admirado, son de ello la mejor prueba.

Así como los impresionistas de la más acentuada ortodoxia parecían ser sólo una inmensa pupila registradora de los matices más sutiles, Valenzuela Llanos busca, además de formas, algo que hable a su espíritu. El artista no se decide —por no sentirlo— a romper con la tradición de los grandes siglos pictóricos que supieron aunar lo plástico y la proyección interna.

Por eso en cierta ocasión en que se le preguntaban las razones de sus preferencias por los paisajes de Lo Contador,

respondió: “Para *mi temperamento y mi modo de ver* está muy bien aquello. Esa atmósfera, por estar cerca quizá de la ciudad, preséntase más envuelta y las imágenes tienen mayor valor expresivo. Y también por una razón que puede parecer insignificante. Estaba acostumbrado al cielo de los alrededores de París, tan interesante, y algo encuentro en esa atmósfera, en su tranquila tonalidad, que se parece a aquel paisaje”.

Obsérvese que en las palabras transcritas se encuentra, en cierto modo, el arte poético del maestro, aparte de explicar, por una razón de semejanza entre la geografía del Valle Central y la de una región cercana a París, el supuesto francesismo del pintor chileno. Muchas veces las razones aparentemente “gratuitas” que llevan a los artistas a buscar un tema tienen esos poderosos estímulos espirituales. Se busca lo que se ama, y lo que se ama son las circunstancias en que se movieron nuestras vivencias.

Tenemos, pues, que Valenzuela Llanos —según sus propias palabras—, considera la pintura en función de dos factores esenciales: *temperamento y modo de ver*. Es decir, el arte como producto dual y contrapuntístico del sentir y del conocer. El impulso instintivo corregido —en suma— por la visión.

Como todos los pintores de alcurnia, Valenzuela Llanos sabe que la obra significativa sólo surge de ese choque equilibrador. A veces la inclinación hacia uno u otro extremo constituye la nota peculiar del estilo. La justa dosificación de ambos elementos suele ser, sin embargo, prueba inequívoca de madurez. El temperamento es el aporte que nuestra personalidad hace a la tradición de donde deriva, por una es-

pecie de lección irrenunciable e insensible del pasado, el modo de ver. Gounod lo ha dicho con una fórmula feliz: "La posteridad es una superposición de minorías".

*

* *

La similitud atmosférica del paisaje santiaguino con el suburbial parisiense, similitud que pese a las palabras de Valenzuela no es completa ni fácil de ver, por ser el suburbio y los bosquecillos vecinos a París más suaves y delicados, incita al artista y lo estimula. Repetimos una vez más que su verba creadora precisaba de un tema que fuera como el reflejo ecoico y fraterno de su propio sentimiento. El autor de *Romeros en flor* encontró en los pueblecillos de la región parisiense, en especial en los crepúsculos de sus primaveras dulces, aquella *tonalidad tranquila* tan afín con la característica sustancial de su hacer.

Algunos resabios del sentimentalismo decimonónico se advierten en otras telas inspiradas en motivos paisistas del Valle Central y en los sitios amados por el pintor desde su juventud extrema. Ante una obra cuyo tema es una callejuela de su San Fernando natal, de mucho ambiente y sabor *pintoresco* —el adjetivo está usado en el sentido dado por Wolfflin a las obras ajenas a la rigidez formal y tectónica—, exclama: "Me gustan mucho esos asuntos. Los sitios ruinosos [es decir, los propensos al *pintoresquismo* plástico] tienen una gracia poética y melancólica". Wolfflin ve la belleza de las ruinas en la variedad morfológica de su intrincada superficie, como un estremecimiento, como un fulgor, ve-

nidos de la estética del *harapo* a que tan ingeniosamente alude Eugenio d'Ors al hablar del barroco rembrandtiano.

Gran acierto de nuestro pintor al emplear ciertas palabras. En la pintura de Valenzuela Llanos hay un dinamismo evidente surgido del tratamiento mismo de la obra con las pinceladas cursivas. Al señalar su preferencia por los *sitios ruinosos* no hace Valenzuela sino afirmar más el rasgo peculiar de su estilo. Pero oigamos a Wolfflin: "Hay una pintoresca (no olvidemos que en lo pintoresco está implícito el concepto de lo pictórico) belleza de las ruinas. Se ha roto la rigidez de la forma tectónica, y al desmoronarse los muros, al formarse grietas y boquetes y en ellos crecer las matas, surge una vida que se desprende de la superficie" ... (9).

Refiriéndose a su indeclinable tendencia a pintar los crepúsculos, dice el pintor: "Elijo siempre esa hora. Me gusta la serenidad. Creo que esa pintura no cansa, no fatiga ni el espíritu ni la vista". Y más adelante, aludiendo a ciertos parajes de los alrededores de París, a las riberas apacibles del Senna, cerca de Meudon, añade una nota de gran observador: "Hay siempre un gran silencio, tanto que se oye el chapotear suave del agua en las orillas. El ambiente, solemne a la caída de la tarde, parece dormido, como apesadumbrado de su honda y penetrante belleza".

¿No se dirían las palabras de un romántico sensitivo, de un poeta dominado por el sentimiento de la naturaleza? ¿No es este un lenguaje que parece el equivalente del repertorio

(9) H. Wolfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1936.

pictórico de Corot? Esa solemnidad del silencio vespéral, esos ríos de aguas profundas y oscuras, esos árboles de fantasmales presencias o de líneas gráciles, ese esponjamiento neblinoso y crepuscular, todo eso, ¿no parece venir del gran romántico de Barbizon? Valenzuela quiere trasladar a formas las impresiones auditivas y aspira a que el rumor de los campos se fije en la tela.

Sin embargo, no conviene tomar tales palabras en su completa aparente significación. Se trata de *equivalentes* plásticos; de sensaciones más que de la sensación misma.

Es cierto que Alberto Valenzuela Llanos ama la naturaleza con estremecido fervor de poeta, con beata simplicidad. Mejor todavía, la *siente*, está como fijada en el hondón de su espíritu. Le atrae el misterio del espacio inmenso y el devenir temporal —señalado por el agonizante crepúsculo— que repercuten en él.

No se deja llevar, con todo, por desviaciones literarias. La emoción, como en los grandes maestros, queda expresada en la tela plásticamente.

Y lo vamos a ver. Siente la naturaleza, pero la *pinta* de una manera realista, objetiva. La honda sentimentalidad vive sutilmente en el complicado sistema del cuadro. Mana de ahí un susurro imperceptible que es como el espíritu del maestro. Mas la morfología es remedo y visión de la imagen aparente, de su materialidad, de la objetiva presencia de las cosas que todos ven.

No, no fue Valenzuela Llanos un impresionista completo, según lo que tradicionalmente se entiende por tal.

De la sensibilidad que hizo eclosión con Claude Monet y seguidores de su escuela, había en lo mejor de la obra de

Valenzuela el lirismo y la agilidad expresiva. A partir de cuadros como *Puente de Charenton* y *Suresnes* los contornos pierden la dureza y los perfiles abandonan la energía que no volverían a recobrar.

El conjunto muestra la fusión de los diversos elementos y, a la vez, por indudable influjo de los maestros galos, se sumerge en las imprecisiones ambientales características de aquel movimiento.

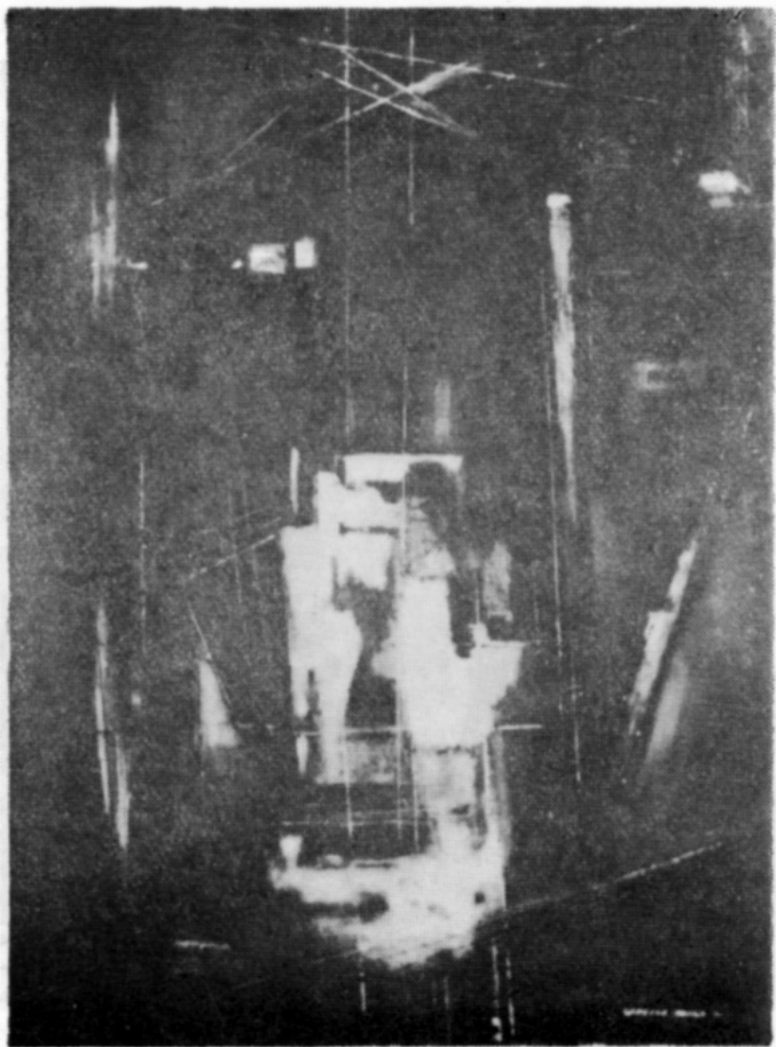
Se advierten con frecuencia en alguna tela de plenitud, *Ranchitos de Algarrobo*, mayores audacias técnicas. El color está puesto en ellas no pocas veces por yuxtaposición, especialmente las notas vibrantes de algún rojo que enciende y hace crepitar el paisaje con su fulgor cálido. Los apuntes rápidos de estos años —de 1920 a 1924— han sido trazados con una técnica fugada, fresca y pimpante.

Tales audacias, empero, no son frecuentes ni suponen una constante estilística en su obra. Valenzuela Llanos no utiliza los descubrimientos de Chevreul sino en escasa medida, a pesar de conocerse en Chile las teorías desde 1887 (10).

(10) En efecto, rebuscando en las escasas fuentes del arte nacional, nos encontramos *El taller ilustrado*, revista de arte, en cuyo número 75, 1887, Santiago, se publican fragmentos traducidos de la memoria de Chevreul, *De la ley del contraste simultáneo de los colores*, hecho que constituye una admirable anticipación. Sobre todo si se tiene en cuenta que, mucho más tarde, un crítico al referirse a los paisajes de Valenzuela Llanos se escandaliza de su hipotético impresionismo y lo condena como un fenómeno reprochable y extravagante. ¿Conocía este crítico las ideas de Chevreul? Parece que no, pues en esa época, hacia 1913, el impresionismo había dado ya sus mejores frutos. Incluso un pintor anterior, José Tomás Errázuriz, había pintado hacia 1890 telas luminosas e impresionismo en Etretat, lugar en donde por los mismos años pintaba Claude Monet, el maestro de la gran escuela.



Isaías Cabezón.—Retrato de Lola Falcón, óleo, 1928.



Camilo Mori.—Composición.



S. Montecino.—Marina.



·José Venturelli.—Escena.

No llega al divisionismo ni a la mezcla óptica, ni al contraste simultáneo, ni a la limpidez expresiva de los maestros del *plein-air*.

Su contacto con los impresionistas está en cierta libertad para aplicar el color. Está más en la posición ideal que en la técnica. En una determinada correlación temporal de estilo que en el sometimiento a las enseñanzas y fórmulas. Su manera de manchar es, en algunos casos, tan vibrante, enérgica y suelta.

Así como la pintura impresionista procede en una de sus muchas características de lo puramente sensorial, periférico y asentimental, las imágenes de Valenzuela Llanos, como ya insinuamos, pretenden llegar más a lo hondo, lo que no quiere decir —aclaremos— que alcancen por ello mayor valor estético.

Ejemplo eminente de esa escrutación anímica del paisaje tenemos en el lienzo pintado en Francia, *Suresnes nevado*. En la tela *Serenidad*, también francesa —al parecer— y expuesta con indudable éxito en París, se logra una nota sobrealgada de emoción. En *La quebrada*, la naturaleza sale de esa tranquila placidez y adquiere un dinamismo atormentado.

La evolución o paso del naturalismo objetivo a la pintura más musical y subjetiva está marcada por dos paisajes que vienen a ser el bisel vacilante, fronterizo y crítico, de las dos vertientes contrapuestas: Los *Arrayanes*, de luminosidad muy ostensible y gran espacialidad, y *Primavera en Lo Contador*, tela en donde se hace presente una voluntad firme en la tectónica interna del conjunto. A la vez, es muy atmosférica.

La tonalidad constante de la obra de Valenzuela Llanos está sostenida en lo referente a la paleta en la pareja cromática *azul verde*, especialmente en el período tardío. A menudo el juego del color se altera por la introducción de una mancha roja, un cadmio o un tono dorado de luz de atardecer. José Francés ve su paleta reducida; malvas, ocre, sienas, grises y un vago y polvoriento azul.

A medida que madura su arte esas características se acentúan y, al final, la pintura se afina y adelgaza en una sobria y escueta materia cromática. Se purifica, buscando la síntesis en ostensible economía de medios expresivos.

Las obras representativas de esta etapa son: *Mañana en los Andes*, tonalidad verde fría, y *Mañana en los Andes*, tomada desde el mismo lugar, en una tonalidad de azul desvaído, de crepúsculo.

Los paisajes de Valenzuela Llanos tienen con frecuencia una tridimensionalidad muy marcada —salvo los del período postrero—, lo que no sucede con los impresionistas. Esa profundidad, ese relieve, esa proyección barroca hacia el horizonte, se producen por la justeza y buen acorde de los planos, por la acentuada corporeidad de las masas arborescentes y por el juego de la valorización tonal.

En otras telas, verdes y azules delicadísimos ponen una nota de gran distinción. En *Rocas* —número 16 en el catálogo de la retrospectiva de 1948— se advierte así, y las manchas del fondo —mar y barco— muestran ya, en cierto modo, a un verdadero pintor del *plein-air*, más cercano en ese segundo término marino a Whistler que a Monet, aun cuando la distancia estilística con el maestro norteamericano sea todavía considerable.

Todo esto nos indica una vez más que Alberto Valenzuela Llanos no se sometió a los dictados de una escuela determinada. Fue dócil hasta discretos límites a la corriente predominante de su tiempo y quiso en parte hacer una pintura que respondiera en esencia a los esquemas venidos de su propia sensibilidad.

Por eso, cuando parece que va a dirigir los pasos hacia la Impresión, desdeña —por no ser útiles a sus designios— la absoluta prescindencia espiritual que se daba en los pintores franceses entregados a dicha norma.

La madurez le permite llegar a la realización de síntesis admirables, estremecidas por un dinamismo formal y expresivo casi pasional. En algunos lienzos denuncia el goce de la labor bien terminada, el refinamiento de la artesanía.

*

*

*

Lo más interesante es observar de qué modo el artista, sin eludir las inclinaciones de su personalidad, evoluciona y va haciendo de la obra un reflejo de las inquietudes de su tiempo. Y es que en definitiva Valenzuela, como tantos artistas de jerarquía, puede hacer suyas las palabras de Goethe: “La divinidad actúa en lo viviente, pero no en lo muerto; está en lo que deviene y se transforma, pero no en lo devenido y fijo...” La pintura del autor de *Hora solemne* era —es— una pintura viva, reflejo de la inquietud y del dinamismo del espíritu en constante búsqueda. “Fue —según lo señalado sagazmente por Manuel Vega— la tradición que no interrumpe su marcha”.

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS FIGURATIVOS

Fue, con todo, una pintura sencilla y sobria, rebelde al intento de análisis, en lo que se refiere a los factores constitutivos y temáticos.

Veamos cuáles son los que de un modo más constante aparecen en sus telas.

El árbol.—Supone una especie de clave. El pintor ha dejado muchos bocetos y apuntes previos. Por ejemplo, el magnífico, el estructurado dibujo para el cuadro *Puesta de sol en los Andes*, en el que cabe apreciar la vigorosa anatomía vegetal y la calidad de materia lograda con trazos muy firmes y escultóricos.

Dibujos, dibujos siempre. Las carpetas del artista son reveladoras. En unos papeles de tono gris trazaba sus bocetos y sus apuntes del natural.

No eran siempre —como pudiera creerse— esquemas preparatorios de las obras, sino ejercicios de retórica plástica, gimnasia visual o simple placer de reproducir lo que a sus ojos y a su espíritu placía. Cualquier papel era bueno para dejar en él la impresión fugaz de un paisaje o el firme esqueleto de un árbol. A veces la hoja era, por su tamaño, insuficiente y Valenzuela Llanos le agregaba otros trozos, pegándolos como podía, a la buena de Dios; otras, acudía a lo que tenía a mano. Así hemos podido ver el minucioso, el pulcro, el fino dibujo de un árbol sobre la tarjeta de invitación a un té...

“Los árboles son al paisaje lo que el desnudo a la figura; es decir, lo más difícil y esencial, lo que requiere mayor ob-

servación, lo que yo estudio constantemente". Con estas palabras el pintor señalaba la importancia que daba a esos elementos de su obra.

Y, en cierta ocasión, contemplando unas telas del inglés Alfredo East, paisajista de fama allegadiza y momentánea, admirado por Valenzuela Llanos exclusivamente por su maestría en dicha temática, exclamó el chileno: "¡Qué manera tan sólida de pintar los árboles! Bajo los ramajes se siente un esqueleto sólido, lo que podríamos llamar la osamenta del árbol y, al mismo tiempo, esa manera tan propia de sentirlo".

Sin embargo, en los lienzos del artista sanfernandino no se advierte de un modo ostensible el rigor constructivo, ni la geometría esencial de la forma, ni la dureza de los volúmenes arborescentes. El maestro parece olvidar deliberadamente su saber y pinta con impulso instintivo. Ello es sólo aparente, porque debajo del encaje delicado y fino de las coloraciones puede columbrarse la estructuración.

Las rocas.—"Alrededor de una roca hay siempre un bonito paisaje", se complacía en decir Valenzuela (11).

Aparecen las rocas en el lienzo temprano, de 1895, *Las lavanderas*. Se manifiesta aquí el punto tangencial con la obra de algún maestro admirado en los años juveniles. La materia dura, de contornos informes, tiene peso específico, densidad.

El pintor ha señalado, como Courbet en sus paisajes de Etretat, el contraste entre la materia antiplástica y blanda—nubes, agua, follaje— y el contorno concreto y pesado de

la naturaleza pétrea. Si nos fijamos con atención en el modo de dar la calidad —tan distinta entre sí—, especialmente en las obras de madurez, observaremos que la utilización de la técnica figurativa es de una gran sencillez. No pinta ya por tintas unidas, sino mediante un tejido de “toques” parcelados y rotos que abrillantan el colorido.

Mirada la tela de cerca nos es fácil advertir la diversidad de los distintos elementos que la forman. Si nos alejamos, comprobaremos que el cuadro se organiza y, al vertebrarse en la unidad y composición final, cada factor pierde su individualidad y hace del todo una suma armónica.

Mayor virtuosismo, mayor plenitud y relieve, sin dureza ni realismo superficial y acromado, se logran en las *series* de Algarrobo. Aquí, en unas telas con evidentes resabios de impresionismo, el maestro pudo obtener con ahorro de medios plásticos la sensación de apresto de las rocas. En *Dunas de Algarrobo*, *Playas de Algarrobo*, *Laguna de Algarrobo* y *Lomajes de Algarrobo*, las rocas, el mar y las matujas reseca-
das por el sol son suficientes para hacer de cada cuadro una obra de jerarquía. Las rocas dan pesadez y densidad material a la visión del paisaje.

La cordillera sirve con frecuencia de fondo y se transforma en el personaje principal, como en *Tarde en el Ingenio*, perteneciente a la segunda época. En ella el contrafuerte andino se levanta con su laberíntica y blanca superficie en una aspiración de monumentalidad. El mismo paisaje captado desde idéntico lugar, pero en hora distinta, como hizo Monet en las series de sus *Parvas* y *Catedrales*, tiene una húmeda y original pureza matutina.

Al pintor le ha interesado, sin perder el sentido de la

realidad y de cierto naturalismo representativo, marcar el paso de la luz y las modificaciones que esa luz introduce en los volúmenes de las cosas. Ha querido sumergirnos en la impresión del devenir temporal, señalada por la caricia de los rayos solares sobre la superficie inmutable de los objetos.

El sol.—En un pintor que hace de la luz elemento importante del paisaje y que representa la naturaleza directamente, el sol constituye uno de los factores decisivos. No olvidemos, empero, lo insinuado anteriormente. Valenzuela Llanos gusta de la nota melancólica y añorante. Por eso, de preferencia, el disco solar es una mancha rojiza y crepuscular que dora los lejanos bastiones andinos. No es el astro rutilante que vemos en *Impresión*, “cuadro-clave” de Monet, ni la mancha cegadora que anega con cálida irritación las telas de Van Gogh.

Los títulos dicen bastante a este respecto: *Cerros en puesta de Sol*, *Ultimos rayos en la cordillera*, *Efecto del sol en alta mar*, etc. En las primeras obras la luz está desarrollada con lógica objetividad; es un factor que no funde ni unifica el conjunto. En las etapas de madurez, por el contrario, amalgama y enlaza las formas.

Los matorrales.—Nada revela más cabalmente el espíritu con que Valenzuela Llanos se enfrenta a la naturaleza que la persistencia de este elemento.

Los pintores del pasado —un Zurbarán, un Velázquez, un Boudin, un Vermeer, un Chardin, un Sánchez Cotán, un Meléndez— han hecho ejercicios de humildad al representar los modestos, los sencillos objetos de sus *naturalezas muertas*. Valenzuela los ha sustituido con los cardos, con las ma-

tujas, con los zarzales, con las hierbas humildes de los campos.

La pintura no es ya —como lo fue en la etapa esplendente del Renacimiento italiano— el arte de señalar jerárquicamente las categorías de los varios objetos que entran en la composición.

Para los modernos, siguiendo así una corriente iniciada con las vagas efusiones naturalistas del barroco, no existe otro linaje que el indicado por los valores plásticos. “Recordemos —dice Maurice Denis al comienzo de su libro *Théories*— que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, un desnudo de mujer o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados según un orden determinado”.

En el objeto mínimo y sencillo —en eso que Guillermo Díaz-Plaja designa la “realidad cercana”—, puede encontrarse la más alta expresión pictórica. Valenzuela acudió al impulso franciscano que lleva a los pintores a un acto de fusión fraterna con las cosas. Elevó, como los primitivos toscanos, las hierbecillas del campo, las matujas y los cardos, hasta su corazón. Los vio con amor y supo hallar en sus colores grises, en sus ásperas tonalidades, en sus líneas rebeldes, hondas resonancias plásticas.

Su pupila, habituada al ejercicio de captar la belleza oculta de esos motivos, acertó a componer con ellos las mejores obras.

Los objetos del tema no valen, pues, por su individualidad aislada, sino por la función específica que ellos realizan dentro de la totalidad, por la tarea que les está asignada en el grupo armónico y vertebrado del cuadro.

Composición.—Contempladas las obras de nuestro artista con alguna atención, se vislumbra un atisbo de rigor compositivo. Los pintores de paisaje pertenecientes al grupo impresionista han prescindido o han ocultado tras el cromatismo, tras la pura sensación, el andamiaje de la norma estructural y de la geometría del espacio.

El autor de *Romeros en flor*, que se apartaba equitativamente, como sabemos, del impresionismo y del naturalismo, acusa la trama tectónica bajo las formas dictadas a su inspiración por el mundo de las apariencias. ¿Le llevaba a ello el instinto? ¿La intuición artística? ¿La reflexión inteligente?

Lo importante para el crítico es que ese sistema interno de líneas, capaces de establecer un severo equilibrio morfológico, existe. Víctor Carvacho, en un sagaz estudio —inédito aún— sobre el maestro chileno, se enfrenta al problema de la composición en reflexiones rigurosas y exhaustivas.

Armonía en las proporciones, majestad en los árboles grandiosos y solemnes —el *Gran Quillay*, por ejemplo—, sentido monumental de las perspectivas o de la vastedad panorámica, tal es lo observado por el ensayista en el fondo oculto de las mejores telas de Alberto Valenzuela Llanos.

No se da la obra de arte cabal sin una conciencia que impulse a satisfacer los instintos de armonía, de orden, de simetría, de claridad en el conjunto, en la totalidad creada. Carvacho, al referirse a este aspecto tan interesante y poco estudiado hasta ahora, nos habla de “variadas formas presentidas y realizadas de modo secreto y oscuro y combinadas de todos los modos imaginables”.

Y más adelante señala que el pintor sabe por certezas no

aprendidas. "Valenzuela Llanos no tiene voluntad creadora ordenadora para componer, sino que tiene voluntad descubridora de la composición". Recordemos la frase ya famosa de Picasso que puede aclararnos luminosamente este punto: "No busco, encuentro".

En definitiva, podríamos decir que en el autor de *Hora solemne* vive un cierto seguro instinto para escrutar en el paisaje de modo indeliberado su inmutable organización interna.

Si miramos la trama de estas obras y las abstraemos del ropaje del color y de su realización definitiva, veremos que Valenzuela Llanos está muy lejos —por supuesto— de la voluntad creadora de un Piero della Francesca o de un Rafael, maestros insuperables en el secreto compositivo mediante leyes matemáticas inmutables.

El procedimiento que aquí se ha seguido es el contrario. Es decir, si los maestros renacentistas partían de un esquema previo, en este caso —quiero decir en el de Valenzuela— hay que partir de la obra para descubrir, *a posteriori*, la serie de elementos geométricos contenidos por la estructura general.

Es una composición naturalista, no matemática. Y responde, por cierto, a reflejos instintivos, si no involuntarios, por lo menos oscuramente indeliberados en la voluntad creadora del artista. Este pertenecía a un tiempo que arrastraba los posos del naturalismo muriente y en él se daba el desdén por cualquier complacencia intelectual y de abstracción.

No olvidemos que los cubistas, a la caza decidida de estructuraciones y de normas que les ayudaran a componer, fueron totalmente incomprensidos por el pintor. Y no sólo

los adeptos al cubismo. Las escuelas derivadas directamente del impresionismo e inclusive los pintores chilenos de la generación de 1913, quedaron muy al margen de su atención. No pocos movimientos de auge en esos años —expresionismo, *fauvisme*, futurismo— tuvieron su desdén.

No se vive, sin embargo, en un determinado tiempo histórico sin recibir algo de las notas peculiares que caracterizan a los días en que la obra nace. La circunstancia nos impregna indeliberadamente. Un espíritu crítico con la suficiente sagacidad para identificar los estilos temporales y definir aproximadamente el arte según las normas impuestas por el correr de los años, verá en el futuro que *Golpe de sol en la quebrada*, *Romeros en flor*, *Salida de luna en la quebrada* y *Gran Quillay* pertenecen por fuerza a la primera mitad del siglo XX. La posteridad incluirá al maestro chileno en los límites de un período concreto.

En este aspecto, como en otros muchos ofrecidos por la labor creadora del maestro, Valenzuela respondió a dos estímulos. Primero, a no seguir sino la norma de sus posibilidades, sin ignorar cuál era el valladar inexorable de sus propias fuerzas. Segundo, la fidelidad a la palpitación del tiempo en que vive.

Los hombres en sus obras espirituales sólo pueden conseguir un determinado nivel. El cumplimiento de su destino está en llegar a ese punto extremo sin renunciar al esfuerzo ni negar tampoco el dintorno de sus circunstancias.



Valenzuela Llanos fue un pintor de radio estético limitado. Debemos partir de este punto para llegar a entenderlo a cabalidad en sus estrictas dimensiones. Sin renunciar a todo aquello que le dio universalidad y ensanchó sus horizontes técnicos, supo expresarse con acentos propios y marcar la congruencia entre el tema vernacular y unas formas de alcance ecuménico.

Quiero decir que Alberto Valenzuela, incluso con sus límites, supo ser un pintor de su tierra y, a la vez, un pintor de poderoso aliento universalista.

Esto, que constituye la mejor ejecutoria de su obra, se nota en forma clara en las telas de sus años postreros, cuando había llegado a la completa madurez.

TABLA CRONOLOGICA

Primera época: 1887-1900.

- | | |
|---------|--|
| 1887 | Ingresa en la Escuela de Bellas Artes. |
| 1889 | Exhibición de algunos retratos. |
| 1890 | Exhibición de algunos retratos. |
| 1893/99 | Expone en el Salón de Bellas Artes. |

Segunda época: 1901-1909.

- | | |
|------|---|
| 1901 | Hace el primer envío al <i>Salón de París</i> . |
| 1903 | Dos telas al <i>Salón de París</i> . |
| | Obtiene en Santiago la Medalla de Honor. |

- 1904 Exposición en *El Mercurio*.
Salón Anual.
Exito de su retrato de don Jorge Wood.
- 1906 Envío al Salón Libre.
Exposición individual.
- 1907 Concurre al Salón Independiente.
Exhibe en París *Riberas del Mapocho*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Santiago.
- 1908 Salón Anual. Exito de su cuadro *Hora solemne*.
Salón de París: Desde el San Cristóbal.
- 1909 Efectúa dos exposiciones individuales en *El Mercurio*.

Tercera época: 1910-1915.

- 1910 Obtiene Medalla de Oro en el Salón del Centenario.
- 1911 Exposición individual en *El Mercurio*.
Salón Anual.
- 1912 Exposición en *El Mercurio*.
Salón Oficial.
- 1913 Medalla de Plata en el *Salon des Artistes Français*.
Puesta de sol en los Andes.
Exposición individual en Santiago.
Salón Anual.
- 1914 Exposición Retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de Santiago, con motivo de 25 años de labor artística.
Salón Oficial.

Cuarta época: 1916-1925.

- 1916 Exposición individual en Santiago.
Exposición en Viña del Mar.
Salón Oficial.

- 1917 Exposición individual en la Casa Eyzaguirre.
- 1919 Exposición en el Palacio de Bellas Artes de Santiago: temas cordilleranos.
- 1920 Concorre al *Salón de París* con dos telas: *Ultimos rayos*, *Tarde en Colina*.
Salón Oficial.
Es propuesto para la Medalla de Oro del *Salon Officiel de Paris*.
- 1921 *Cordillera de Chile* obtiene en el *Salón de París* 29 votos para la Medalla de Oro.
- 1923 Es invitado por la Comisión Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires para realizar una exposición de sus obras en esa capital. El Museo Nacional de Buenos Aires adquiere una de sus telas.
- 1924 Exposición individual en la *Galerie Georges Petit* de París. El Estado francés adquiere *Romeros en flor* para la colección de las escuelas extranjeras.
- 1925 Exposición individual en Madrid en el Museo de Arte Moderno. El Estado español adquiere un cuadro para dicho museo.
-
- 1935 Retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Santiago.
- 1946 Retrospectiva: Sala del Pacífico.
- 1948 Retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.
- 1950 Retrospectiva en la Sala del Pacífico como homenaje al maestro.

BIBLIOGRAFIA

Bulnes, Alfonso, y otros: *A. Valenzuela Llanos* (monografía con diversos estudios y 23 ilustraciones en negro), 1935, Santiago.

Carvacho, Víctor: *Alberto Valenzuela Llanos* (monografía inédita).

Domenech, Rafael: *La exposición Valenzuela Llanos*, "ABC", Madrid, 1925.

Encina, Juan de la: *Exposición de Alberto Valenzuela Llanos*, "El Sol", Madrid, 1925.

Francés, José: *Un pintor chileno: Valenzuela Llanos*, en "El año artístico", 1925, Madrid.

Lira, Armando: Prefacio en el *Catálogo de la Exposición retrospectiva* celebrada en la Sala del Pacífico, 1947, Santiago.

Lira, Pedro: *El Salón de 1904*, "Diario Ilustrado", 1904, Santiago.

Melcherts, Enrique: *Valenzuela Llanos, el intérprete del paisaje chileno*, "El Mercurio", julio, 1956, Valparaíso.

Pereira, Eugenio: Introducción en *Chilean Contemporary, Art exhibition*, Toledo, EE. UU., 1941.

R. V.: *El maestro Valenzuela Llanos*, "La Unión" de Valparaíso, 1916.

Richon-Brunet, Ricardo: *Don Alberto Valenzuela Llanos*, "El Mercurio", 1913, Santiago.

Romera, Antonio R.: *Exposición Valenzuela Llanos*, "La Nación", mayo, 1946, Santiago.

Romera, Antonio R.: *Retrospectiva Valenzuela Llanos (I-II)*, "La Nación", agosto, 1948.

Romera, Antonio R.: *La pintura chilena hasta Pablo Burchard*, "Atenea", 1942, Santiago.

Romera, Antonio R.: *Historia de la pintura chilena*, Santiago, 1968, 3.^a edición.

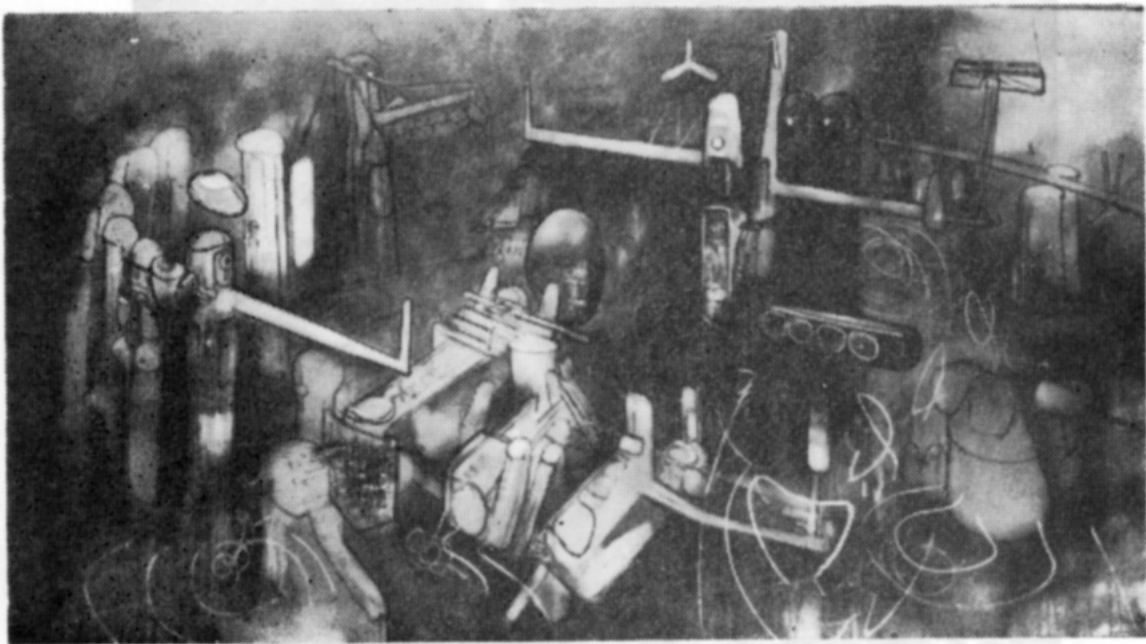
Romera, Antonio R.: *Valenzuela Llanos y su lirismo pictórico*, "Zig-Zag", 1956, Santiago.

V(ega) M(anuel): *La serenidad de Valenzuela Llanos*, "Diario Ilustrado", 1948, Santiago.

Yáñez Silva, Nathanael: *En el taller del pintor Valenzuela Llanos*, "Zig-Zag", 1909, Santiago.



Pedro Lobos.—Cueça,



Roberto Matta.—Composición.

VI

SOBRE EL SUPUESTO IMPRESIONISMO DE JUAN FRANCISCO GONZALEZ

La filiación estilística de Juan Francisco González preocupa a los comentaristas de su obra. Estamos en una etapa clasificadora; remedando la expresión consagrada podríamos decir que el hombre es un animal encasillador.

Paradojalmente, a medida que pasa el tiempo, nos acercamos más al pintor y con el acrecimiento de su prestigio estético se incrementan paralelamente los estudios sobre aspectos diversos. Más que a descubrir nuevos nombres, la crítica actual se siente atraída por aquellas facetas descuidadas de pintores conocidos.

¿Admite el autor de *Melipillana* el título de impresionista?

Nuestro trabajo trata en cierto modo de dar una respuesta al enigma que muchos se plantean.

La pregunta, como todas aquellas venidas del campo esquivo de las artes, es, sin embargo, ardua y tal vez imposible, en último extremo, a la respuesta convincente.

No constituye la representación figurativa ciencia exacta en el rigor del término, ni se pinta como el matemático resuelve un problema, aun cuando en la obra concurren valores de exactitud resueltos por la ley del número. Algo de esto sabían Piero della Francesca y Fra Luca Paccioli.

No olvidemos, empero, que la razón del arte viene a ser en buenas cuentas la sinrazón de muchos y caprichosos azares. Nos figuramos que cuando Juan Francisco González se empapaba de las bellezas del paisaje o —si preferimos— de sus posibilidades plásticas y las llevaba a la tela, andaba bien ajeno a lo que su obra pudiera ser en las categorías clasificadoras de la posteridad. Pudo exclamar como Isidro Nonell, “Jo pinto i fora”; es decir, “Pinto y basta”. O, como Renoir, sentir desdén por los razonamientos marginales a la creación misma: “Una buena pintura no será producida nunca por teorías”.

Lo que no impide, por cierto, que toda obra ínsita en el misterio inefable de la genialidad contenga potencialmente un repertorio de vagas alusiones teoréticas. “La pintura —ha dicho Leonardo— es cosa mental”.

Para llegar a ello necesitamos asediar al pintor y a su obra desde distintos puntos:

Primero: lo que el propio pintor expresó sobre su arte.
Segundo: lo que fue el impresionismo.

Tercero: características de la obra de Juan Francisco González en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*, y

Cuarto: opinión de la crítica.

Juan Francisco González era un artista escasamente preocupado por cuestiones y problematismos de índole intelectual, pero en algún momento de su vida sintió deseos de explicar sus ideas y su concepto particular sobre el arte. Y, naturalmente, no hizo otra cosa cuando a ello se entregó sino dar una versión razonada de lo que practicaba.

Las confesiones de los artistas tienen siempre un extremado valor para quien desee penetrar en sus estímulos y anhelos más hondos. Inclusive en el error puede seguirse una pista fecunda en la investigación escrutadora.

Juan Francisco González escribió artículos, dio una conferencia sobre *La enseñanza del dibujo* y sostuvo polémicas relativas a problemas del arte. Roberto Zegers, devoto del pintor, ha espigado cosas sustanciosas en esos textos. Los hemos citado en otra parte, pero es indispensable repetirlas como argumentación y paradigma de nuestros razonamientos.

“Yo no comprendí, ni me interesé por los impresionistas”. Juan Francisco González sentía por la nueva escuela parecido desdén al manifestado en alguna otra ocasión por Alberto Valenzuela Llanos, quien mostró su antagonismo por aquellos pintores del aire libre. ¡El, que no hizo otra cosa que pintar bajo la curva luminosa del cielo!

Sin embargo, aun sin comprenderlos teóricamente ni interesarse por sus experiencias, don Juan Francisco vivía en suma inmerso en la atmósfera de aquella revolución nacida en las orillas del Sena.

Otros textos que podemos considerar capitales en la filiación de su “arte poética”, desmienten la declaración de principios y vienen a darnos un conjunto de normas de naturaleza tal que si hubiéramos de aplicarles un adjetivo diríamos *impresionistas*.

Veámoslas:

“Conseguir el máximo efecto con la mayor simplificación”. En otras partes: “Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis”. “Ver grande; es decir, ver antes que los detalles el conjunto armonioso, sobrio y justo de lo que miramos...” “El verdadero método debe ser: observación y sobre la observación, el cálculo; e inmediatamente a estas dos acciones la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo...”

Todo lo consignado en los párrafos transcritos calza a cabalidad en los peculiares preceptos de la innovación estética de la segunda mitad del siglo XIX.

Si establecemos un fugaz paralelo con dos pintores situados a extremos de una línea estilística —el Velázquez de la etapa sevillana y el Claude Monet de la exaltación impresionista, en su período de *Las ninfeas*, por ejemplo— advertiremos de inmediato y por la simple visión que ese Juan Francisco González, desdeñoso del impresionismo y enamorado del naturalismo velazqueño, cuando preconiza la síntesis está condenando los cuadros analíticos y pormenorizados del español y adscribiéndose paradójicamente a la estética de Monet.

Pero esto nos lleva al punto segundo de nuestro asedio. ¿Qué es el impresionismo? ¿Es una técnica, un modo

de ver, o un estado de espíritu? Constituye, como otros movimientos estéticos, una mutación de la sensibilidad. El impresionismo vendría a ser, en primer lugar, uno de los afluentes del río tumultuoso y variado del barroco. O, lo que es lo mismo, una actitud frente a la naturaleza, un modo de sentir, una manera de aprehender la belleza oculta de las cosas. Los nuevos pintores tienen algo de la sensibilidad de los románticos. Proceden directamente de dos corrientes cercanas, el naturalismo y el realismo. Para ser románticos les sobra color y les falta patetismo. Para ser del todo realistas les sobra lirismo.

Pero la pintura impresionista es también una técnica y un modo peculiar de representar la naturaleza llevándola a los límites del cuadro. En ello se afincan sus rasgos originales. El impresionismo (al que llamaremos también a lo largo de este trabajo luminismo y pintura al aire libre) reacciona contra las normas esclavizadoras de la Academia. Sabido es que todo nuevo movimiento estético viene con una carga considerable de viejos conceptos, mas es, a la vez, una reacción contra ideas que las generaciones jóvenes estiman caducadas.

La nueva escuela es en cierto modo una intensificación de los anhelos de libertad técnica nacidos en el siglo XVII. Porque es posible ver un vago impresionismo en el Velázquez de la Villa Médici, en el Watteau de las fiestas versallescas y en el Goya de los cartones para tapices, sobre todo en el bello alarde lumínico de *El Cacharrero*, punto avanzado de toda la pintura salida a los aires puros de la naturaleza.

Reacción, decimos, y para comprenderlo mejor atenién-

donos a la zona geográfica en que nos movemos bastará con establecer un cotejo entre *La carta* de Pedro Lira y *Paisaje de Sevilla* de Juan Francisco González. ¿Es posible, después de este paralelo, negar que algo ha cambiado en la pintura en Chile? ¿Es posible negar la mutación en el orden espiritual y en el técnico? El cuadro de Lira posee implícito un universo de significaciones extraplásticas o marginales a la pura intencionalidad artística. El paisaje andaluz de González, por el contrario, no pretende otra cosa que llevar al espectador la idea de una simple mirada a un determinado trozo de la tierra en un momento —ése y no otro— del día.

Tan efectivo es el cambio, que el propio Lira en su *Mujer con velo* y en *Paisaje de la Quinta Normal* (1912), manifiesta cierta inclinación hacia la nueva sensibilidad.

El impresionismo fue la conquista de la luz, de los efectos cambiantes de la naturaleza y el predominio del ambiente sobre las cosas. Sería tal vez redundancia decir que los pintores de esta tendencia pintan impresiones; lo que se ve y no lo que se sabe, sensaciones y no realidades. De un árbol desdeñarán las hojas individualizadas para dirigir su atención a la masa pintándola en su integridad. Y el verde de ese árbol se verá en el cuadro —como se *ve* en la realidad— modificado por el influjo de la luz y de los colores vecinos.

Despreciarán, pues, los impresionistas los detalles, el color local y la razón.

Recordemos una vez más las palabras de Juan Francisco González: “simplificación, síntesis; sobre los detalles, el conjunto; rapidez de acuerdo con el ojo”. Se diría que nuestro pintor ha definido cabalmente los principios normativos. De los impresionistas se ha dicho que son una pupila. “Ejer-

cicio rápido y de acuerdo con el ojo”, señala don Juan Francisco.

Con lo cual se diría que está haciendo refluir sobre el mecanismo directo, pasivo e intuitivo del mirar —como hacían Monet, Sisley y Pissarro— la primordial importancia.

El impresionismo es una pintura sin pensamiento, exclusivamente sensorial, que deja a la pupila captar de las cosas aquellos aspectos *visibles*, las puras apariencias y no lo permanente. Interesan al pintor afiliado a dicha escuela los cambios, las mutaciones y reflejos fugaces que el paso de la luz va señalando en los modelos u objetos representados.

Por eso se pintan “series” o agrupaciones de telas con el mismo tema vistos a distintas horas del día para aprehender el encadenamiento sucesivo del discurrir temporal. Por ejemplo, las *Catedrales* y las *Parvas* de Monet. Antonio Smith hacia 1875 había seguido este mismo sistema. La obra tardía de Smith supone por cierto una anticipación impresionista.

En la serie repetida de sus flores, Juan Francisco González quiere captar el tiempo en su inasible realidad y dar una fluidificación de matices fugitivos en la yuxtaposición de imágenes iguales en la forma, pero distintas en el reflejo luminoso.

En cierto modo, comparable al de Monet, pero sin sistema ni con deliberada voluntad, por instinto y magistrales intuiciones, el chileno trata de robar a la naturaleza el reflejo de la luz y deja sobre la tela en “síntesis, con la máxima simplificación” —según sus propias palabras— las tangibles impresiones de las cosas.

Mas no anticipemos.

Volvamos a los dos primeros puntos destinados a ser elucidados. Es decir, a comprobar si las propias ideas estéticas de Juan Francisco González son suficientes para permitir incluirlo en aquel movimiento. Y si sus obras constituyen una aplicación empírica de las doctrinas de la pintura al aire libre.

El artista niega ser impresionista. Pero sus realizaciones y sus conceptos teóricos, ya expuestos, acordes con el impresionismo, están en pugna con su desdeñosa apreciación del nuevo arte.

Ahora bien, para demostrar la contradicción implícita, conviene penetrar más hondamente en sus obras para ver si don Juan Francisco rondó sólo la sensibilidad naciente o si, por el contrario, fue un adepto *malgré-lui*.

Veamos ahora cómo son esas obras en un cotejo con los pintores impresionistas.

*

*

*

El autor de *Calle de Quillota* fue un artista que sintió los anhelos de su tiempo y que palpitó solidariamente con ellos. Más todavía. Pudo seguir apegado por inercia a las normas mayoritarias vigentes en un academismo sin vuelo o en un idealismo huero y exangüe.

Se apartó, llevado por su fuerte temperamento y por su rebeldía instintiva, de la pintura convencional, desdeñó los últimos posos del romanticismo, las evocaciones de historia, las excursiones a la temática trascendental o exótica o purista y realizó una obra insensiblemente afecta a las conquistas de la luminosidad.

Rompió, escindió su época y marcó la iniciación de una manera diversa, libre, en donde el instinto, el ímpetu y las formas sin proceso razonador —es decir, la intuición— iban a ocupar el puesto de los rigurosos conceptos académicos.

El impresionismo es un movimiento insólito, minoritario, revolucionario en los días finiseculares. Pero contiene en sí una enorme fuerza potencial, el vigor de lo nuevo y de lo que marcha en conquista ascendente. Es rico en bizarría y luce la insolencia de la juventud, la ausencia de prejuicios por carecer de pasado muy directo y ver ante sí la ancha vía de la aventura y de lo desconocido.

Juan Francisco González sigue por estímulo interior, sin advertirlo inclusive, el camino innovador. No debemos olvidar, y la historia de las artes y de la cultura ofrece de ello testimonios abundantes, que el estilo de un artista original sufre por modo apreciable la influencia general de su época. Su obra recibe los ecos de las inquietudes y de los intereses vitales de sus contemporáneos y viene a ser la imagen gráfica de su tiempo.

Con relación al artista objeto de nuestro estudio, ser dotado de una fuerte personalidad, pero sensible a la vez a su circunstancia, dicho principio no podía fallar. Sí, Juan Francisco acusa en sus telas de plenitud el estilo epocal.

Juan Francisco nace en 1853 y muere en 1933. Estos ochenta años cabales de su curva vital están situados en el período en el cual la pintura se entrega a la sensación y a captar las *apariencias* formales.

Es un arte lírico en el cromatismo y subjetivo en la intención espiritual, si de ello puede hablarse en lo que refleja tan exclusivamente la aprehensión óptica. Pero unas pala-

bras de Kant —anticipación genial de la conquista estética finisecular— nos ayudan a comprender la naturaleza de ese subjetivismo: “Cuando el placer está relacionado con la simple aprehensión de la forma de un objeto de intuición sin referir esa aprehensión a un concepto dirigido hacia cierto conocimiento, la representación no se refiere al objeto, sino solamente al sujeto” (1).

Históricamente, está dentro del período impresionista. Y esta circunstancia supone una razón que abona poderosamente las tendencias del pintor chileno. Ya hemos dicho que todo artista abocado a la perduración acusa —aun sin quererlo— la influencia general de su tiempo.

Don Juan Francisco no la eludió. Creyó formar en la falange de la resistencia al impresionismo y diciendo, inclusive, que no se interesaba en él, terminó por entregarse a las efusiones del *plein-air* y de la pintura de la sensación.

La etapa vital del autor de *Porte-de-Saint Denis* (1853-1933) puede explicar la norma de su hacer. Si consideramos el período de plenitud del impresionismo entre los años 1874 (fecha del primer Salón, famoso en la historia, al que acudieron los rechazados del Oficial) y 1890, tenemos que Juan Francisco González cuenta con veinte justos al comienzo de la máxima notoriedad impresionista y treinta y seis en el momento de la reacción de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Obsérvese por otro lado el ritmo paralelo del suceder de las generaciones y de las evoluciones estilísticas.

La incorporación de Juan Francisco González se produce con cierto retraso, como es obvio, a causa de la situación

(1) Kant, *La crítica del juicio*, Introducción, Cap. VII.

periférica de la pintura chilena. Pero las etapas, salvando las distancias de tiempo, espacio y valor estético, son muy semejantes.

A pesar de ello coincide rigurosamente con un grupo generacional importantísimo muy amplio, impresionista, con peculiaridades diversas según el lugar geográfico de cada pintor: Forain (1852-1931), Rafaelli (1850-1923), Monet (1840-1920), Darío de Regoyos (1857-1913), Francisco Gimeno (1858-1927), Aureliano de Beruete (1845-1912), Liebermann (1857-?), Lovis Corinth (1858-1925) y Fritz von Uhde (1848-1911). De los chilenos, están incluidos en su grupo generacional Ramón Subercaseaux (1854-1936) y Alberto Orrego Luco (1854-1931), que manifiestan ya cierta desintegración de la forma.

En la obra de todos estos artistas se nota, pese a su diferenciación individual, un nuevo modo de enfrentarse a la naturaleza. Se trata, en cierto modo, de una generación fronteriza que lucha entre la imposición de la objetividad más absoluta y el arraigo a lo visual. Por eso en muchos de los pintores pertenecientes a ella se ve oscilar ostensiblemente un estilo que va desde lo volumétrico a la desintegración cromática. Son los llamados "realistas al aire libre" más evidentes en el impresionismo alemán y español que en el francés.

Nos interesa, empero, este último, por ser los pintores galos quienes dan la voz de partida.

Es evidente que el impresionismo con su cambio de técnica indicaba paralelamente el nacimiento de una corriente de pensamiento, de una filosofía que si se hallaba sujeta a lejanos antecedentes era, al mismo tiempo, una reacción contra lo próximo inmediato y una actitud polemizante.

Juan Francisco González fue también una reacción contra lo anterior y cambió su lenguaje figurativo por un idioma distinto. En sus primeros tiempos analiza las formas, después va a lo sintético y ve la naturaleza en manchas de máxima simplificación. Su postura es ya definitivamente impresionista.

Ahora bien, si es evidente su filiación en la pintura de la luz y en la técnica de la factura suelta, espontánea y flúida, no es menos ostensible que el maestro chileno no pudo echar por la borda de un modo radical los posos de su formación naturalista. El impresionismo francés tuvo un maestro de transición, Manet, que modificó los betunes y adumbraciones de Courbet llevando al cuadro las armonías claras. En Chile faltó el puente, aun cuando podríamos considerar como tal, sin excesivo rigor, a Ramón Subercaseaux, en especial en sus apuntes de Siena y en los paisajes de la etapa final.

De manera que viene a ser el arte del pintor de *Quillotana* en términos generales un arte indeciso, a horcajadas sobre dos conceptos antagónicos, más inclinado a las innovaciones impresionistas, pero sin perder del todo los resabios de la pasada, de la cercana y todavía gravitante objetividad.

Inclusive, esta dual postura cabe verla, como hemos insinuado, en el desenvolvimiento de su carrera de pintor. Dando de lado a clasificaciones más minuciosas, en la obra de Juan Francisco González hay dos grandes etapas: una —la primera— determinada hacia las formas encerradas en un apresto y densidad táctiles, casi tenebrista, reflejo al parecer de la pintura española del siglo XVII y de la admiración del pintor por los dramáticos acentos de Ribera y Zurbarán.

Juan Francisco González sufre la atracción de un natu-

ralismo dramático. Se complace, en esta primera etapa, en la captación inexorable de las formas en su realidad permanente, inmutable. Hay en algunas de las obras de este período —*Flores*, antigua colección de d'Halmar, *Lúcumas y chirimoyas*, tela al parecer tardía en esta primera etapa— mucho de la voluntad analítica de los pintores de bodegones, de Meléndez, de Sánchez Cotán... Don Juan Francisco hace surgir las cosas con su relieve rotundo y apurado de un fondo en tinieblas, con opacidades bituminosas.

Por eso es mucho más sorpresiva su transformación, más radical y esforzada, puesto que ha de partir *desde* un estilo diametralmente opuesto y luchar contra hábitos muy arraigados.

Quien conociera sólo estas telas y otras de idéntica sensibilidad constructiva, como los retratos del general Barboza, el de la esposa del autor o el *Retrato de D. Diego Dublé*, no pensaría en incluir al pintor en el movimiento impresionista.

Mas, poco a poco, su estilo comienza a sufrir un vuelco. Las formas se liberan de la trama estricta de la tectónica y pasan del apresto escultórico a la mancha expresiva que sugiere la realidad. En *Melipillana* el color mantiene todavía su fiel adhesión al esquema previo y es posible seguir las líneas en el arabesco que define y delimita las formas.

En obras inmediatamente posteriores ese color se independiza, muestra su pastosidad, revela la huella del pincel, las estrías, el serpentineo caprichoso de su juego y la fantasmagoría de una canción hecha de melodía y de lirismo.

El dibujo ha quedado oculto por el color; más todavía, la pincelada, o sea, el modo de ser llevado el elemento cro-

mático a la tela, es de por sí el dibujo. Piénsese en un cuadro de David o de Ingres, o más lejanamente en uno de Poussin o de Vermeer. La pincelada desaparece en ellos, se pierde su vestigio, y el contacto material del pintor con el lienzo cuando deposita en él sus pigmentos no tiene importancia. El hecho de hacer los impresionistas visible su escritura no responde al azar ni a un alarde caprichoso. Existe un impulso profundo que veremos más adelante.

Digamos ahora que Juan Francisco González ha modelado los volúmenes, como sus compañeros de escuela, con la *pasta* colorida.

Ello se hace todavía más patente en algunos retratos de la etapa de plenitud y madurez, como la robusta y enérgica efigie de Raúl Tupper (Bulnes). Se advierte en esta obra una superficie rugosa, una fuerte y áspera modulación del tono.

La sensación de profundidad y de contorneo no se ha conseguido por la utilización del claroscuro como hacían los pintores anteriores al impresionismo. Los contrastes de la bien tallada orografía facial se producen, no por el juego del modelado clásico, sino por el cambio violento de la tonalidad, por transición brusca.

Pero nos fijamos más, miramos con detenimiento los ojos, la oreja visible en el lado del rostro colocado en disposición de tres cuartos y comprobamos la ausencia de límites concretos, determinados, netos. No podríamos seguir aquí el contorno preciso, lineal y abstracto, que se ve, por ejemplo, en un retrato de Pedro Lira o de Valenzuela Puelma.

La atmósfera circundante rompe el trazo, lo hace fluir y perderse en un conjunto de manchas coloridas.

Juan Francisco González, sin embargo, no ha desintegrado totalmente la forma en sus retratos, tema éste, por otro lado, el menos valioso de su obra. Se atiene en ellos a las exigencias condicionadas por el esquema tradicional. En suma, el esquema impuesto por la naturaleza del tema y por el soporte tectónico de la osamenta. Su liberación hacia el impresionismo en la pintura de la figura humana se produjo por el tratamiento de las superficies apeñuscadas, por la factura fugada y dinámica de la pincelada en vírgulas y rizamientos nerviosos.

Nada más ostensible dentro de esa norma que el *Retrato de la señora de M. de R.* (Bulnes). No se ve en él estatismo de superficies lisas, ni modelado suave, ni degradación paulatina del tono, ni la sumisa entrega del color al dibujo.

Tracemos, para apurar más nuestra idea, un paralelismo con el *Retrato de doña Tadea Reyes*, por Monvoisin. Del conjunto de la tela pintada por el artista francés tan impregnado todavía del ideal neoclásico, mana una mansa idea de quietud. El dibujo predomina sobre el color y la variación volumétrica como en ondas regulares aparece reducida al mínimo por el empleo magistral de un modelado suave. La luz está expresada mediante un aclaramiento sucesivo y casi imperceptible del color; la sombra, por su oscurecimiento. Ambas zonas de máximo contraste luminoso están unidas por otra zona de semitonos que vanse degradando hacia lo claro por un lado, hacia lo sombrío por el contrario.

En todos los retratos tardíos de Juan Francisco, en especial en los de niños (*Pimpín*, *Guagua mamando* y *Niño durmiendo*) se abandona ese sistema mecánico, abstracto, que pone lo permanente sobre lo accidental. ¿Qué le intere-

sa al pintor chileno? Dejar en la tela la inmediatez de la sensación, o sea, reproducir un momento de vida, un instante fugaz producido por el contacto de la luz sobre la diversidad morfológica y cambiante del modelo.

En el cuadro de Monvoisin no es posible señalar sucesión de continuidad en el modelado. No hay ruptura de superficies y el juego en las diferenciaciones del relieve se produce insensiblemente. En el de Juan Francisco González podemos ver quiebras súbitas en las superficies pintadas, opacidades rotundas junto a manchas claras.

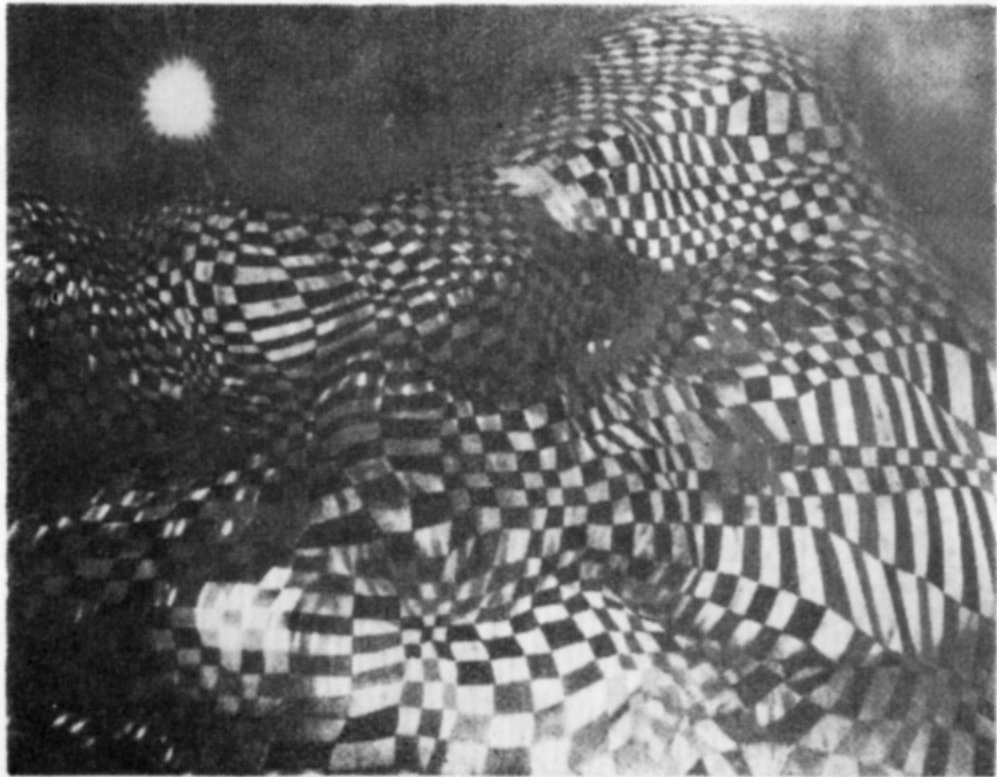
El modo de enfrentarse al retrato, en las distintas y principales etapas, la pintura de occidente, puede contribuir a subrayar nuestra tesis.

No se olvide que para el clásico supone un modo de ir a lo arquetípico, a lo impersonal, a lo desgajado de toda contingencia perecedera, a lo que marca la perfección ideal, a lo que toma al modelo como norma de lo apolíneo.

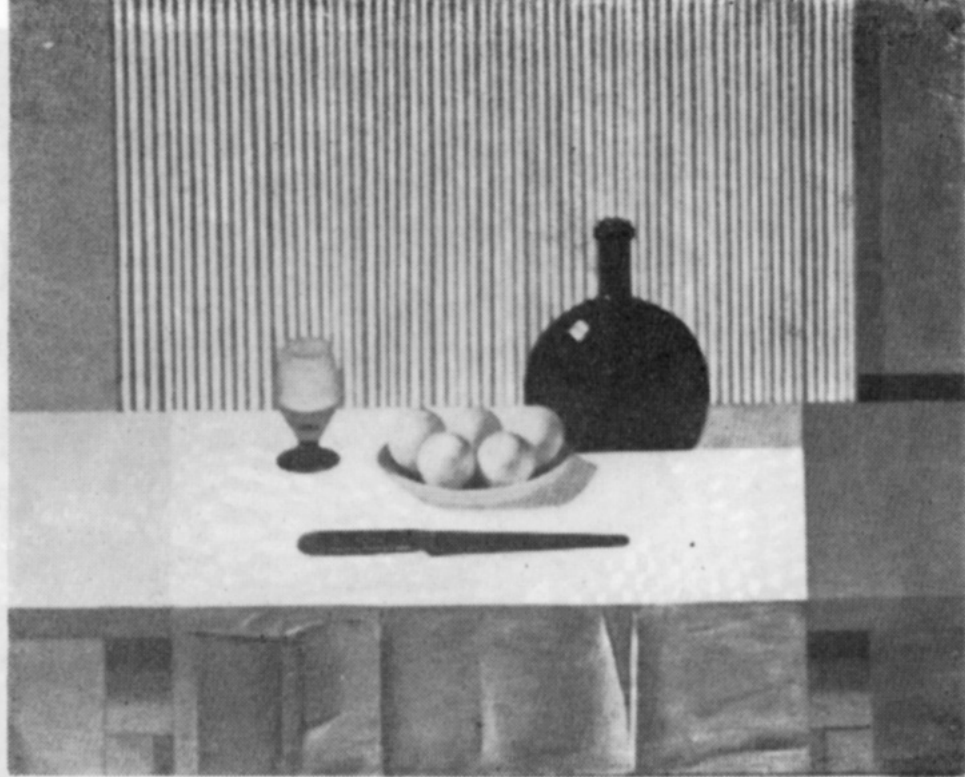
En el barroco —y ello vale también para el romanticismo, como en lo clásico hemos incluido a los grupos afines— el retrato, por el contrario, es la captación de un ser determinado —ése y no otro— con su espíritu propio, con su psicología.

En el impresionismo —pariente del barroco— el retrato no es la representación arquetípica, ni siquiera la de una vida con sus anhelos y sus alegrías y sus sinsabores, sino la sugestión de una instantaneidad, la percepción de un momento vital.

Aunque menos decisivo en nuestra pesquisa, dirigida en modo casi exclusivo a problemas estilísticos y formales, no podemos olvidar, ya que nos hemos referido al retrato, a un



Nemesio Antúnez.—18 mujeres y un eclipse.



Ramón Vergara.—Naturaleza muerta, 1952.

aspecto importante cuando se trata del impresionismo. Queremos aludir a la temática.

Uno de los rasgos revolucionarios —si podemos expresarnos así— de la pintura del *plein-air* consiste en el desdén por el asunto. Obviamente, la temática trascendental, compuesta y planeada no guardaba congruencia con la espontaneidad directa con que debía captarse la imagen, con la decisiva voluntad de aprehender lo fenomenológico.

También en este dominio se nos ofrece una prueba más de la raíz impresionista de nuestro pintor. ¿Qué temas prefirió? Hemos visto retratos, obras las menos valiosas de su hacer, que se resienten por cierto en la mayoría de los casos por la flojedad y vaporosas incertidumbres formales de la técnica. Al hablar del contenido o asunto temático debemos no olvidar las preferencias casi absorbentes del chileno por el paisaje, las flores y las naturalezas muertas. En el Salón de Valparaíso en 1896, Juan Francisco González expone tres telas colocadas bajo el título genérico de una palabra clave: *Impresión*.

En una de las más importantes retrospectivas de los últimos años, realizada en agosto de 1946, en la Sala Séneca, los títulos de las obras aluden con frecuencia a los valores coloridos: *Rosas amarillas*, *Rosas blancas* o a estados meteorológicos: *Otoño*, *Primavera*.

Si trazamos un esquema dual que contiene a las artes pictóricas, oscilando de un lado hacia lo escultórico y hacia lo musical del otro, veremos sin mucho esfuerzo que el impresionismo se inscribe en el segundo concepto. De modo que el tema del paisaje es el que mejor cumple esa exigencia, pues se presta más a lo incorpóreo e indefinido por su

condición antiplástica, por su ausencia de límites. Y lo mismo las flores, que vienen a ser en muchos de los paisajistas de la "école de Batignolles" una especie de miniaturización del paisaje.

*

* *

El hecho de que no esté sujeto Juan Francisco González en su pintura de una forma rigurosa a las teorías del impresionismo, no es motivo suficiente para considerarlo ajeno a tal escuela.

Sería difícil encontrar en la historia de ese movimiento la ortodoxia sin mácula en cualquiera de sus representantes más calificados. Quien parece aproximarse a un grado absoluto es Claude Monet y su deseo de acercarse a las normas científicas le lleva a rozar peligrosamente la servidumbre a lo sistemático y extremado. Es curioso comprobar cómo el pintor hizo de las catedrales góticas, con su dura materia plástica, un motivo de preferencia. Veía Monet en ellas —lo comprobaremos también en ciertas obras de Juan Francisco González, en su encaje laberíntico cómo el sol al quebrarse se irisaba y se descomponía en polvillo y bruma luminosos. Fueron motivos y temas propicios a sus especulaciones.

Pero el impresionismo es una paradoja. Posee un código doctrinario y, a la vez, puede estimarse como una pintura esencialmente intuitiva. Juan Francisco González —ya lo hemos visto— conocía, y los enunció sin excesivo rigor, aquellos principios. En su arte, empero, es más decisivo y determinante el impulso al parecer indeliberado y entrañable, nacido en lo hondo de su sensibilidad.

Frente al tema no puede pensar en teorías. Se deja llevar, como todos los impresionistas, por las puras apariencias que los objetos presentan. Había aprendido en sus años mozos el modo de reproducir las formas en su esencialidad, como se hacía al seguir los principios de la tradición clásica.

Mas, poco a poco, su instinto y su mirada se fueron acomodando a la "realidad". Sí, a la realidad. Pintar de acuerdo con la impresión visual que las cosas producen en quien las mira es hacer un trasunto de lo real. La pintura del *plein-air* de Sisley, de Monet, de Pissarro, de Berthe Morisot, de Juan Francisco González —aun teniendo en cuenta diferencias de otro orden— es, desde luego, más real que la de los realistas precedentes, porque representa la naturaleza de acuerdo con una sujeción más estricta a la visión directa y ajena a lo mental. Es más verdadera desde el punto de vista de las apariencias. En las escuelas no impresionistas la visión suele estar referida a experiencias anteriores. En el impresionismo, por el contrario, hay como una aversión de lo sucesivo y por eso desdeña la línea que significa continuidad y devenir temporal. Sería interesante seguir la serie de sugerencias que sobre la idea del suceder o la "durée", según el concepto bergsonian, produce el estudio del impresionismo. Digamos que lo que en él hay de impactos momentáneos irrecuperables nos lleva al pensamiento heraclítico: "Las cosas no son; devienen y están destinadas a devenir eternamente".

*

*

*

Podríamos centrar el momento de máxima exaltación luminosa e impresionista de Juan Francisco González en tres

telas europeas: *San Juan de los Reyes*, España; *Catedral de San Marcos*, Italia, y *Notre-Dame*, Francia.

Vemos en ellas —como ya hemos señalado en las Catedrales de Monet— el brillo de la luz y el juego tembloroso de las irisaciones en el encaje pétreo, al tiempo que se transforma la dureza de las superficies en una pura fantasmagoría. La interposición de las capas atmosféricas, la distancia del pintor con respecto al motivo temático y el dinamismo luminoso quiebran las líneas, les arrebatan su precisión y hacen de las arquitecturas unas masas que parecen vibrar y moverse. Todo es fugitivo, indeterminado.

El color, que en los pintores no impresionistas aparece delimitado, encerrado en las fronteras señaladas por la diferenciación de la materia y por la particular individualidad de los objetos, es un total que funde, unifica y que llega a la interpenetración de unas formas en otras.

La diferencia con la plenitud barroca está aquí. Los barrocos conquistan la espacialidad. Sus formas se alejan o se acercan a quienes las contemplan en un juego muy marcado de lo volumétrico. En los impresionistas no se fijan las distancias de las cosas según las fórmulas vistas en la pintura de Occidente hasta el siglo XIX en su positiva materialidad. Sugieren idealidades y muestran apariencias en superficies coloridas que vienen a ser cual rutilantes alfombras. Pero no hay profundidad; apenas una vibración etérea, un fulgor cromático y tembloroso en el que los complementarios combaten enérgicamente para salir de esta beligerancia más encendidos y purificados.

La pupila del impresionista convierte en superficies lo que ve. Tenemos aquí una tela de Juan Francisco González.

Pretendemos ver en ella un repertorio de formas reconocibles, de formas atadas a una realidad concreta hecha de experiencias anteriores. Nos esforzamos en el mirar y de pronto adivinamos aquí y allá vagas alusiones a nuestra intuición y vivencias ópticas. Pero lo que resalta es ese crepitar indeciso, puro juego creativo, de una belleza inmanente, ese puñado de sensaciones, de corpúsculos luminosos y de puntos cromáticos llenos de magia y, al parecer, de irrealidad.

Al parecer sólo. Juan Francisco sabe que esta sensación está superpuesta a la realidad constante, a la "res", a la-cosa-en-sí, a eso que Kant ve como un existir metafísico que subsiste por sí mismo. Nada más alejado, por ejemplo, del *color local*, el inmanente y sin modificaciones ambientales, que el que puede verse en aquellos tres paisajes europeos.

Como todos los hombres modernos, se ha educado el pintor chileno entre dos influjos ya señalados en páginas anteriores: lo que *se ve* y lo que se sabe *que es*. Pero desdeña por instinto y por reflejo de la sensibilidad de su tiempo la sumisión al concepto objetivista que olvida las circunstancias y la acción del medio ambiente y, sobre todo, de la luz.

Aparecen sus telas del que llamaremos provisionalmente período impresionista como testimonios de un mundo al que los rayos del sol desarticulan y rompen su vertebración lógica desde el punto de vista formal. En *Notre-Dame* chocan dos tonos cromáticos contrarios. Es decir, dos complementarios como el violeta y el naranja que en la mutua interacción y choque se exaltan y logran, a pesar de su aparente indigencia en la variedad, la más intensa, la más alta, la más irritada condensación luminosa. En suma, el anaranjado parece más amarillo y el violeta más azul.

No hay formas concretas, ni líneas precisas, ni geometría definida. Si intentáramos tocar esta morfología hecha de fantasmagorías e impresiones visuales vibrantes en la envoltura de la atmósfera, veríamos que las arcadas, que los arbotantes y las agujas labradas por los hombres y por la luz se harían impalpables como vanas presencias o mirajes disueltos en el azur transido del cielo.

En *San Juan de los Reyes* se advierte la misma voluntad representativa por medio de las simples impresiones visuales. Pero el cotejo de ambos cuadros, crepuscular y sensitivo el de Francia, meridiano y rotundo el de España, nos señala hasta qué punto Juan Francisco González dio en esta etapa de su carrera primordial importancia a las variaciones meteorológicas y al influjo sobre el tema del discurrir de las horas del día.

No nos engañemos. Lo primero que viene a nosotros cuando contemplamos estas obras, es la sensación de que en ellas se ha querido pintar más que un conjunto de formas gravitantes sobre el suelo, un instante que es apenas frontera entre el pasado y el futuro. Un sentimiento de instantaneidad rememorador, como ya dijimos, del pensamiento genial del filósofo de Efeso, de que todo fluye, de que todo pasa, se desprende de estas telas.

Vemos, pues, que de lo anotado como peculiar de una pintura basada en la impresión, hemos de rechazar cualquier idea de predominio de lo teórico. Las escuelas incluidas en la zona del clasicismo —sin desconocer por cierto la variedad existente— corresponden, en la dual divergencia de los modos de creación, al *logos*. Buscan la ordenación, la medida, las formas cerradas, la lógica.

Es esa pintura enemiga de los contrastes violentos, de la elocuencia, de lo indeterminado y ama la razón y la objetividad.

El impresionismo podríamos identificarlo, en esa dúplice corriente constante y alternativa en la vida espiritual del hombre, con el principio panida. Es la sensualidad, lo cambiabile, lo colorido, el instinto, el afán vital, el movimiento.

No podemos dudar; las obras de madurez de Juan Francisco González y, sobre todo, las de su período tardío, están más cerca de Dionisios que de Apolo. Hay dos cuadros del pintor chileno, *Boceto* y *Fantasia*, ambos reproducidos en el libro de Alfonso Bulnes, en los cuales cabe discernir su aspiración a fundirse con el alegre renacer de la naturaleza. Hay en ambas telas una libertad expresiva que no se ve en los pintores de tendencia clásica.

Panida, dionisiaco, como lo fue Monet. Y siguiendo en esa corriente de la constante vital podríamos ver también en el autor de *Melipillana* una desviación hacia lo *fáustico*, sobre todo si nos fijamos en el primero de los cuadros citados. Dentro de las formas impresionistas se da aquí una interpretación en buenas cuentas barroca. Podemos ver una sutil, una leve melancolía en los dos personajes que parecen añorar la cercana, pero ya perdida juventud. Ejemplo curioso de esa misma ansia intensa de gozar la vida nos lo da la tela *Rapto de la Princesa* (Bulnes).

La técnica, insistamos, es en las tres obras impresionista. Pocas veces ha ido más lejos Juan Francisco González en la pincelada suelta, fugada, dinámica. Hacen pensar estos cuadros en los *macchiaoli*, es decir, en los pintores de manchas italianos que corresponden a los impresionistas.

Si las obras del chileno manan de la sensación y son la objetivación de impresiones en que no intervienen los esquemas previos y cognoscitivos, habremos de convenir en que su hacer vale fundamentalmente por ser producto de soluciones personales. Lo que nos lleva a pensar —extremando un tanto nuestro razonamiento— que habrá tantos impresionismos como pintores impresionistas hay.

Cuando la crítica más inteligente insiste en ver en Juan Francisco González la constante de lo instintivo y el predominio de lo irracional sobre lo pensado y sistemático, lo está colocando en la zona en que se forjan las dinámicas y luminosas visiones impresionistas.

Por eso decíamos que en el arte nacido en el taller manetiano de Batignolles, se daba una paradoja en el intento de hacer una pintura de puras intuiciones y de inspiración subitánea con unas normas y unos preceptos rigurosos. En ningún período, por lo demás, la historia del arte ha sufrido más el embate de los principios doctrinarios.

Uno de los trabajos más importantes y de más influjo en los artistas de ese tiempo fue la tesis de Chevreul (1838). “De la ley de contraste simultáneo de los colores y de la correspondencia de los objetos coloreados, considerada según esta ley en sus relaciones con la pintura”, que se publicó en Chile, traducida e incompleta, en diversos números de *El Taller Ilustrado* en 1887. Es la primera vez que se vierte al castellano, no lo olvidemos, y el hecho tiene enorme significación.

¿Conocía Juan Francisco González las experiencias cromáticas del director de la fábrica de Gobelinos? Posiblemente. Ya hemos visto que en sus tres paisajes europeos aplica

los principios de Chevreul. La paleta del chileno se ha aclarado. En sus telas de la época de plenitud predominan los azules, los rojos, los verdes y violetas, suprime generalmente el negro, pero conserva los ocre, prefiere el amarillo al blanco y marca el extremo hacia la oscuridad mediante azules muy saturados. Se ha dicho que Monet pinta en azul, Sisley en rosa y Pissarro en verde. Juan Francisco González es más ecléctico, pero en su mejor período domina el dorado.

Si nuestro pintor conocía o no los principios de Chevreul por la traducción de la revista chilena, carece, en realidad de importancia. Como hemos dicho, el impresionismo del artista chileno llega a él por modo indeliberado y por efecto de eso que se ha llamado sagazmente la palpitación de los tiempos.

No era necesario seguir las teorías sistemáticas del sabio francés, por otro lado difíciles y que en definitiva suponían una especulación derivada de las observaciones de Chevreul en pintores anteriores a la escuela del *plein-air*, impresionistas *avant-la-lettre*.

Bastábale con tomar los estímulos difusos que rondaban a su alrededor. Es decir, lejos de seguir las viejas normas agotadas en los postreros representantes de una tradición desvitalizada, marchar en la falange no muy nutrida de los innovadores.

En las ideas expuestas por el pintor se hacen presentes unos conceptos imprecisos, poco determinados, pero que corresponden perfectamente a la naturaleza también confusa del impresionismo, atenido —como hemos señalado— más que a los rigores de las teorías científicas al impulso creador inconsciente.

Pissarro en su período de máximo exaltado impresionismo, es decir, el correspondiente a la década entre 1870 y 1880, anterior a su incorporación a las teorías de Seurat, desdén en un lenguaje semejante al tenido por Juan Francisco González la intervención de lo razonado y mental. Hacia 1880 dirige una carta a su hijo Lucien en la que refiriéndose a su ideal pictórico elogia lo suave, lo blando y difuminado en la obra de Whistler, agregando más adelante: "Se ha querido hacer del impresionismo una teoría estética, cuando es sólo una teoría de observación, sin perder ni la libertad, ni la fantasía, ni la grandeza..."

No debemos olvidar que el primer impresionismo, al que podríamos asimilar Juan Francisco, se realiza un poco al margen de las teorías. El movimiento posterior, que se ha llamado neoimpresionismo —el de Seurat, Signac, Cross y Maximiliano Luce—, parece precisamente por el exceso de dogmas y principios científicos.

En Renoir hallamos palabras semejantes a las del chileno: "...Así, a fuerza de mirar al aire libre, he terminado por ver sólo las grandes armonías, sin preocuparme de los pequeños detalles".

Hemos determinado las características de la obra del autor de *San Juan de los Reyes* en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*. Nos queda ahora como punto final aseñar al pintor a la luz de la crítica sobre el hecho concreto de su supuesto impresionismo.

*

*

*

Lo habitual en la crítica ha sido la imprecisión de conceptos cuando no la repetición del tópico. En una nota del 7 de agosto de 1953 publicada en "Los Tiempos", se lee: "...se alejó de la escuela impresionista para cultivar su propio arte realista y criollo..." Ya hemos visto que lo sucedido es lo contrario. Y no por caprichoso azar o porque nosotros lo queramos así, sino porque es lo que se produce en la evolución de la pintura de la segunda mitad del siglo pasado. Es decir, se va del realismo inmediato a esa superación de lo real que es la nueva escuela.

Y Alfonso Bulnes corrobora nuestra idea en un ensayo dedicado al artista chileno, publicado en *Atenea*, de junio de 1933. Señala que cuando Juan Francisco González comienza su obra "reinaban el mezquino realismo y lo académico". Dice en otra parte: "Como artista fuerte y sensual, se embriagaba en la sensación, y su más constante embriaguez era la del color". Y esta nota sagacísima: "Don Juan Francisco no veía el objeto en sí, sino como una referencia a los demás objetos que entraban en su tela..."

La primera vez que aparece la palabra clave, está envuelta en consideraciones influidas por la crítica delicuescente del modernismo. Joaquín Fabres, en *Selecta*, en octubre de 1909 adelanta ya, sin embargo, la idea velada del impresionismo cuando escribe con rotunda afirmación: "Juan Francisco González es el pintor de los efectos luminosos".

Muchos años después, en nuestro tiempo, Augusto Egui-

luz, que fue discípulo del pintor, se plantea el problema estilístico en un trabajo titulado significativamente "El arte luminoso de Juan Francisco González" (*Pro Arte*, 6 de octubre, 1949). Su conclusión, a pesar del título, no acepta del todo la filiación impresionista. Oigámoslo: "¿Qué analogía tenía con el movimiento impresionista derivado de Francia? Juan Francisco no despreció totalmente el claroscuro y esto le hizo acercarse más bien a ciertos paisajistas ingleses, como Turner o Constable, a quienes tanto admiraba, y también a los "pequeños maestros holandeses". Pero su gran admiración por el paisaje chileno, por ese paisaje otoñal, su predilecto, impartieron a su obra un sello típicamente criollo".

Era necesario transcribir el párrafo completo, precisamente por el tono negativo de la tesis en lo que se refiere al posible impresionismo. En nuestro trabajo nos hemos referido al claroscuro en Juan Francisco González. Conviene señalar aquí que el hecho de la existencia a lo largo de una carrera artística de medios técnicos diferentes no invalida ninguno de ellos en favor de los otros. Es decir, que si Juan Francisco utilizó en los comienzos el claroscuro, poco a poco lo fue suprimiendo y toda la obra de su etapa de madurez es ajena al modelado claroscurista.

Lo mismo sucede con los dos pintores ingleses citados por Eguiluz, uno de los cuales, Turner, está considerado como legítimo precursor de la pintura del *plein-air*; mientras que Constable, más apegado a la tradición, inicia también la conquista de los efectos atmosféricos. Maurice Raynal ha escrito de Turner: "De hecho pudo llegar veinte años antes del impresionismo a la descomposición de la arquitectura na-

tural que transforma de una manera tan importante el sentimiento de la realidad”.

La idea “de lo criollo” resulta incomprensible dentro del problema formal y estilístico. Decir de un artista que es criollo no es emitir un juicio de valor ni caracterizar la norma peculiar seguida por el artista. Se puede estar muy cerca de los estímulos terrícolas y ser impresionista.

David, el pintor neoclásico, es sin duda menos francés, en el sentido que a la aproximación geográfica da Eguiluz, que los impresionistas que captan los paisajes aledaños a París.

Ernesto Eslava en una corta crónica, escribe: “...fue el impulsador de un movimiento plástico vigoroso, o intento de pintura nacional..., su retina se impresionaba y se detenía frente a las grandes manchas para encontrar en los contrastes de color el vibrante equilibrio de un paisaje conseguido con paleta viril”. Y más adelante: “En su expresión pictórica, puso siempre a prueba los problemas de la descomposición de la luz y por estas circunstancias le ha llegado a clasificar —lo que no dejaría de tener alguna razón— dentro de la escuela impresionista... Su visión pictórica fue vigorosa y constructiva. Su trazo, enérgico y voluntarioso”.

Ni lo vigoroso ni enérgico empecen el impresionismo. No se puede decir en forma absoluta que fuera Juan Francisco constructivo. Consigue, sin embargo, a veces, mayor estructuración que los Renoir, los Sisley y los Monet. Ya hemos dicho que su impresionismo está más cerca de los españoles y alemanes en ese aspecto. Se acerca al realismo al aire libre.

El texto de Gabriela Mistral es importante. En su “Re-

cado sobre Juan Francisco González”, publicado en *Verano*, N.º 1, Santiago, 1945, revista de la Sociedad de Escritores de Chile, escribe con su bella voz de poetisa unas notas llenas de intuición: “El las pintaba a manotadas de pasta, sin que resultasen bastas, o con unas astucias de niebla “que es y no es”; él las daba a bocanadas de color por un pincel que parecía su ventosa; y un día después su operación era la opuesta con unos jazmines logrados sin tacto, a puro aliento volador”.

Se quiere señalar aquí en esa ingrátida y misteriosa y maga voluntad de captar lo impalpable y lo fugaz, la norma primordial de los maestros de la pintura al aire libre. Gabriela Mistral habla de la niebla que “es y no es” y marca así la naturaleza indecisa e incierta de la nueva pintura, su dualidad entre el conocer y el sentir.

Llega a más concretas afirmaciones: “Don Juan Francisco dio en Santiago la batalla del impresionismo (pág. 61). Una batalla según su naturaleza; nada de manifiestos ni vociferaciones de cafés, ni revolcadura del enemigo después de ganar”.

Digamos que de todos los movimientos contemporáneos el impresionismo ha sido el único sin el previo anuncio del manifiesto. Tampoco podía lanzarlo el chileno máxime habida cuenta de su enemiga por la palabra designadora de la nueva sensibilidad pictórica.

Uno de los esfuerzos más notables para hallar la filiación del artista es el realizado por el doctor A. Goldschmidt. Se publica su estudio en la revista *Zig-Zag*, 1946, y corresponde a la exposición retrospectiva de ese año en la Sala Séneca. Escribe el autor: “Juan Francisco González no ha

de ser considerado como impresionista en el sentido legítimo. Fue un pintor que alcanzó una aproximación al impresionismo, especialmente por coincidencias de modales, de su temperamento tan independiente frente a la forma realista, por la rapidez, por el ritmo de su facultad sensitiva, por una tendencia innata de disolver, de pintar con máxima libertad y soltura, fuera de la disciplina de taller, de usar una paleta muy personal y de aplicar una técnica de pincelada ligera y de manchas dispersas...

El error del crítico está, a nuestro modo de ver, en considerar el impresionismo como un estilo cerrado o inasequible a posiciones diversificadas. Esas numerosas coincidencias por él señaladas son más que suficientes para que la aproximación al impresionismo sea bastante estrecha. Sobre todo si pensamos que además del núcleo francés (el más importante y ortodoxo) existen las corrientes del impresionismo alemán ("Los pequeños interiores de la primera época de Menzel —dice Spengler— anticipan todos los descubrimientos del círculo de Manet"), del español y del italiano que se desvían hacia posiciones marginales, pero dentro de aquel dominio que hemos señalado en páginas anteriores. Goldschmidt da cierto tono de provisionalidad a sus ideas al señalar: "Es muy probable que su obra completa pueda hacer cambiar nuestra posición actual".

Es indudable que en un artista tan fecundo ha de conocerse un buen porcentaje de telas para obtener una conclusión definitiva. En Juan Francisco existe, además, un número importante de obras a las cuales la premura, la desgana o la simple rutina las hacen demasiado perecederas.

Nuestra idea de su acentuado impresionismo viene a

través —como hemos señalado ya— de los tres paisajes europeos.

Quede como conclusión del testimonio del crítico alemán lo que más nos interesa: “Fue un pintor que alcanzó una aproximación al impresionismo”.

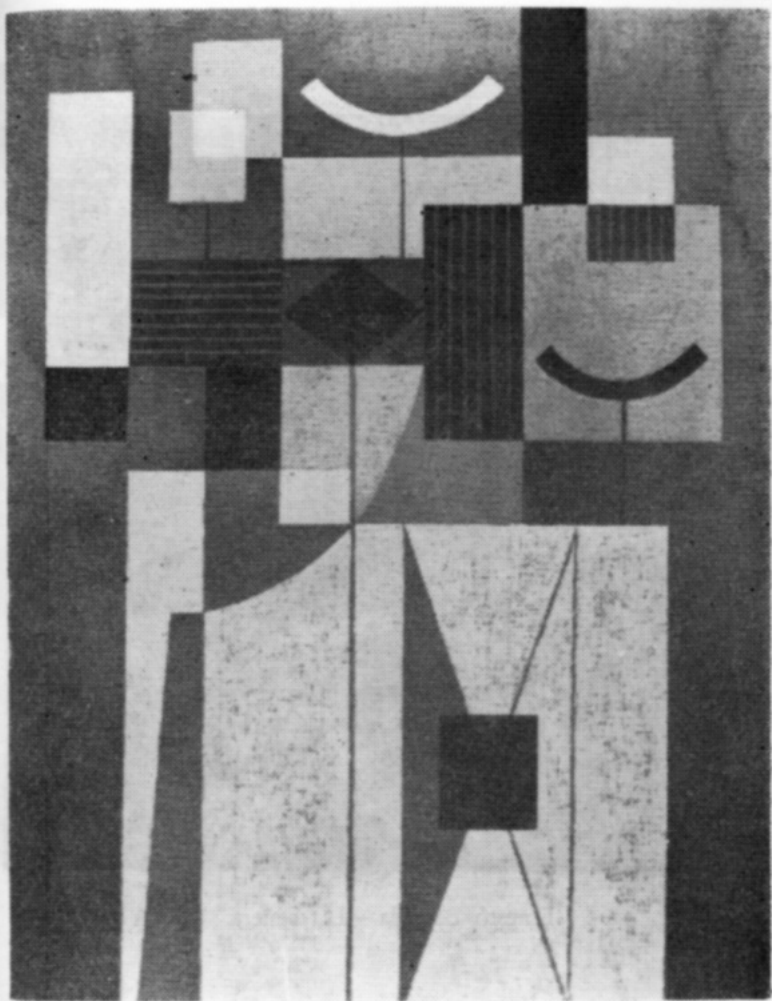
A su vez, Víctor Carvacho, preocupado siempre por hallar los cauces profundos de la pintura chilena, ha escrito con frecuencia sobre Juan Francisco. Todavía no nos ha dado el trabajo extenso y exhaustivo que el pintor merece, pero en sus crónicas se nos anticipa ya una opinión sobre lo que, a su juicio, es el linaje estilístico de González.

La más reciente está fechada el 14 de agosto de 1953: “Este pintor, a lo que parece, el más destacado representante producido por el impresionismo en América...”

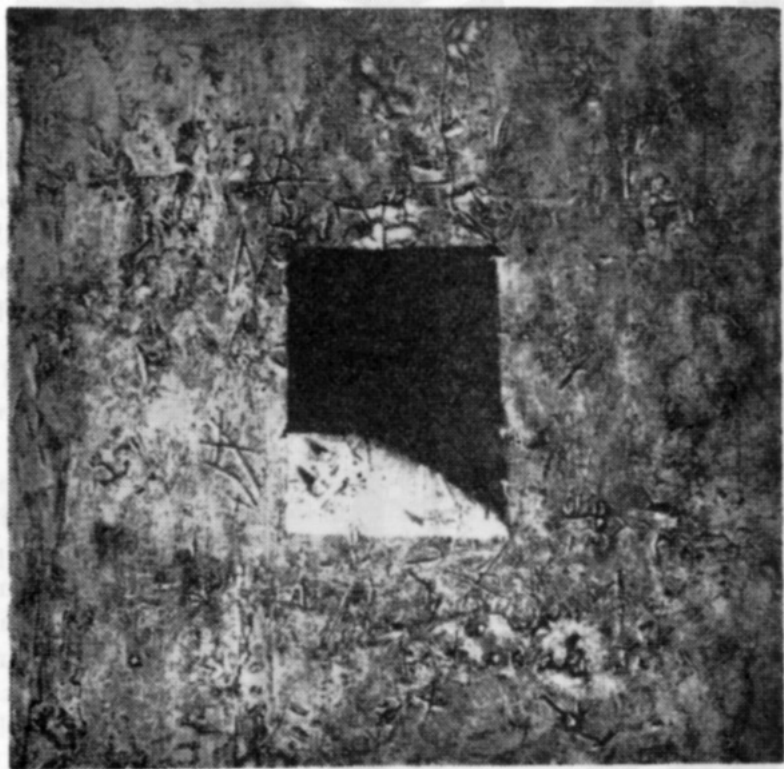
En un artículo titulado *Cincuenta años de pintura chilena*, escribe sobre el autor de *Melipillana*: “...contemporáneo del impresionismo desarrolla en Chile una obra tal que respondiendo a la sensibilidad de la sensación crea un modo particular; espontaneidad, lirismo, sensualidad, sintetismo en la transcripción de las formas, exaltación ante la maravilla de la materia que se ofrece sedosa, aterciopelada, sanguínea y vital... Todo está sorprendido en un instante de plenitud vital con su temperatura, color y perfume”. *El Debate*, 10 de julio de 1953.

Volvemos, pues, a encontrar las caracterizaciones que definen la pintura impresionista. Piénsese en esa nota que marca la norma de la instantaneidad.

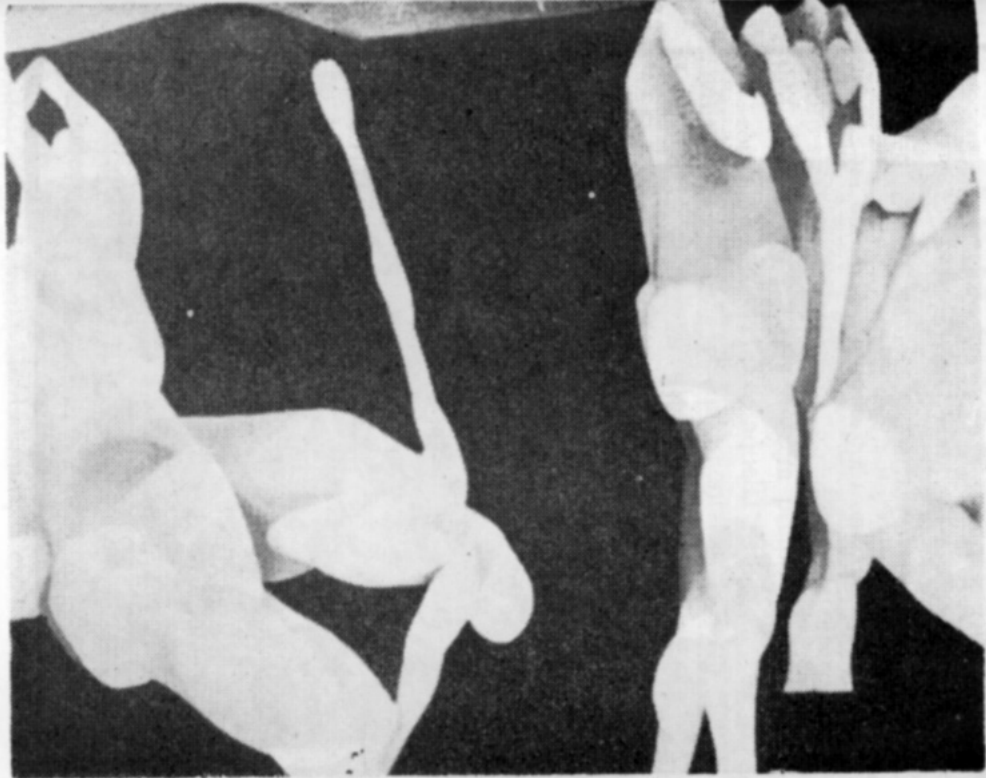
Debemos señalar que el impresionismo, como el barroco, como el romanticismo y los movimientos de embriaguez pánica, cuya última derivación es el expresionismo cultiva-



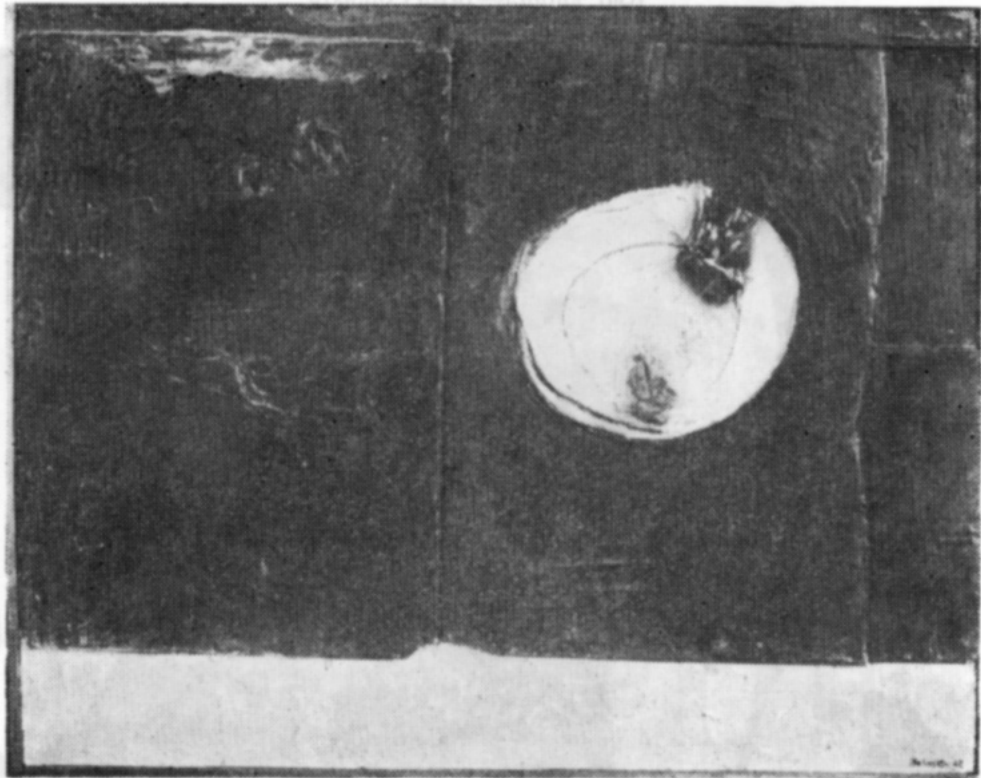
Mario Carreño.—Trópico de Cáncer, óleo, 1953.



Ernesto Barreda.—La tronera.



Rodolfo Opazo.—Pintura, óleo.



José Balmes.—Pintura, 1952.

do en Francia por los *fauves*, viene a ser, como hemos anotado alguna vez, más que un estilo plástico, más que un conjunto de reglas y de normas preestablecidas, una actitud espiritual, más que un modo de pintar un concepto vital. El artista impresionista no obra apriorísticamente. Realiza su cuadro sin duda, según un repertorio formal intuitivo o aprendido de acuerdo con una manera peculiar, pero lo esencial es —como dice Carvacho— aquella exaltación ante la maravilla de la materia, aquella espontaneidad y lirismo, aquella transcripción sintética de la naturaleza.

Continuando nuestra pesquisa de testimonios tenemos un texto favorable a nuestra tesis en el trabajo de Eugenio Pereira, *El desarrollo histórico del arte en Chile*, prólogo al catálogo de la Exposición de arte contemporáneo chileno del Museo de Arte de Toledo, EE. UU., 1941: "González ha sido uno de los más poderosos reactivos contra el academismo que se entronizaba en la pintura chilena". "Temperamento ardiente, su visión de colorista se expresa por medio de una paleta riquísima cuyos colores derrocha con suprema elegancia: blancos, rosas, rojos ardientes, violetas, amarillos. Con esta gama lujuriosa atacó violentamente los problemas de la descomposición de la luz; en sus "manchas" fueron emergiendo en animada fantasía, los objetos familiares: las flores, las frutas; crepúsculos, amaneceres, luz pálida y luz intensa..."

La apreciación crítica y el modo de delimitar las peculiaridades estilísticas del señor Pereira, como en Carvacho y en cierta manera también en Gabriela Mistral, en Alfonso Bulnes y en el doctor Goldschmidt, si están referidos a Juan Francisco González podrían servir para caracterizar a otro

impresionista cualquiera. Leamos ahora: "Lo que le interesó... fueron los reflejos imprevistos, las coloraciones súbitas de las aguas y la atmósfera. Aquí, el verdadero motivo del cuadro, el tema principal, son las apariencias luminosas que adquieren las nubes, la niebla mezclada de humaredas, las brumas matutinas y crepusculares". "Respira la alegría de vivir, la alegría del epicúreo que absorbe por todos sus poros los efluvios sensoriales de la vida".

El primer párrafo lo hemos tomado del libro *Historia de los pintores impresionistas* de Théodore Duret, y se refiere a Monet. El segundo, de la monografía dedicada por Emmanuel Fougerat al mismo pintor francés. *Claude Monet, album d'art retrospectif*".

Y finalmente, para dar término a esta parte correspondiente a las opiniones de la crítica sobre el artista chileno, debemos citar el texto de Armando Robles *La pintura en Chile*, publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*, julio y agosto, I, y septiembre, II, 1920: "Otra silueta de artista muy interesante y digna de estudio es Juan Francisco González, pintor impresionista, es decir, de esa gran escuela moderna de la plena luz y del color triunfante..." "Con Juan Francisco González se produce la primera tentativa para sacudir los viejos yugos y romper los antiguos moldes de la pintura".

La opinión de los estetas y críticos es, como puede verse, favorable a la idea sobre el impresionismo. Hemos hallado algunas otras que la niegan. Debemos advertir, empero, que éstas carecen de razones. Son, en general, simples opiniones. Nosotros, por nuestra parte, en trabajos tempranos y cuando conocíamos parcialmente la obra del pintor, emiti-

mos juicios con ciertas reservas y siempre sujetos a modificaciones posteriores cuando un mejor conocimiento de la labor del maestro nos permitiera un estudio más profundizado.

*
* *
*

En resumen: Juan Francisco González pertenece a la generación de los impresionistas.

Dentro de la corriente general de la pintura del “aire libre” el artista lleva a sus obras un modo personal más heterodoxo que el arte de los impresionistas franceses, especialmente Monet y Pissarro, que en sus últimos tiempos llevan el impresionismo a sus más extremadas posiciones.

Siendo el impresionismo tanto una técnica, como una actitud espiritual, el pintor chileno está más dentro de ésta que en la prosecución de aquellas normas. Las doctrinas del impresionismo están intuitas y no pensadas.

Si dividimos la historia del arte en dos corrientes: la de la libertad expresiva inclinada a lo musical, y la de lo objetivo tendida a lo escultórico y apretado, Juan Francisco va por el camino de lo primero. En su arte se da un vuelco y una modificación de los anteriores modos.

Por todo ello, podemos concluir que Juan Francisco González es un pintor impresionista, del mismo modo que lo es en España Sorolla —tan distinto por otras razones— y en Alemania Liebermann.

En este caso importa menos la sumisión a unas doctrinas, bastante imprecisas por cierto, que aquel impulso espiri-

tual que lleva a todos los impresionistas a "reflejar los efectos fugaces de la luz y del color, expresando con una pincelada apresurada y como abocetada, la emoción, el placer y la *impresión*, para decir todo lo que el artista siente en todas las horas y en todos los minutos del día".

Juan Francisco González sintió ese anhelo y lo llevó a sus mejores obras.

VII

EL GRUPO RECTANGULO

La pintura chilena se ha desenvuelto —como hemos visto en páginas anteriores— coherentemente a partir de 1825, dentro de un esquema de grandes grupos animados por anhelos comunes. El fenómeno merece ser señalado, pues no parece ofrecer los rasgos de una característica continental, por lo menos de manera tan constante. En el resto de América las individualidades imponen su dominio.

Ahora bien, no se trata de movimientos generacionales. Estos no faltan, sin duda. Ahí están la Generación del Medio Siglo (1850), la más eminente de todas, la más coherente y de la que se habla con mayor frecuencia; la Generación de 1913. Los pintores, agrupados en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, prolongan desde 1920 en adelante, con evidente anacronismo, los postreros relentes del estilo naturalista finisecular. Sin duda alguna, estos pintores constituyen también en ese año crítico una especie de generación artística, amalgamada por muchos rasgos comunes.

También encontramos otras agrupaciones que, sin res-

ponder a los dictados de la edad, se integran por razones de comunidad estilística y por exigencias de una misma sensibilidad que une y engloba a determinados artistas.

Conviene señalar, empero, que en las familias generacionales la fuerza integradora es externa y produce sus efectos de cohesión de manera ajena al albedrío consciente de los pintores. La obra es, en su esencia, un desemboque de soluciones no consideradas ni previstas desde la idea creadora misma.

En los grupos formados por el deseo explícito de quienes los constituyen, existe evidentemente una consciente voluntad de fusión y se presentan como un *a priori*. Estos artistas se unen "para algo". Y estas familias de sensibilidades afines son las que a lo largo de su historia han peculiarizado el desenvolvimiento de la actividad creadora en Chile.

En esta segunda corriente de movimientos, hemos de colocar al grupo *Rectángulo*, que nos interesa ahora preferentemente, por haber cumplido diez años de su fundación.

El hecho de hablar de "fundación" revela una nota sintomática, a mi entender primordial, para descubrir su verdadera naturaleza. La Generación de 1913, la Trágica, "heroica capitanía de pintores", en el decir de Neruda, no se propuso de antemano un proyecto de vida artística. Los juntó la vida, una vida bastante cargada de patetismo y de dolor.

El grupo *Rectángulo* nace, en cambio, con arreglo a determinada filosofía cuyas líneas de pensamiento no sólo se atienen a una peculiar interpretación plástica, sino que presupone a la vez un riguroso contacto estrecho entre la estética y la ética. La conciencia del artista interviene tan profundamente como la materia creadora. Si no se comprende esto,

no se verán muy claros los anhelos que presiden la fundación del Grupo.

Para llegar a dicha comprensión, conviene escrutar algunos pormenores de la aventura de sus artistas.

En primer lugar, surge un nombre: el de Ramón Vergara Grez (1913). La carrera del pintor indica desde el comienzo cierta inquietud y complejidad. Es epígono del Grupo Montparnasse cuyos componentes, formados casi todos ellos en Francia y desde los supuestos de la llamada *Ecole de Paris*, desempeñarán las cátedras de la Escuela de Bellas Artes.

Vergara Grez es discípulo de esos profesores y su adscripción temporal corresponde a la Generación de 1940, formada a la sombra de tales maestros.

Desde sus obras tempranas se advierte un sostenido anhelo de perfección y rigor de "oficio" en la utilización del material plástico. Ciertos descuidos formales, ciertos desmenamientos expresionistas o tal vez *fauves* dominantes en los pintores coetáneos, surgidos, como Vergara, de las aulas de la Escuela de Bellas Artes, han sido desde el comienzo ajenos a su sensibilidad.

Si es cierto que en la primera etapa cultiva un arte hecho de cromatismos esenciales y de armonías de tono (naturalezas muertas, paisajes), en seguida lo vemos buscar por el camino de la depuración formal en el período en el cual se acerca al realismo mágico.

En esos años (1948-1954) se pone de manifiesto la conciencia de la obra-bien-hecha y el deseo de oponerse a la desconcertante manera expresiva, al estilo de la subjetividad

desenfadada que la pintura acusa en la mayor parte de los artistas de su generación.

Viene en seguida una corta etapa de extensos planos, la etapa de los planos unidos, la etapa de los temas profusos en juegos rítmicos de grandes manchas lisas semejantes a la técnica del "affichisme", abstracta en la concepción, pero enteramente figurativa (*Vista de Roma*). Domina en este tiempo la temática oval. El acendramiento esencial de los planos está acompañado de la purificación cromática. La paleta tiene un registro que clarifica y limpia el color, inclinado hacia las notaciones luminosas, transparentes.

El paso siguiente consistirá en la fundación del grupo *Rectángulo*.

Fue el primer movimiento de arte constructivo —nos dice Vergara Grez—, en Chile naturalmente, y este simple gesto de innovación produjo repulsas y adhesiones. Más aquéllas que éstas.

Nació como una rebeldía frente a dos formulaciones plásticas que venían prolongándose con ligeras variantes. La pintura vivía dominada por el impresionismo y por el expresionismo naturalistas. Inició esta pléyade la línea racionalista al trabajar con los elementos plásticos puros, ordenándolos en el plano de la tela.

El grupo *Rectángulo* ha tenido hasta la gran exposición aniversaria de 1965 dos etapas. Participan en el grupo fundador y, por lo tanto, se integran desde la génesis, los siguientes escultores y pintores: Elsa Bolívar, Matilde Pérez, Mario Carreño, Guillermo Retamal, Waldo Vila, Roberto Carmona, Gustavo Poblete, Luis Diharce, Isabel Sotomayor, Aixa Vicuña, Aurel Kessler, Lorenzo Berg, Uwe Grumann

Maruja Pinedo, Augusto Eguiluz, James Smith, Ramón Vergara Grez y Ximena Cristi.

Todos ellos procedían de distintos campos estéticos. Y algunos tan distantes generacionalmente entre sí, como Augusto Eguiluz (1903), que no persistió realmente en su adhesión al movimiento, y Luis Diharce (1926).

Según he señalado anteriormente, la mayoría de los miembros había estudiado con los mismos profesores. Mario Carreño, Aurel Kessler y Uwe Grumann son las excepciones, además de Eguiluz, maestro de algunos de aquellos artistas en la Escuela de Bellas Artes. Pero en todos ellos primaba el deseo de que el arte "controlara las sensaciones" y naciera por el primado intelectual.

Se produce hacia 1960 —tras cinco años de actividades— una especie de atonía y de aflojamiento en la tensión artística. Señálalo la crítica más atenta a estos movimientos, pero Vergara Grez lo explica de modo claro y convincente. Según el pintor y teorizante, el grupo hizo crisis en ese año "debido al triunfo del "informalismo" que arrasaba con toda actitud ordenadora de las artes".

Transcurre un período que implica la revisión y balance de lo hecho. En 1963 se reagrupan de nuevo los espíritus afines y esta segunda navegación adquiere su más amplio sentido en la muestra patrocinada por *Rectángulo*, a la cual concurren artistas, hermanados en el estilo, de Argentina y Uruguay. La exposición internacional con el nombre de *Forma y Espacio*, reunió a un grupo de creadores que cultivaban la estética constructiva y el rigor purista de un abstraccionismo geométrico.

Poco a poco se iban acercando, en el compromiso entre

la pintura imaginativa y la plena intelectualización de la materia plástica, a un punto cercano al arte óptico.

¿Qué es lo que separa a nuestros abstracto-geométricos del grupo óptico internacional cuyo dominio parece intensificarse hacia 1963? A mi modo de ver, una diferencia conceptual, fruto del origen de la corriente chilena.

El movimiento *Rectángulo* nace —como he señalado— de la reacción que tuvo como norte instaurar el orden y los datos intelectivos por encima de los estragos de la simple intuición. Se aspiraba a cambiar el dominio de las formas naturalista-impressionistas, vigentes en la década del 40.

Sus antecedentes vienen, dado el ritmo vivaz del arte en nuestro tiempo, desde lejos, es decir, de Mondrian. No será indispensable recalcar que las obras del grupo *Rectángulo* son, por lo menos en su primer período, estáticas, mientras que el arte óptico postula desde su génesis los efectos de dinamismo. La palabra “óptico” se presta a una significación incierta. ¿No atañe en suma a todos los dominios de las artes visuales? Pienso que sería más adecuado hablar de *activación visual*. Pues es más bien ilusionismo cinético.

La nueva línea que escinde el neoplasticismo de Mondrian empieza a aflorar tímidamente en la segunda etapa del grupo chileno y desde 1963 asistimos a un cambio de modalidad. En la primera, 1955-1960, *Rectángulo* practica con pasión neófitas las formas constructivas de aquel neoplasticismo. Tres años más tarde entran sus pintores con diversos grados y enfoques, en la corriente “óptica”.

Ahora bien, la prueba de la firme autenticidad de los impulsos que generan a este conjunto de artistas está, a mi modo de entender, en su constante servidumbre a la idea

primera. Y la noción de servidumbre adquiere aquí un sentido jerarquizador. Se trata de realizar esencialmente un acto en el que va implicitado un designio de acendramiento. Y muchos de los componentes del grupo van a la poesía por la pureza.

Ese ideal no se logra sin riesgos. Muchas de las primeras obras del movimiento llamado ahora *Forma y Espacio*, acusan una evidente frialdad asentimental, una especie de dogmatismo por donde se desliza el rigor de la doctrina. Estas obras coinciden con la etapa de manifiestos, de aclaraciones, de programas producidos por esta pléyade como declaración de principios, de explayamiento de la doctrina que los mueve expuesta por la comunidad o por el propio caudillo generacional, el pintor Vergara Grez.

¿Cuál es el cambio de modalidad surgida con el correr de los años en el desenvolvimiento de los afanes de esa colectividad artística? ¿En qué consiste? Ya he señalado que en lo sustantivo los ideales doctrinarios, origen primero del grupo, persisten.

No obstante, sin llegar a la utilización de elementos mecánicos, si no es Matilde Pérez, en cuya obra se produce algún contacto con las "máquinas" del norteamericano Howard Jones —contacto indeliberado, sin duda—, los efectos de activación visual, ópticos, de ilusionismo gráfico y hasta los muy moderadamente cinéticos, derivan en esencia del tratamiento sutil, penetrante, de la materia colorida y de la disposición de la mancha cuya fórmula viene del campo del abstraccionismo geométrico.

En este sentido, los artistas del antiguo grupo *Rectángulo*, transformado más tarde en la nueva entidad *Forma y*

Espacio, crean unas obras más cercanas al efecto dinámico producido por el choque de las manchas de color y de los resultados de la persistencia en la retina de las grandes superficies unidas (Newman). Se alejan de la artificiosidad cinética, cuya legitimidad no se pone en duda, sin dejar de reconocer la conculcación de los principios pictóricos por su naturaleza híbrida.

Vergara Grez da las razones suyas, que son también las del grupo, al decir que desde el principio da importancia al color en su valor puramente visual, tratando de integrar la emoción y los sentimientos y rehusando los medios técnico-mecánicos.

Dentro de esa formulación general, dentro de esa vocación irreductible que lleva a estos pintores a un quehacer que es purificación, acendramiento y retorno a la esencial autonomía de las artes figurativas, podemos ver tres tendencias que responden más bien al lado del artista y no tanto a su modo de entender el arte como al modo de sentirlo. El propósito común está expresado con lucidez por Mario Carreño ("Algunas consideraciones sobre la pintura abstracto constructivista", *Revista de Arte*, Santiago, N.ºs 13-14): "La anarquía y la inestabilidad espiritual de nuestra época provocan en algunos artistas una reacción contra el caos, realizando una pintura que tiende al equilibrio y ordenamiento..."

Resumiendo: La primera tendencia corresponde a una posición de extremado rigor en la asepsia formal, en la lucidez y clarividencia de la composición, en el limpio juego cromático, en la ausencia de todo contacto con el sentimiento. Esta tendencia se forma con los aportes de Mario Carre-

ño, Carmen Piemonte, Vergara Grez, Elsa Bolívar, Gustavo Poblete, Guillermo Retamal, R. Carmona y James Smith.

La segunda tendencia se centra en lo exclusivamente cinético y Matilde Pérez, sin dejar de pertenecer a la primera, es la única en practicarla.

Manifiesta la tercera tendencia cierta proclividad a llevar los reflejos del sentimentalismo expresivo a unas obras en las cuales surgen las tonalidades patéticas que no renuncian al rigor geométrico. Pertenecen en parte a este subgrupo un sector de la obra de Gustavo Poblete. Los representantes más acusados son Uwe Grumann, Luis Diharce, Virginia Huneeus, Waldo Vila y Kurt Herdan.

Hemos de pensar, finalmente, que los intentos del grupo *Forma y Espacio* cuya última muestra se hizo bajo la fórmula de la integración de las artes, supone un reactivo a los posibles riesgos de una pintura nacional inclinada a los reflejos de la emoción y del instinto.

VIII

EL "BODEGON" EN LA OBRA DE LUIS DURAND

(Una cuestión de estética fronteriza)

NUMEN CREADOR

La obra literaria de Luis Durand es producto esencial de un impulso irrefrenable que conduce la mano y la obliga a objetivar un cúmulo de sensaciones, de impresiones y de afectos que el escritor ha ido recibiendo de fuera para ser en seguida remodelados por la sensibilidad.

Si hubiéramos de definirlo con una sola palabra, diríamos que Luis Durand es, sobre todo, un sensualista.

Conviene, no obstante, advertir en seguida que la concreción expresiva del vocablo limita sobre manera la significación de un fenómeno literario que a poco de entrar en él se nos mostrará con cierta complejidad laberíntica.

Las dificultades para definir cabalmente y con acierto son mayores a medida que el escritor se aparta de normas demasiado sujetas a los rigores de la razón, a lo intelectual

o a la regulación canónica. Una obra surgida del fondo mismo de las intuiciones no ofrece al análisis los cauces previstos por donde suele discurrir lo fuertemente razonado.

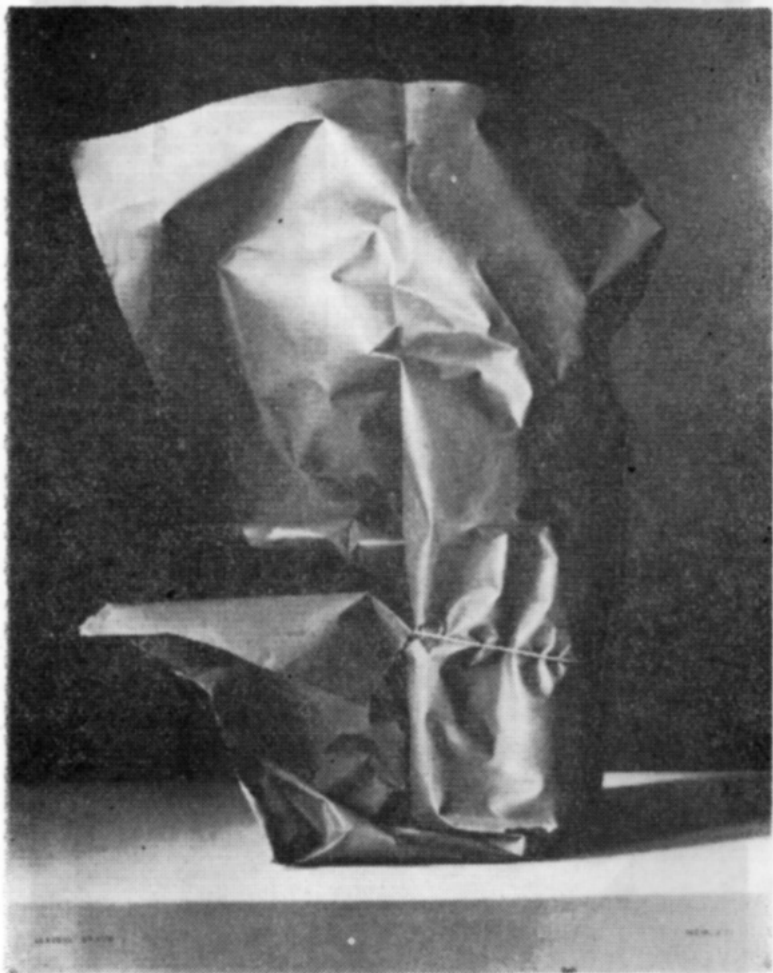
Hay en Luis Durand una entrega constante a todo aquello cuya naturaleza parece hincar sus raíces en la tierra blanda, en el limo propicio de los sentires. El autor de *Frontera* nos dice que debemos contar con el sentimietno sin temor a que el extravío emocional perturbe la realidad. Ya vendrá en seguida el mismo instinto a corregir, paradójicamente, las desviaciones entrañables sin admitir que éstas desnaturalicen lo sustantivo, lo que es fruto de una especial visión literaria.

Durand no confundía, por cierto, la emoción literaria con la literatura. Quiero decir que si el impulso creador generado en la etapa previa de carácter parapsicológico tenía los rasgos indeliberados y confusos de intuición primaria, la conversión o la transmutación en literatura —es decir, en obra de arte—, adquiriría en Luis Durand un marcado perfil de voluntad artística.

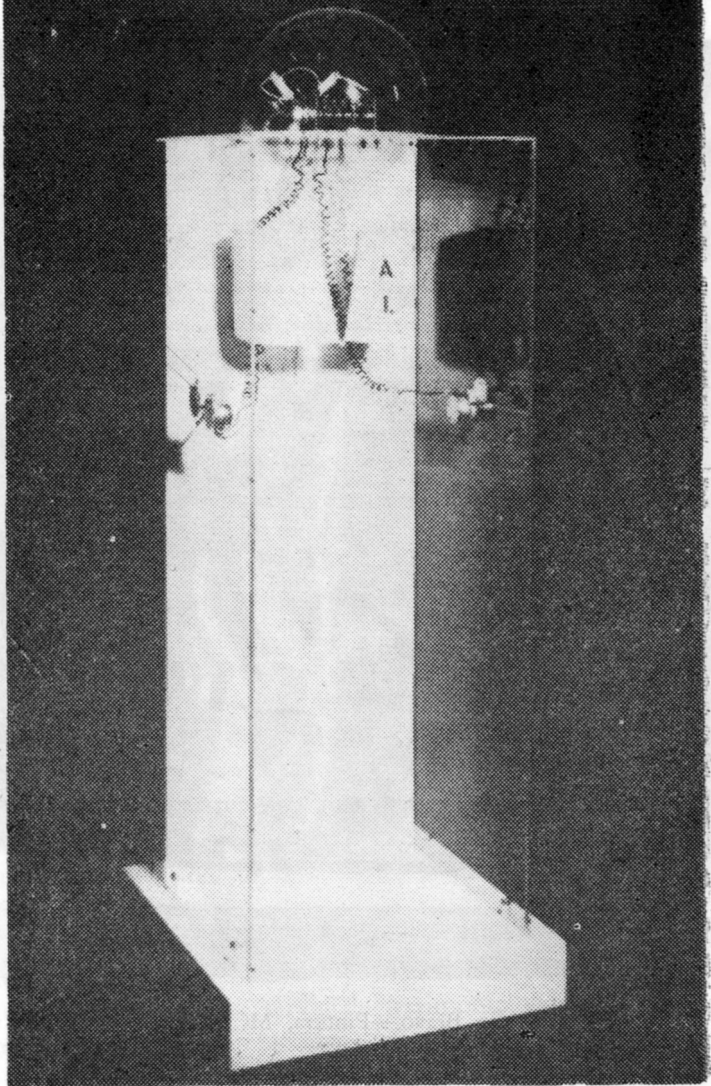
Decía que el ver la literatura del autor de *Mercedes Urizar* como producto del sensualismo, suponía limitar en demasía las fronteras de la percepción del escritor.

Sin embargo, no debe olvidarse a este respecto que Condillac, uno de los representantes egregios de tal doctrina, estima que de las sensaciones pueden deducirse operaciones mentales de índole superior como el juicio, la atención y la comparación.

El mismo novelista, inclinado a veces a escrutar la naturaleza de sus preferencias e inclinaciones, ha escrito unas palabras que pueden servir de testimonio valioso a nuestra tesis: "Yo siento por las ideas un gran respeto. Algo de ese



Claudio Bravo.—Pintura, MCMLXVI.



E. Castrocid.—Objeto, 1968.

respeto que nos impide acercarnos a un colmenar donde están las abejas laboriosas con su aguijón. Les tengo, en verdad, un poco de miedo" (1).

No cabe confesión más explícita de que Durand, entre la antinomía Platón-Aristóteles, representante aquél de las normas racionales y éste del sentimiento abandonado, se inclinaba por el segundo. La vida, en suma, frente a la razón.

"Por encima de filosofías hondas y estelares..., amo la vida apasionadamente". Y más adelante: "¿Es este un concepto primario?" (2). Hay aquí un planteo extraordinariamente claro de la peculiaridad vital de ese impulso constitutivo de la clave de su hacer literario.

Acaso convenga decir ya que ese principio esencial excluye lo simulado y todo aquello que proviene de los dominios del imaginismo o de la fantasía. La obra de Luis Durand, en efecto, nos aleja de la idea que podría estimarla como fruto de una percepción apoyada en lo imaginado. Es la representación a través de la actualidad o presencia de la cosa.

Quiero decir con esto que lo predominante viene a ser la visión directa, como sucede en la pintura con los impresionistas. Visión directa, sin duda, y según las cosas *impresionan* la retina. No puede negarse, en cierto modo, el influjo de la fantasía, pero debe entenderse ésta como un factor ordenador y relacionador de las imágenes.

Luis Durand es, además, y ello debe considerarse como consecuencia inmediata del predominio de la percepción sen-

(1) *Atenea*, diciembre de 1941.

(2) *Ibidem*.

sualista, un escritor plástico. *Ve* las cosas en su presencia tangible y visual. Las toca, las palpa.

LO PICTORICO

Voy a cotejar algunos textos de Luis Durand con la expresión pictórica. Dentro de ésta elijo la *naturaleza muerta* o *bodegón*. Es decir, el cuadro que tiene como tema la representación de cosas comestibles, vasijas y utensilios vulgares. En la obra del autor de *Mi amigo Pidén*, es frecuente hallar el equivalente literario de ese género de pintura.

El *bodegón* alcanza su auge máximo en momentos de predominio del barroco y del sensualismo plástico. Se produce con él una aproximación hacia los objetos paralelamente con el desdén por la jerarquización de los temas que hacen del hombre la razón exclusiva del cuadro.

Luis Durand no siente el atosigamiento de esas categorías escafonales que se han señalado en la naturaleza. Tanto vale el hombre como el jarro de greda, el paisaje solemne como el regatillo de límpidas aguas. Su virginidad vital, siempre en acecho, siempre renovada, le lleva a conmoverse con todo aquello que le ofrece el mundo de alrededor. La importancia de las cosas no es considerada por el escritor objeto de este estudio por sus jerarquías espirituales sino por su potencialidad o riqueza latente para transmitir una emoción o para conmover las fibras íntimas de quien las contempla.

Dice Ortega y Gasset —citado por Díaz Plaja— que el progreso de la cultura se nos aparece “como un progreso que

va desde lo lejano hasta lo próximo". Y ello lo vemos claro al comprobar cómo la mirada de Durand se acerca a las cosas más humildes, las más sencillas, las más habituales y destituidas de jerarquía espiritual para ver en ellas una imagen del universo. Es el suyo un arte que a veces sugiere la idea de que la mano pasa cariciosamente —como en Sánchez Cotán, como en Chardin— por la superficie rugosa o aterciopelada de los frutos terrícolas.

Sentía la tensión de la belleza directa, inmediata y tangible, como ciertos pintores que captan la materia sensible y ven en ella sola la razón del cuadro. Al realizar un acto de solidaridad entre su especial temperamento creador y las formas y el contenido de su literatura, trazó en sus páginas bodegones inolvidables.

Cuando se dice que el bodegón es un género que surge a impulsos del espíritu dionisiaco conviene señalar la existencia de una corriente sobria, apretada, frugal, representada por algunos pintores españoles del siglo XVII, como Sánchez Cotán y Zurbarán. No hay en ellos sensualismo, aun cuando sí amor por las cosas, por la simple materia, predilección por lo indigente y callado, por los frutos que parecen destinados a la mantención de monjes enemigos de todo regodeo del paladar.

Los bodegones literarios de Luis Durand son de otra índole. Hay que realizar un cambio geográfico y escrutar en ese mismo siglo XVII, en el norte de Europa, un equivalente cercano, y con las reservas que imponen las diferencias de género de sus opulentas, de sus rotundas, de sus barrocas estampas cromáticas.

Hay bodegones —decimos— para monjes silenciosos y

absortos. Los hay para anchas tragaderas, de sensualidad elemental y directa, que engullen y se llenan la andorga de alimentos capitosos y nutricios.

Los de Luis Durand son de estos últimos y —como diría Friedländer— parecen destinados a la alimentación de gentes musculosas y exuberantes. Va amontonando el novelista los productos de la tierra y, con un sentido cabal de la composición, dispone los objetos fungibles que armonizan sus formas rotundas, sus incurvaciones sensuales, sus colores vivos, sus gayas presencias, sus varias conformaciones características para trazar con todo ello un cuadro de apetitosas sensaciones.

A veces nos parece hallarnos frente a un Jordaens americano, más popular y genuino, más directo y virginal, menos perfilado y evolucionado. Es más diverso y parece más anhelante de vida, más gustoso de los placeres sencillos del campo que parece hacerse esencia y condensación en las frutas sabrosas que da la tierra.

ALGUNOS EJEMPLOS

El bodegón resume con frecuencia diversas impresiones que en él se funden: “Cancino saludaba la primavera con grandes fuentes de picarones y sopaipillas anegadas en rubia miel. En los días de sol, huesillos y mote pelado con ceniza de hualle que esponjaba los granos como pétalos de nieve. Y alfajores de peras trascendiendo a cáscara de naranja; roscos de huevo barnizados con escarcha de almíbar. Y nunca faltaban los piñones cocidos y las avellanas tostadas que evo-

caban al bosque con su polifonía y su fresca humedad nupcial. En las noches se escapaba por todas las rendijas de la casa de tabla de Cancino un olor a asado con ajo y orégano, a tortilla de rescoldo, a chicharrones y tocino. A salchichas que hervían alborotadas en una gran olla negra de tres patas. En jarros de greda, sidra de manzana, chicha cruda de Loncomilla. Y para apresurar el flato, rico aguardiente de Portezuelo" (3).

Es un cuadro sinfónico dentro de la temática de la naturaleza dispar y se advierten sensaciones olfativas, gustativas, visuales y táctiles como en una síntesis apretada de los cuatro sentidos representados sin que falte al final el auditivo en la nota pantagruélica postrera conseguida con el benéfico y saludable aguardiente de Portezuelo que habría apresurado también los eructos del mismísimo Sancho.

En otras páginas se acentúan plásticamente los efectos cálidos en elementos impregnados de un cromatismo ardido: "Rojean los duraznos y las manzanas y las peras..." Y pasa después a las entonaciones frías que se mantienen curiosamente en la constante de la gama, como sucede en ciertos cuadros que son "armonías en verde": "Llega la cazuela olorosa a orégano y las humitas con albahaca, el charquicán espolvoreado de cilantro o el asado con pebre de cebolla y perejil".

Comparemos estos sabrosos alimentos con las comidas indigentes que de tiempo en tiempo nos sirve *Azorín*: "Los gazpachos montaraces son los que guisan los pastores en el monte. Y para guisar los gazpachos se necesita, lo primero,

(3) *Alma y cuerpo de Chile*, Nascimento, 1947.

el amasar unas tortas adecuadas. Se amasan —amasan e hiñen— en una piel de cabra, que sirve de amasadera; lo que se amasa son dos tortas de un dedo de grosor; la masa ha de ser cenceña, es decir, sin levadura. Y cuando tengamos las dos tortas, las pondremos entre dos fuegos, con rescoldo por arriba y por abajo”.

Es alimento de gentes de la Meseta, de las áridas tierras de secano y de cabras que triscan en las anfractuosidades de las sierras en busca de hierbajos. Cita el maestro más adelante una minuta cervantina: ...“van poniendo en dicho verde mantel lo siguiente: pan, rajas de queso, nueces, cebollas, sal, huesos mondos de jamón, aceitunas secas y sin adorno alguno” (4).

Tenemos, pues, los dos extremos de una línea o, si lo preferimos, un movimiento pendular que pondera ya la sobriedad, ya la crasa riqueza gastronómica.

En la obra de Luis Durand destacan esas frecuentes excursiones al mundo de la culinaria. En el afán de novelar se injertan a menudo las notaciones precisas, concretas, de un arte cisoria que ilustra con su variedad municente el mundo de ficción creado por el autor.

No se embuten en él violentamente. Vienen estos cuadros gustativos, estos guisos opíparos y succulentos insertados insensiblemente en el correr de los hechos novelescos.

A veces son pretexto para una nota cromática. En una escena introduce, a la manera de ciertos pintores, un trazo súbito que, por contraste, anima y excita el conjunto. Es el clarín vivaz de determinados cuadros de Rubens, el man-

(4) *Azorín. Con permiso de los cervantistas*, Madrid, 1948.

chón de rojo puro puesto en una suma de tonos bajos y fríos cuya misión parece ser la de producir un efecto de animación súbito y sorpresivo: "Habían traído a la mesa un azafate colmado de *rubias* sopaipillas" (5).

No es difícil establecer una semejanza temática entre estas fugas al dominio cibario con sus fondos de una naturaleza propicia y algunas obras del impresionismo pictórico adornadas por la introducción de un bodegón como elemento de equilibrio compositivo (*El almuerzo en el campo*, de Manet).

SINCRETISMO DE IMPRESIONES SENSORIALES

El autor de *Frontera* hizo ensayos en los cuales de una manera deliberada se complugo en la pintura directa, con delectación, con un desborde rubensiano, como esos números que en las telas del flamenco vuelcan el cuerno de la abundancia para ofrecer a la vista transformada en paladar un convite de mantenencias, de frutos rojizos, de pomas áureas.

Se mezclan las impresiones, y el estilo que llamaríamos *gustativo* comparte su dominio con otras desviaciones sensoriales. En Rabelais —si se me permite la aproximación— hay algo monstruosamente deformado y brutal. Todo está presidido por las funciones digestivas que son la clave. Gargantúa nace a causa de una indigestión que sufre la madre un día de comilona copiosamente regada y movida.

Lo genial de François Rabelais está en esa proyección de

(5) *Frontera*, Nascimento, 1949.

la vida y del desenvolvimiento de la ficción a través del predominio exclusivamente fisiológico.

En Durand se produce una transposición a lo literario de las sensaciones, sin que se dé la sistematización que se advierte, por ejemplo, en J. K. Huysmans.

En algunos ensayos de interpretación de la tierra, no obstante, hizo lo que se llamaría gastronomía pura: "Si es verano, nuestros anfitriones se manifestarán con un plato de "granados", como se llama al poroto que todavía no ha madurado en la vaina. Mezclado con maíz nuevo, o sea, el choco rebanado a cuchillo, adquiere un sabor delicioso si se le aliña con unos trocitos de tocino, con zapallito tierno y una pizca de ají recién refregado cuya fragancia evoca la huerta con sus aromas intensos. Habrá una cazuela de ave; gallina, pato, ganso o pavo, aliñada con porotos, en tabla, con perejil..."

En *Alma y cuerpo de Chile* (6) se encuentran unas páginas de un barroquismo tragantón y opíparo. Se nos habla de charquicán, de patitas de chanco, de pantrucas, de arrollado, de longaniza y salchichones, de papas cocidas y de pebre de cilantro, de chicharrones, de caldillo de corvina, zanco de harina tostada, lentejas con tocino, lizas asadas, costillares con aceitunas, huevos duros y ensaladas... Se insertan en este cuadro deslumbrante, en esta pitanza de tragaldabas un curanto, hoyo ígneo en donde se cocerán congrios, cordeiros, patos y gallinas, ristras de longanizas, choros, cebollas, papas, coles... todo ello como destinado a rememorar las mismas glorias de Baltasar.

(6) *Ibidem*.

Hay desviaciones hacia otras exquisiteces. Postres de leche, turrone, roscas de huevo, alfajores o empanadas con dulce de pera o alcayota.

Las viandas concitan la sed. Y viene el chacolí, las copas de mistela, apio o aguardiente.

Las impresiones del sentido del gusto se van entreverando de otras que afectan a la vista y al olfato.

Luis Durand —debemos insistir— es un sensorial. Su literatura se iba haciendo más perfecta a medida que la sensación se traducía con eficacia literaria. Para que se produzca la fidelidad en la transposición es indispensable —como escribe Yves Gandon— que el novelista posea previamente un *sensorium* de una acuidad tal que sus reacciones tengan la propiedad de emocionarnos o conmovernos como si fueran descubrimientos (7).

Ya hemos visto en el cotejo con las naturalezas muertas de *Azorín* cómo los impulsos de Luis Durand están a mi entender en la exaltación generosa de los frutos terrícolas. Muchas páginas se abren cual la boca del cuerno de la abundancia y lo que de ellas cae muestra sus formas y retorcimientos sensuales, su color, su fragancia. Las impresiones obran por contraste.

“El *olor intenso* de los peumos rosados y de los cóguiles de *oro*, se mezclaba con el delicado *aroma* de las frutillas y de las tortas de culli que semejaban trozos de charquicán por su *color oscuro*”.

La paleta cromática adquiere una gran variedad en el juego diversificado de las impresiones de toda índole. En

(7) Yves Gandon, *Du démon du Style*, París, 1938.

Frontera tenemos una página eminente en la cual se da el sincretismo de impresiones sensoriales con un lirismo en que la percepción deviene imagen artística y un juego metafórico que evoca ciertas visiones paradisíacas de Gauguin:

Peras de piel *verdeclara*, que adentro contenían una copa *perfumada* y *fresca* de azúcar vegetal; duraznos de todas clases: blancos, amarillos, con la piel *lustrosa* y *coloradita* como las mejillas de una muchacha de la montaña; priscos que al abrirse mostraban una melcocha *olorosa*; ciruelas que reventaban entre los labios en un chorro de almíbar; y de los alrededores sandías verde-oscuras que al abrirse tenían una *llamarada* adentro; melones de seda de Deuco; naranjas en las cuales se *encendía* el sol refugiado entre el *verde* follaje, como asustado de su propio *color*" (8).

Unas palabras sagaces de Domingo Melfi nos dan la clave que rige la estética de Luis Durand: "Las cosas le entregan su esencia poética. Los hombres con menos espontaneidad. Las cosas inanimadas y, sin embargo, vivas y vigorosas le dan un sentido a su propia condición de narrador" (9).

Esa sensibilidad estaba ya en sazón y se disponía a dar sus obras mejores.

(8) *Frontera*, pág. 53 (los subrayados son nuestros).

(9) Domingo Melfi, *El viaje literario*, Nascimento, 1945.

SUMARIO

Nota preliminar	5
Claves y constantes definidoras	7
Primer asedio a la pintura chilena	19
El tema popular	35
Los años americanos de Monvoisin	47
Valenzuela Llanos, un retrato detallado	61
Sobre el supuesto impresionismo de Juan Francisco González	129
El Grupo Rectángulo	165
El "bodegón" en la obra de Luis Durán	175

PRINTED IN CHILE

FABRICACION CHILENA