

10(652-17)

INSTITUTO DE EXTENSION

DE ARTES PLASTICAS

Antonio R. Romera

**C A R L O S
H E R M O S I L L A**



. 1 6

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE



Carlos Hermosilla. Autorretrato. Aguafuerte

INSTITUTO DE EXTENSION
DE ARTES PLASTICAS

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

16

CARLOS HERMOSILLA

Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

INDICE

El grabador Carlos Hermosilla	9
Vida	11
Obra	18
Realismo	23
Elementos de la creación	25
Técnica	29
Bibliografía, catálogos, exposiciones	35

EL GRABADOR CARLOS HERMOSILLA

por Antonio R. Romera

LA OBRA de Carlos Hermosilla no ha terminado. El artista —“hombre silencioso, pensador sobrio y claro”, como lo ha llamado un comentarista de su obra— se halla ahora en plena sazón y lo surgido de sus manos en este período de plenitud tiene ya, y lo seguirá teniendo con mayor intensidad, los rasgos inequívocos de lo acendrado y enriquecido por la experiencia.

El conjunto de la obra realizada hasta ahora —doblado ya el cabo del medio siglo— permite comprobar a poco que descubramos lo subyacente en ella, la existencia de un panorama cuyas significaciones y claves poseen un claro sentido. En suma, podemos decir que la carrera artística de Hermosilla ha sido tan armónica, consecuen-

te y fiel consigo misma, que no parece ardua tarea, si escrutamos su lógica interior, adivinar lo que será en el futuro. Todo se desliza en una dirección única, con un sereno ritmo previsible.

La vida del artista no ha estado libre, sin embargo, de aventuras y de altibajos de fortuna. Por el contrario, el destino —como veremos después— se complació en enfrentarlo a durezas insólitas y a pruebas de infortunio. La paradoja consiste en que del choque con una realidad áspera y cruel, surgió la obra llena de optimismo y fe.

He ahí, pues, un primer acercamiento al grabador y la garantía de que no comprenderemos cabalmente el sentido más profundo de su quehacer si lo separamos de tan aparente antítesis, pues en ello debe verse el rasgo moral de una vocación servida sin flaquezas ni reposo. Es la belleza ardua dominada por la bondad.

Su obra tan teñida de ternura y, a la vez, de un cierto tono polémico —nueva contradicción que Hermosilla resuelve por la elevación y nobleza de la pugna— se acerca a una vertiente ética sin que el roce con el aspecto moral apague el valor plástico de los grabados.

Nada es “gratuito” en nuestro artista. Pero nada tampoco enteramente “comprometido”. Por lo menos si entendemos lo segundo como una adscripción a dogmas y doctrinas muy determinados. Como él mismo ha dicho —y las palabras están testimoniadas por la obra— el motor de su tarea es la fe en la humanidad. Waldo Vila lo ha llamado “hombre puro, valiente, decidido” (1).

El retrato escueto trazado por el crítico se comprende mejor cuando contemplamos las estampas que Carlos Her-

(1) Waldo Vila. *Exposición retrospectiva. Hermosilla Alvarez*. “Anales Universidad de Chile”, número 101.

mosilla ha grabado amorosa, pulcra, conscientemente, en el tramo de un largo período de treinta años.

VIDA

Pero tampoco la obra se comprendería del todo sin penetrar primero en ese destino que he llamado de “durezas insólitas”. Carlos Herмосilla nació en Valparaíso el 18 de octubre de 1905, en uno de los barrios más pintorescos y llenos de sabor. El mismo ha lamentado —no sin cierta ironía— la perdida fisonomía de Cerro Alegre —lugar preciso de su venida al mundo— en los días de su mocedad. Cerro Alegre era el sector urbano más heteróclito de Valparaíso. “Se veían, como un esquema de la humanidad misma, los ranchos humildes de los desposeídos de toda fortuna, las casas sencillas de la clase media y las casas, con aspiraciones de palacio, de la aristocracia comercial, naviera y bancaria. . .” Ahora se ha hecho silencioso, hermético, con algo de hosquedad. Es un mundo extraño y así, a primera vista, imprevisible. ¿Qué va a hacer el destino de estas gentes que viven a horcajadas del capricho geográfico? Joaquín Edwards Bello ha dicho sagazmente: “El cerro es la incógnita de la ciudad” (2).

Carlos Herмосilla tiene sólo unos meses de edad y se salva, en brazos de la madre, del terremoto de 1906 que se fijaría en su recuerdo indeleblemente como un hecho oscuro de naturaleza para él desconocida y, tal vez, sin el dramatismo real del sismo.

(2) Joaquín Edwards Bello. *Valparaíso, fastasmas*. Nascimento, Santiago, Chile, 1955.

El traslado de la familia al Cerro Toro, de más acusado perfil popular, le lleva a un paisaje que será con el tiem-



po uno de los factores decisivos —entre otros— del matiz acusado de sus temas. En este barrio viven los navegantes ('vaporinos', según el expresivo término local) estibadores, obreros del dique, etc. Estos seres, tan definidamente caracterizados, aparecerán más tarde en los aguafuertes, en las litografías, en los bojs, con sus enérgicas líneas de tipos de la raza.

Los años infantiles en el cerro vocinglero y populoso, de vida espontánea, genuina, verdadera, con el sentido que a la palabra "verdad" imprime K. Jasper cuando la ve como ese plano común "en el cual permanecemos vinculados unos a otros aunque seamos adversarios", tendrán un valor decisivo en su formación y serán, a lo largo del tiempo, los que actúen de una manera más poderosa en la subconsciencia del artista. Allí fue bautizado, en la Iglesia de la Matriz, inmortalizada por el pincel de Herrera Guevara y en la que Hermosilla ejerció funciones de monaguillo.

Allí callejó con muchachos de su edad y se empapó del *aura populis*. “Creo —dice Hermosilla— que todo esto justificaría de sobra mi amor entrañable por ese mundo en pequeño, heterogéneo, mágico, siempre cambiante, que es un cerro de Valparaíso”.

Tuvo, como él mismo ha señalado, en su infancia una etapa feliz. El contraste de este primer y juvenil período con los comienzos de la adolescencia es terrible. Estamos con ello ante el claroscuro durísimo de una vida. Nada hay en esos años de niñez que no esté en los demás muchachos de su edad: juegos, contiendas que remedan ingenuamente las beligerancias de los mayores, correrías por los vericuetos del cerro, inquietud indeterminada —con el correr del tiempo— frente al futuro, que pone en los ojos una luz de tristeza.

A los ocho años, 1915, se produce un primer episodio que quiebra la apacibilidad del hogar modesto. La familia marcha a Concepción por haber perdido el padre su empleo en el taller gráfico en que trabajaba, a raíz de un conflicto obrero. En la ciudad sureña continuó Carlos sus estudios primarios, llegando a cursar finalmente el primer año de Comercio. Enferma el padre y la frágil estabilidad de ese mundo hace crisis por vez primera. La necesidad —como en el terrible cuadro de Matta, *Femme affamée*— asoma sus fauces descarnadas. Carlos Hermosilla, todavía un chiquillo, ha de compensar con su modesto trabajo los magros ingresos a que la enfermedad del cabeza de familia había reducido los suficientes de otrora.

Sus tareas son muy diversas: mensajero de telégrafos,

mozo para los mandados sucesivamente en una librería, en una sastrería, en una frutería. Pasó también por diferentes aprendizajes en las imprentas. En 1921 la familia se traslada a Santiago en donde el padre encuentra un puesto de transportador-litógrafo. Carlos aprovecha sus experiencias en este ramo de la artesanía y trabaja, junto al autor de sus días, como ayudante de prensa. En ese medio, en cierto modo propicio a sus nacientes inquietudes, traza sus primeros dibujos.

En este tiempo, en plena crisis de crecimiento, Carlos Hermosilla empieza a sufrir los primeros embates de una vida difícil y dura y las consecuencias de las pobreza y penurias de la familia. Contrae una enfermedad ósea a causa de la cual han de amputársele la mano y la pierna izquierdas. Otros, con menos capacidad de reacción y menor tenacidad vital, hubieran renunciado al combate contra un destino tan adverso. Pero Carlos Hermosilla tiene un temple de resistencias ilimitadas.

Durante la convalecencia aprovechó la quietud y el reposo obligados para dibujar y estudiar. La enfermedad es paradójicamente el motor que moverá, sin pausa ni descanso, su vocación. No hay para qué recalcar el carácter autodidáctico de estos ejercicios tomados un poco también como lenitivo de una situación difícil. Nadie orientó a quien trabajaba con afán por adueñarse de los secretos del lenguaje gráfico.

En 1926 vuelve la familia a Valparaíso y este mismo año —Hermosilla cuenta a la sazón con 18— al redescubrir el puerto y sus peculiaridades urbanas advierte que sus fibras más recónditas lo llevan a pensar ese paisaje como motivo plástico. Será pintor, no sabe cómo, pero en él hay una fuerte vocación que se yergue poderosa y lo

lleva a un anhelo imposible de torcer. La madre dice sentenciosamente la palabra justa ante las objeciones del padre, que desearía “oficio” más seguro para el hijo y no lo que él cree las incertidumbres del “vivir en bohemia”: “Si un zapatero trabaja mal, un zapatero se muere de hambre. Trata de ser un buen artista”.

1926 es, pues, una fecha decisiva. No sólo está marcada por el descubrimiento de sus sentires más íntimos. Se produce también el primer episodio de una carrera que en seguida se deslizaría rauda. Es también, la primera vez en que un galardón, modesto sin duda, aparece para él como el testimonio de su capacidad. En efecto, envía Carlos Hermosilla unas acuarelas a un concurso del Ateneo Artístico Obrero, dirigido por el español Carlos Paniagua, y obtiene el Primer Premio.

En 1927 su contribución al siguiente certamen del Ateneo se compone de obras al óleo con las que vuelve a recibir un Primer Premio. Es 1927 el año de la revista *Litoral*, juvenil, inquieta, renovadora. En sus páginas publica los primeros grabados en madera. Son los años de los anhelos grupales, de las luchas incruentas frente a un mundo que se estima viejo y caduco. En todo ello hay un romanticismo latente, de espíritu y de sentimientos, compatible con la admiración a las formas artísticas que rondan en torno a todas las innovaciones de “entre-guerras”.

Hermosilla, que anda por la veintena cargada de apatencias y tiene los sentidos abiertos a los estímulos y sollicitaciones urgidas de su tiempo, descubre la poesía de Rimbaud, las novelas de Dostoiewski y los grabados de Goya. Su arte sufre un vuelco decisivo al orientarlo desde

entonces, casi exclusivamente, por el camino de la rebusca gráfica.

Es necesario conocer una vida tan agitada para entender el carácter entrañable y adolorido de la obra de nuestro artista. He dicho antes que el desamparo de una existencia tan dura como la suya no refleja ni odio ni crueldad en el manejo del buril. Al contrario, de estos cartones surge un hálito de indecible ternura.

Hermosilla conoció de cerca, y la palpó, la hosca faz de la pobreza. Por momentos la miseria fue la hirsuta compañera de su juventud. Su combate tuvo rasgos inequívocos de heroísmo. En 1928, se le ofrece el dudoso beneficio de un puesto de enfermero nocturno en el vetustísimo hospital de San Juan de Dios. Su temática, empero, y sus experiencias vitales se habrían de enriquecer en grado sumo.

En las noches, en esas noches hórridas descritas con implacable bisturí por el desgarrado Juan M. Castro—nuestro primer “tremendista”—, Hermosilla dibujaba los rostros exangües y las manos engarabitadas, descarnadas, como secos sarmientos, de los desdichados.

Dos fueron sus intentos para entrar en la Escuela de Bellas Artes. No logró sus propósitos y Carlos Hermosilla hubo de seguir en aquella comenzada autodocencia que lo condujo en buenas cuentas a ir descubriendo los secretos del grabado como si todo comenzara en él.

En 1930, sin embargo, al reabrirse la Escuela, pudo matricularse con el deseo de completar, con una práctica adecuada y sistemática, los conocimientos adquiridos en su laborar callado y solitario. Durante un corto tiempo trabajó bajo la dirección de Ana Cortés.

Hermosilla nos ha hablado de estos días, relatando las vicisitudes por que pasó esa institución docente en unos tiempos agitados. Dejémosle la palabra: "La modalidad docente de la Escuela se reinició según el signo del más rancio academicismo. Un grupo de artistas apoyado por alumnos inconformistas [entre ellos Hermosilla] aprovechó la caída del Gobierno, se apoderó revolucionariamente del establecimiento y obligó a las nuevas autoridades a realizar una importante reforma."

Sus intentos de un trabajo serio y vertebrado se malograron por los incidentes políticos y por una nueva recaída de su enfermedad, debida a las estrecheces y flaquezas de esos años. En el mismo hospital en que trabajaba de noche y en el que hubo de sufrir cansancio y achaques por lo duro del oficio, fue sometido a nuevas operaciones y vivió durante año y medio en un corselete de yeso.

Estas desventuras le permitieron intensificar más aún su dominio de la escritura expresiva que lo conduciría al arte de la "incisión". Comprendió que las menguas de salud condicionarían la naturaleza de su trabajo. El grabado exige pocos esfuerzos y sabe ser generoso con quien le entrega sus desvelos.

Los años siguientes son de gran actividad. Se suceden las exposiciones. Publica en 1935 un álbum de xilografías, *Caras de la raza*. Este mismo año ingresa en la Escuela de Artes Aplicadas. En 1937 efectúa una importante exposición de dibujos y grabados. Concorre a la patrocinada por la Alianza de Intelectuales de Argentina. En 1938 obtiene Primer Premio en el Salón Oficial de Santiago. En 1939 es nombrado profesor de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

Han pasado dos décadas en que el artista ha formado a una pléyade de jóvenes grabadores. Su vida se ha remansado en estos veinte años. Los hitos del largo período son las tareas docentes y sobre todo las exposiciones con las cuales va revelando sus progresos y la naturaleza de las innovaciones introducidas en un arte que en él se caracteriza por lo apasionado y vigoroso.

El Riverside Museum de Nueva York lo invita en 1941 a participar en una exposición organizada por el patronato de esa galería. En 1945 termina la decoración mural del Sanatorio Valparaíso, una serie de nueve *panneaux* con un total de ciento cincuenta metros cuadrados. En 1947 organiza en Santiago el Primer Salón de grabadores de Chile. En 1953-54 realiza un viaje de estudio por diversos países de Europa.

OBRA

La obra del artista porteño, con exclusión de los episódicos trabajos al óleo y al temple, pertenece al género del grabado. En la exposición retrospectiva de 1955, en la que exhibe 89 piezas, además de un conjunto de admirables dibujos, presenta litografías, zincografías, aguafuertes, puntasecas, linóleos y monocopias. Como hemos visto, aun cuando aquí no figuren, Hermosilla cultiva también el grabado en madera, género en el cual realizó las ilustraciones de la juvenil revista *Litoral*. Su álbum *Caras de la raza y del trabajo* está compuesto de láminas en donde el boj alcanza una intensa y entrañable dimensión humana.

Toda su obra es, por lo demás, una postulación de ese aspecto visceral y entrañable, reflejo de un destino cruel que, lejos de divorciarlo del hombre, lo hace solidario de sus desventuras y lo empuja a comprenderlo. Es posible observar en las primeras obras la articulación de la técnica con el tono grave y a veces melancólico. El esquema sentimental y la proyección de una nota desgarrada aparecen muy pronto y no escapan a quienes se fijan con atención crítica. En 1942, Víctor Carvacho, en un comentario temprano, lo señala: "Hay allí una indestructible unidad entre los sentimientos y los medios de expresión. Emociona, sin duda, fuertemente el contemplar la miseria con esa dignidad de atavío que tiene en los trazos de Herмосilla" (3).

La fidelidad a un destino seguido sin desmayos de ánimo y sin veleidades ni afanes de cambio, que no empecen la evolución y el progreso constante, hacen de la obra del grabador un cauce continuo, homogéneo, cuya aspiración no es otra que la de ser testigo de su mundo. Ortega, ocupándose de la ciencia y de sus obligaciones, dice palabras que calzan adecuadamente a nuestra idea: "Esos problemas (...) tienen que ser, ante todo, los que en cada época están planteados con urgencia vital ante el hombre, (...) que (...) tiene la obligación histórica de



(3) Víctor Carvacho. *Carlos Herмосilla Alvarez*. "La Opinión", Valparaíso. 22 agosto 1942.

no elegir sus problemas, sino aceptar los que el tiempo le propone" (4).

Carlos Hermsilla no ha rehuido nunca esa cita que —según él mismo— el artista tiene con su época. Pero el compromiso supone obligaciones que no sería lícito rechazar. Escribiendo en 1944 sobre la obra del pintor Vicente González Arancibia, dice nuestro grabador algo que contribuye al conocimiento de sus ideas a este respecto: "La interpretación de nuestro tiempo requiere una disciplina técnica como jamás la había tenido antes en la historia del arte" (5).

Uno de los rasgos caracterizadores de Hermsilla es su fecundidad. Más que un punto valorizador de la calidad o merecimiento estético, la abundancia la consideramos como prueba de una vocación incontenible, satisfecha sólo en el caudal pingüe de los frutos. Son muchos los grabados salidos de espíritu tan laborioso a lo largo de estos años. Con ellos ha señalado los hitos de una vida prolífica y abnegada en la aventura del arte.

Otro rasgo más: cierto sentimentalismo básico. Esta nota que define la raíz popular y entrañable de su obra tiene dos fuentes distintas que se suman para intensificarla. Una proviene —como hemos visto— del temperamento melancólico del artista. La otra debe relacionarse con los influjos directos del medio familiar y urbano así como con Valparaíso y el clima moral que la ciudad marca en las estampas del grabador.

Existe en casi todos los artistas porteños, en efecto, una

(4) José Ortega y Gasset. *Prólogo para alemanes*. Taurus Ediciones S. A., 1958.

(5) Carlos Hermsilla. *Exposición de pinturas de González Arancibia*. "La Unión", Valparaíso, 17 octubre 1944.

tendencia a los aspectos recónditos, íntimos, añorantes. Acaso el puerto crea un sentimiento de huida, de cosas imprevistas, intuidas pero inalcanzables. Y de ahí, un algo de frustración.

En 1927 Carlos Hermostilla, influido por el aire intelectual de su generación descubre lo que llama "espíritus tutelares". La designación supone el reconocimiento de una deuda con tres seres afines que son también los que el grupo generacional toma como signo y clave de un modo específico de sentir los problemas de la creación. Estos genios tutelares son —como hemos visto al repasar la vida del artista— Rimbaud, Dostoiewski y Goya.

Después de estas indagaciones resulta obvio señalar que la obra del grabador de Valparaíso no se caracteriza por inclinarse hacia la vertiente de lo racional y especulativo. Esa obra vive ante todo como reflejo de hondos sentires. Ya he dicho que lo popular y entrañable es el nervio primordial que la rige.

En uno de esos hombres Carlos Hermostilla ha visto algo de su propia imagen. La afinidad con el ruso —aun cuando sea, por supuesto, lejana— es sentida y, si bien el grabador atiende a un solo aspecto, al "miserabilista", se ve en cierto modo respaldado y autorizado por un nimbo de ternura y de piedad humana presentes en los libros del gran novelista. La cercanía a Rimbaud puede calificarse de cosa allegadiza y reflejo más bien de los grupos literarios de su pléyade, fruto acaso de snobismo.

La admiración hacia Goya y la exaltación del genio por la voz frecuente del artista porteño, es fenómeno explicable. En los grabados del aragonés ha tenido la lección que todo artista consciente anhela seguir. Goya es ejemplo para nuestro grabador en una doble vía. Ejem-

plo en los postulados de una obra de incomparable magisterio técnico. Ejemplo en la insobornable actitud moral de *Los desastres de la guerra*.

La fraternidad hacia los hombres conmueve sus fibras íntimas y lo conduce hacia una suerte de sublimación del contenido de sus estampas. Los hombres son sus hermanos y hacia ellos lo lleva un profundo sentimiento de piedad. En casi cien obras de todas sus épocas que tengo ante mí vista al redactar estas notas que tratan de escrutar la naturaleza de un creador, no hay un solo paisaje como tal, con su intención de hiperbolizar plásticamente las bellezas de la naturaleza. Cuando aparece es siempre en función del hombre, como fondo o con un sentido dramático. Citemos *Arbol viejo* o las vistas de abandonados, de humildes puertecillos o barrios tristes de mineros. En la serie *Valparaíso* surge excepcionalmente alguna nota optimista en que la naturaleza exhibe su prestigio dionisiaco: *Los eucaliptus*.

El arte de Carlos Herмосilla es, pues, como la de todos los creadores atosigados por un sentimiento de salvación del individuo, antropomórfico. Lo más conmovedor son sus rostros de gentes innominadas vistas con visceral fraternidad: *El minero cansado*, *El ciego y su mujer*, *Los vagabundos*, *El niño dormido*. De esa entrañable visión de un mundo abandonado de la fortuna hace el grabador una parte esencial de sus temas. Acaso la inspiración no opera sólo a impulsos del estilo plástico. Hay en ella también una parte de empuje social que no podemos desconocer. Antes he negado que esa obra deba aceptar el adjetivo de "comprometida", según el sentido específico que la palabra adquiere en nuestro tiempo.

Pero esto no implica la ausencia de una faceta social. La razón es obvia. Carlos Hermosilla procede de un hogar proletario, ha vivido en un ambiente social proletario y ha conocido los sinsabores de la lucha de clases, de la cual fue víctima por lo menos en dos ocasiones. Al hacer de su obra defensa de la sociedad en que vive y a la que pertenece cumple en cierto modo la misión de su destino. Lo que suele haber a veces de insincero en ciertos "compromisos" artísticos es que no existe relación entre el gesto y la voluntad que lo ejecuta. Carlos Hermosilla es sencillamente fiel a su mundo. No hay, pues, compromiso, sino lealtad.

REALISMO

Su arte está expresando una realidad vivida. Viene a ser en buenas cuentas la prolongación del existir del artista, y la obra, por servir de espejo del sujeto que la hace, refleja la inquietud, la inseguridad y, a la vez, una honda verdad que lejos de eludirse se evoca sin disimulo. Actúa como si con ello se la quisiera hacer desempeñar funciones conjuratorias. Sí, de conjuro. Se convoca a la realidad para impregnarse de sus esencias.

Carlos Hermosilla se abraza, pues, a sus temas y quiere fundirse con ellos. He aquí la razón de ese su afán de realismo. Tenemos la sospecha de que la búsqueda de tal temática y su huella fiel en la plancha no es —como se ha dicho tanto, acaso atolondradamente— un acto político, sino más bien y respondiendo al temperamento

invariable del artista, una manifestación de fraternidad (6).

A este propósito se me va a permitir que cite el caso de Goya y aluda a su pretendido combate ideológico, a su anegarse en las luchas de su tiempo. Muchas veces la crítica no es, por pereza, por rutina, por desconocimiento, sino un insistir en viejos tópicos que hacen largo camino sin permitir la instalación de nuevas ideas. Pues bien, Ortega ha sabido afinar con suprema sagacidad, en lo que llama "Goya, distante de los temas", la actitud del maestro aragonés, ajeno —contrariamente a lo que se ha venido repitiendo— a la aventura vital de sus modelos. "Esta falta de humana simpatía por los seres que pinta —escribe don José— es precisamente una de las causas de su estilo. Muchos han reparado ya que en sus composiciones al entrar el ser humano queda *ipso facto* convertido en un muñeco perfectamente canjeable por otro" (7).

En Carlos Hermosilla —pese a su admiración por el pintor español— sucede lo contrario, exactamente lo contrario. Su proximidad afectiva al tema es tan evidente que toda criatura presente en sus estampas queda revestida de una profunda e irrenunciable individualidad y sería absurdo pensar que cualquiera de estos seres pueda cambiarse por otro. *El viejo pampino, El lustrabotas, La lavandera*, seres innominados, adquieren el aire acezante de un drama humano que cada uno de ellos lleva en sí

(6) "Ha entendido bien [Hermosilla], para su beneficio profesional indudable, que el contenido y el tema políticos, no son, en ninguna manera, causas de degradación en la obra de arte, sino, por el contrario, fuente extraordinaria de creación". David A. Siqueiros. "El Siglo", 1º agosto 1943.

(7) José Ortega y Gasset. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Revista de Occidente, Madrid, 1950.

como una carga que los define y los singulariza. Últimamente el grabador ha lanzado una serie de rostros de la Pasión. En estas conmovedoras láminas sacras se hace presente esa misma voluntad de comunión con la angustia de sus semejantes.

ELEMENTOS DE LA CREACION

Carlos Hermosilla practica todos los géneros del grabado. Cada una de esas modalidades —sin renunciar a su estilo peculiar: el realismo— es aplicada congruentemente a los temas que mejor convienen a los modos técnicos. El aguafuerte y la puntaseca, con sus ductilidades y latitud en la escrutación y busca de lo formal, son aplicados en estampas que exigen por su función expresiva un recargamiento de los elementos plásticos en pro de esa expresividad. Ejemplos: *La melancolía*, *Los vagabundos*, *Exodo*. Acude también al aguafuerte para las obras en las cuales aflora la intensa indagación de la psicología: *La viejita*, *Niña*, *Mapuche*.

Cultiva menos el grabado en madera. En él fue trazado el álbum *Caras de la raza y del trabajo*, 1934. Después practica abundantemente el linóleo, que substituye a la xilografía y permite, con la blandura del corte, una mayor posibilidad de síntesis y vigoroso claroscuro. Con dicha técnica ha realizado las estampas de las series *Valparaíso* y *Las banderas*, de 1935 y 1943, respectivamente.

La flexibilidad cursiva del linóleo le permite por cierto alejarse del realismo minucioso, escrutador y reiterativo a que propende cuando utiliza el aguafuerte, y buscar ritmos decorativos, juegos lineales, contrastes de blanco y negro y una especie de tramado de gran plasticidad.

Véase *Niña* y en ella el modo de utilizarse el burilado para los relieves.

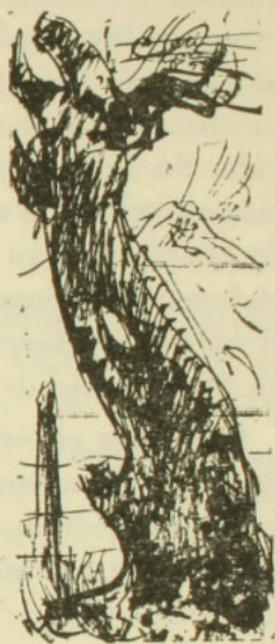
En las láminas de *Las banderas*, las más cargadas de ideología, fruto de un momento muy determinado (la guerra de 1939), con títulos como *El obrero herido*, *El orador*, *El desfile*, refluyen sobre problemas locales los episodios de la conmoción internacional. No siempre los resultados estéticos corresponden al intento, porque el arte "comprometido" de este período aparta a la obra de su misión verdadera y la desnaturaliza.

El primer grabado que le conocemos es de 1938. Es un retrato de la madre del artista. Hay en él la fuerza del análisis minucioso de la forma, dulcificado por la ternura que emana de la expresión total del modelo. En 1942 vuelve a grabar el rostro de la madre con mayor contraste y vigor en el mordido de la plancha. Hermosilla, sin abandonar la intención realista, acusa en esta obra un acento de ruda expresividad. El juego del clarooscuro es más violento y las sombras hacen destacar los rasgos con energía.

La maestría en la representación del rostro humano no se repite en otro género de temas y composiciones. En el aguafuerte *Vuelta de la pesca*, 1941 (8), se hacen presentes imperfecciones de dibujo y de modelado. La mano acusa aún ciertas torpezas, y el repertorio técnico de la trama, del modelado volumétrico y de la escritura general anotada por el buril, es todavía indeciso, tímido. La tensión barroca del esfuerzo se consigue sin embargo del modo más eficaz.

(8) Más tarde insistirá en el tema, realizándolo al linóneo con mayor fortuna.

En la obra de Carlos Hermosilla el período de influencia mexicana corresponde a la etapa de lucha política a que hemos aludido. Su arte tiene en esos instantes (es el año de la venida de David A. Siqueiros y de las pinturas murales de la Escuela de Chillán) algo de cartel proselitista en que se repiten ciertas convenciones plásticas, ciertas recetas muy utilizadas por los grabadores aztecas del momento.



En la serie de *Las banderas* aplica unas fórmulas obvias para quien ha frecuentado los repertorios gráficos de ese arte de propaganda.

Un fondo de multitudes y edificios, chimeneas, puertos, fábricas, minas, y sobre el bullir heteróclito de formas unos rostros humanos, unos rostros monumentales, casi siempre jóvenes, con las pupilas entusiastas; a menudo, en alguna cartela, la palabra "paz". Existen también unos elementos temáticos definidos: banderas, espigas, palomas, puños que surgen sorpresivamente del fondo, picos, palas, fusiles, estrellas, hoces, ramas de olivo...

Es sólo una etapa justificada por las circunstancias beligerantes vividas por la humanidad en esos años. El grabado se ofrece adecuadamente, por su facilidad de reproducción, por su economía y por lo directo del ejemplo visual, a estos intentos de propaganda que, como hemos dicho, lo desvirtúan de su específica misión de arte.

En seguida vuelve el artista porteño a su modo personal que está —insisto— en esa tierna concepción del

mundo, en la solidaridad afectiva con sus semejantes, incompatible con las ariscas e inciertas querellas del arte plenamente "comprometido". No quiere ello decir que su obra olvide el mundo en el cual se ha desenvuelto su vida. Su intimidad con ese mundo es, por el contrario, más estrecha y la acción más eficaz. Su arte, con el correr de los años, se va haciendo más recio, más vigoroso, con violencias extremas, pero todo ello visto plásticamente en el modo de ejecución, y tierno y sensitivamente humano en la vertiente de lo espiritual.

Creo que en este punto no debe olvidarse un influjo decisivo. El mismo artista lo ha dicho: en 1927 en el grupo que editaba la revista *Litoral* en Valparaíso había un hombre extraño de talante físico y moral, "afónico, tardo de oído, de ojillos penetrantes en los cuales —según el retrato que nos hace Hermostilla— la luz ponía un fulgor verdi-negro". Realizaba unos dibujos al carbón y tinta china. Cuando Carlos Hermostilla lo conoció, tenía tras de sí una importante labor inspirada en motivos literarios y era, por ello, conocido en los círculos intelectuales. Se llamaba Pedro Celedón y su nombre conviene ser rescatado del anonimato.

"En quienes lo conocimos nos causó en seguida una enorme impresión el contenido misterioso y de grandeza cósmica que se advertía en su obra, liberada ya por ese entonces de las impurezas literarias. Yo pensaba entonces, y lo sigo pensando ahora, que si lo hecho por este chileno se hubiera realizado en Europa, en París —mejor—, sería una de las glorias del arte mundial. Hoy nada se sabe de su personalidad subyugante. Yo debo reconocer en su obra y en su carácter un influjo serio. Fue él quien me afirmó en la idea de que todo lo que hunde

sus raíces en el pueblo es verídico, sincero, genuino". He ahí revelada por el mismo artista una de las fuentes, quizá la primordial y decisiva, de su modo de entender y de sentir la tarea del grabador.

TECNICA

Hermosilla admira a Goya y ha estudiado con fervor, con entusiasmo, en algunos períodos delirantes, sus estampas, en especial aquéllas que, como *Los caprichos* y *Los desastres*, poseen una mayor carga combativa y un mayor contacto con el mundo de alrededor. Sin embargo, su quehacer se dirige —sin alcanzar, claro es, la grandeza del genio hispano— a mayor variedad de técnicas: punta seca, aguafuerte, xilografía, litografía, linóleo.

Cada uno de estos procedimientos condiciona un modo distinto. El artista ha de cambiar no sólo de procedimiento, sino que debe acomodarse psicológicamente a las exigencias del material. Por ejemplo, cuando trabaja al aguafuerte, su temática —como he señalado anteriormente— suele preferir lo melancólico, lo añorante, lo que produce sensaciones nostálgicas o choques entrañables de dolor. Contrariamente, el linóleo es utilizado en los asuntos o fábulas que suponen afirmaciones fuertes o son una protesta o la prédica de una ideología.

La razón es fácil de ver. El fino tramado y las minuciosidades logradas por el buril en el aguafuerte se prestan a reflejar lo íntimo, lo silencioso, la tenuidad de lo afectivo. El linóleo, con sus anchas superficies y con sus rotundos efectos de blanco y negro, tiene mucho de cartel.

Con el correr de los años Carlos Hermosilla se expresa

con mayor rigor, agilidad y maestría. Hay una afirmación del factor técnico sobre el espiritual; de la plástica sobre las significaciones. Gusta de herir el cobre con levedad unas veces; a grandes estrías, otras, o con un hacer madre-pórico, expresivo, insistente —*Homenaje a Durero*—, en el cual destacan las pequeñas anfractuosidades de las cosas, con un tramado regular o con la libertad de lo indeliberado y espontáneo, llevada la mano por un impulso instintivo, dramático, como se ve en *Exodo*.

Tal vez debamos lamentar la ausencia casi constante de la fantasía, de la proyección en la plancha de un fulgor de poesía y del escrutar hondo en la entraña universal del hombre.

En una serie de dibujos, *Caras de niños* y en *La plañidera*, puede observarse una mayor libertad expresiva. La espontaneidad cursiva de los trazos no es abandono de la tensión creadora. Al contrario, supone la culminación de un proceso técnico llegado así a su mayor acendramiento. En algunas litografías —*Cara de la raza, I, II*— el juego del claroscuro y la ductilidad de la factura traducen adecuadamente el palpar psicológico del modelo.

La gran variedad de procedimientos y técnicas no logra apartar al artista de su fidelidad a un estilo objetivo que trata siempre de ver el grabado como remedo o eco de la realidad. Fecundo y verídico, podría ser la fórmula de urgencia que definiera a Carlos Hermsilla. En la retrospectiva realizada en la Universidad de Chile en 1955 expuso 89 obras distribuidas en el catálogo en 7 secciones: dibujos, litografías, zincografías, monocopias, aguafuertes, puntasecas, linóleos. Algunos de los números correspondían a series de diversas planchas.

En esta exposición pudo verse hasta qué punto el estro

del grabador vivía —y vive— sometido a un principio creador que es, en su actividad incansable, una constante. Hermosilla es enemigo de la quimera. A lo largo de los años perfecciona su arte, lo hace más suelto, más fervoroso, pero no renuncia —al contrario, afirma— su fe en la realidad.

Su fidelidad al realismo —compatible como hemos visto con una desviación hacia lo creativo e interpretador, véase, por ejemplo, además de lo citado, *La danza de la ropa blanca* (linóleo), de tan pulcro y airoso simbolismo decorativo—; su fidelidad al realismo, digo, obliga, como toda adhesión firme a una cosa o a un repertorio de ideas, a la renuncia a otras adhesiones.

Exige, como quedó señalado, la proximidad al tema, del cual la faena del artista viene a ser, sin desmedro de otros valores implícitos en la obra, un factor accidental. Exige, además, una técnica deliberadamente solidaria con ese tema. En verdad, el realista hace de sus manchas cromáticas, de su modo de disponer los elementos del cuadro, del dibujo y de todo lo incluido en la representación una especie de indumento que reviste el tema elegido con ese rigor con que el guante se ajusta a la mano.

Un ejemplo aclarará acaso lo que quiero decir. Cuando Gauguin pinta un caballo, lo buscado no es la realidad 'caballo', sino una fulguración azul, verde, violeta. Hay pues un apartamiento del mundo tangible porque la sumisión a éste supondría que la fuerza creadora y la capacidad inventiva perdieran su condición de poder soberano, independiente e individual.

Por contra, en las obras más acusadamente objetivas del grabador porteño los supuestos plásticos viven en función del mundo externo a la obra misma y se ponen a

su servicio. En *Caserío y patio*, aguafuerte, 1957, la pupila del artista no hace sino trasladar a la plancha el íntegro conjunto de cosas ofrecidas por la realidad. Así el buril anota, esculpe los relieves, las irregularidades del paisaje urbano, las mellas del tiempo, la ruina. El grabador abraza con sus pupilas fervorosas el mundo que lo envuelve. Así como en Gauguin se da una cierta enemistad con el tema, del cual parte necesariamente, como quien primero visita un lugar y luego se aleja de él, en Herмосilla vemos una creciente, férvida aproximación.

Por eso su técnica —y a esto queríamos llegar— es de matices, de minuciosidades, de líneas que se cruzan y se encrespan con barroco realismo. La visión próxima —se ha dicho—, disocia, analiza, distingue.

Cuando ese realismo se acentúa y va más allá de la simple servidumbre al objeto, acentuando lo que en las cosas hay de dramático y de contraste, Carlos Herмосilla logra algunas de sus obras mejores. *Castillos de zinc*, aguafuerte y aguainta, 1958, es ya un orbe plástico en que dos fuerzas contrarias entran en colisión.

Del realismo quedan algunas vagas alusiones —la ropa colgada en las ventanas, el fondo, simple referencia de localización geográfica, pero cuya soledad aumenta la sensación arisca de drama—. Lo importante, en la significación plástico-moral, que parece buscar el grabador —es decir, la denuncia de un mundo menesteroso, abandonado, que se refugia en cubículos—, está en el aire merodeador y nocturno que toma la composición en las franjas verticales, claras y oscuras sucesivamente, y en la tenebrosidad de las zonas de sombra conseguida por negros intensos. Esta estampa y muchas otras del último período rememoran los desparpajos hispídos de Gutié-

rrez Solana cuando lleva a la plancha la miseria de las chozas de la Alhóndiga en el Madrid de esperimento y miseria que le tocó vivir al pintor y en el cual murió.

* * *

La aproximación a un artista supone en casi todos los casos una incógnita. Por finas que sean nuestras percepciones algo queda casi siempre vedado a la escrutación más fervorosa y comprensiva. La estampa no puede ser tampoco definitiva porque cambia constantemente el modelo y también quien trata de aprehenderlo en esta efigie insegura, incierta, que es el retrato literario y el juicio crítico. Hemos dicho al principio que la obra de Carlos Hermosilla no ha terminado. La madurez no es tampoco el límite de promesas más hondas. El grabado ha sido siempre un arte de muchas experiencias vividas, casi de senectud. Lo mejor de Goya —si se me autoriza a traer aquí este nombre con intención demostrativa sólo— no está en *Los caprichos*, sino en *La tauromaquia*. Es decir, en la diferencia que va de los 47 a los 69 años. El mismo lapso existe aproximadamente entre los primeros retratos grabados por Rembrandt con un buril apretado y duro y las obras incomparables y prodigiosas de su vejez.

En las estampas últimas de Hermosilla se advierte un



tratamiento ligero, vaporoso y una ejecución delicada que sin duda habrá de llevarlo a ese grado de lirismo que su obra exige para adquirir una dimensión más profunda.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

B I B L I O G R A F I A

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO. *Carlos Hermosilla Alvarez*. "Las Ultimas Noticias", 13-VI-50.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. *C. H., un gran artista de su época*. "El Siglo", 1º-VIII-43.
- ANÓNIMO. *Comenzó dibujando...: H. A.* "Las Ultimas Noticias", 8-XI-55 (entrevista).
- CARVACHO, VICTOR. *H. A.* "El Debate", 29-X-55.
- *C. H.* "El Debate", 30-V-58.
- GOLDSCHMIDT, DR. A. *Exposición de dibujos y grabados*. "Zig-Zag".
- HELFAANT, ANA. *Exposición de C. H.* "Política y Espiritu", Nº 180.
- PLONKA, PEDRO. *La obra de C. H. A.* "El Mercurio", 19-IX-48.
- REYES, OSVALDO. *Monocopias de C. H.* "La Nación", V-57.
- ROMERA, ANTONIO R. *Grabados de C. H.* "La Nación", 4-VIII-45.
- *El grabador C. H.* "El Mercurio", 29-X-55.
- *Grabados de C. H.* "El Mercurio", 1º-VIII-58.
- SABELLA, ANDRÉS. *Grabados de C. H.* "Zig-Zag", 1948.
- *Los grabadores de Viña del Mar*. "La Hora", 8-XI-49.
- VILA, WALDO. *Exposición retrospectiva. Hermosilla Alvarez*. Anales de la Universidad de Chile, número 101.
- Catálogos*: Exposición retrospectiva de C. H. A. (20 años de labor). Círculo de la Prensa, Valparaíso, septiembre 1948. Datos biográficos. Presentación de Augusto D'Halmar. Críticas de Carlos Humeres, Dr. A. Goldschmidt, Antonio R. Romera, David A. Siqueiros, Carlos Raygada, Vizconde de Lazcano Tegui, Andrés Sabella, Manuel Guerrero Rodríguez.

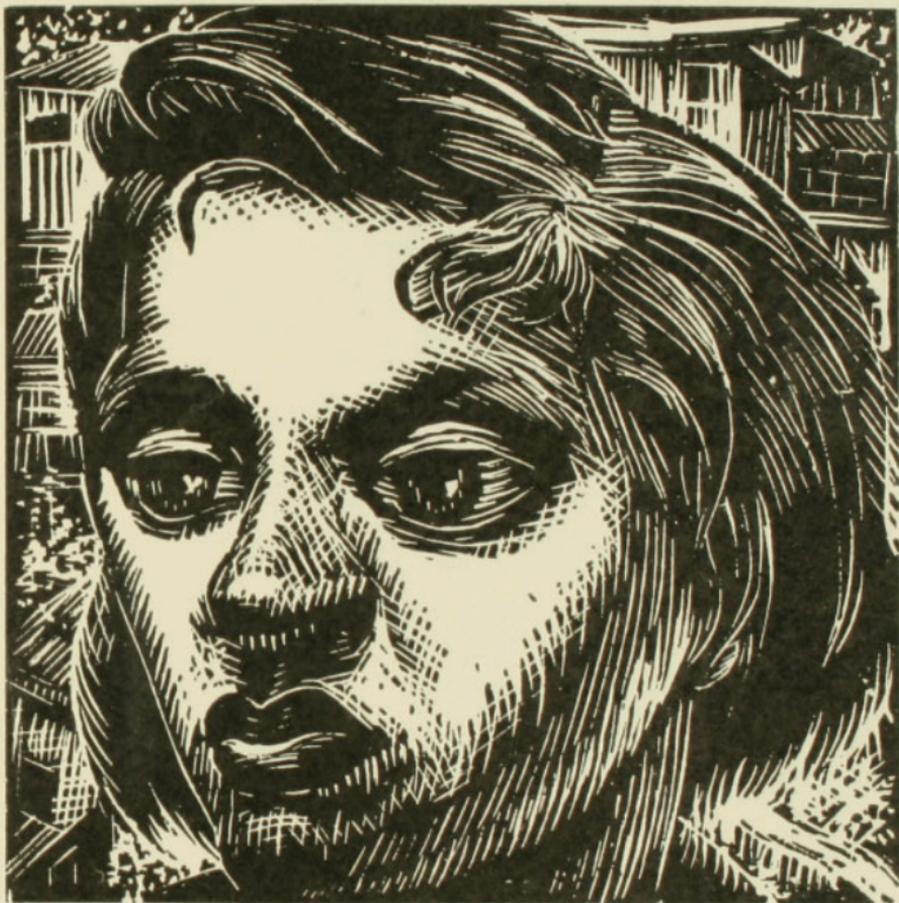
Exposición retrospectiva H. A. Grabados. Del 20 de octubre al 8 de noviembre de 1955. Sala de la Universidad de Chile. Portada, Retrato de la madre del artista, aguafuerte.

Poseen obras de C. H. A.: Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Museo de Washington, Museo de Viña del Mar, International Business Machinery Co., Museo de Stalingrado, Museo de Valparaíso, Bloomington, Illinois, U.S.A.

Exposiciones: Es invitado en 1941 por el Riverside Museum de New York a participar en la exposición de grabadores latinoamericanos. En 1942, exposición de dibujos y grabados en el Museo de Valparaíso. 1944, exposición en Punta Arenas, en Antofagasta. En 1950, expone en Santiago bajo los auspicios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1955, retrospectiva en la Sala de la Universidad de Chile. En 1957, exposición de monocopias en la Sala del Ministerio de Educación de Chile, y exposición de grabados en la Sala del Banco de Chile. En 1959, retrospectiva en la Sala de la Universidad de Chile.

G R A B A D O S

1. *Niña*, linóleo.



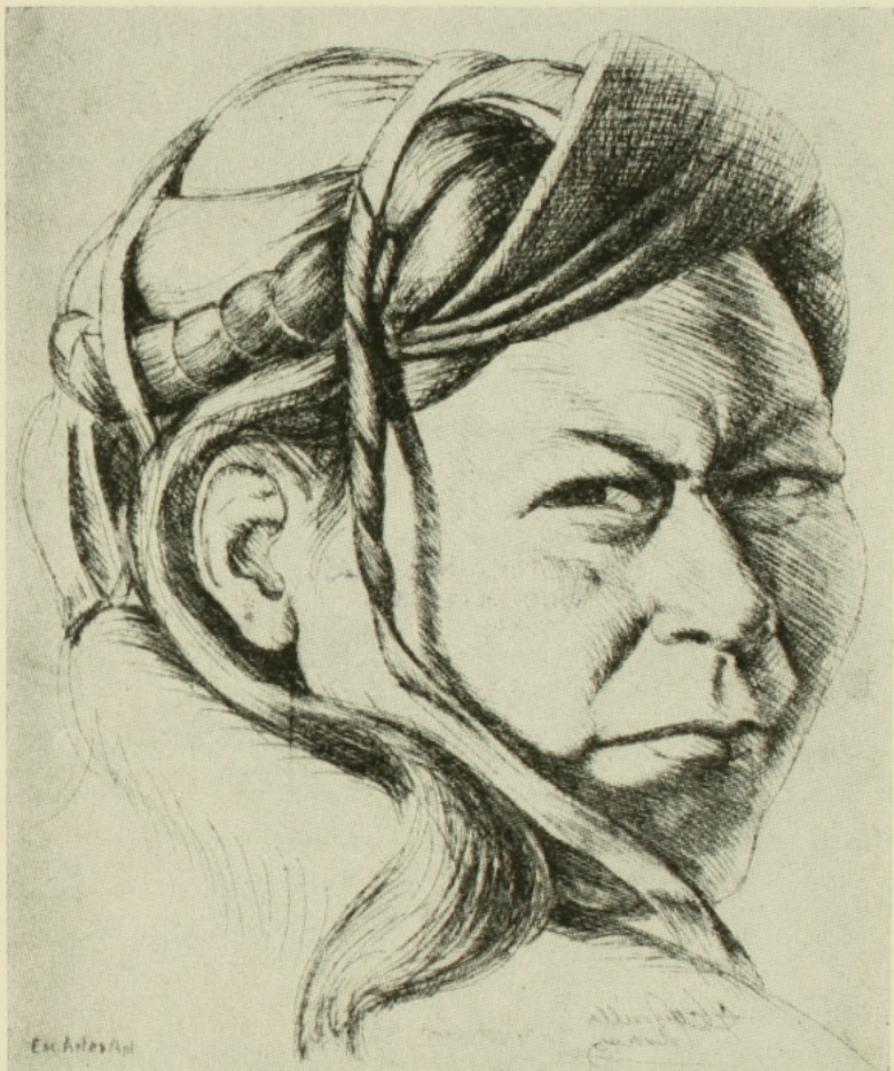
BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

2. *Cara de minero*, linóleo.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

3. *Mapuche*, aguafuerte.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

4. *Los mineros, puntaseca y lija.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

5. *El desamparo*, linóleo (de la serie "La guerra").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

6. *Jesucristo, madera.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

7. *El viejo*, linóleo.

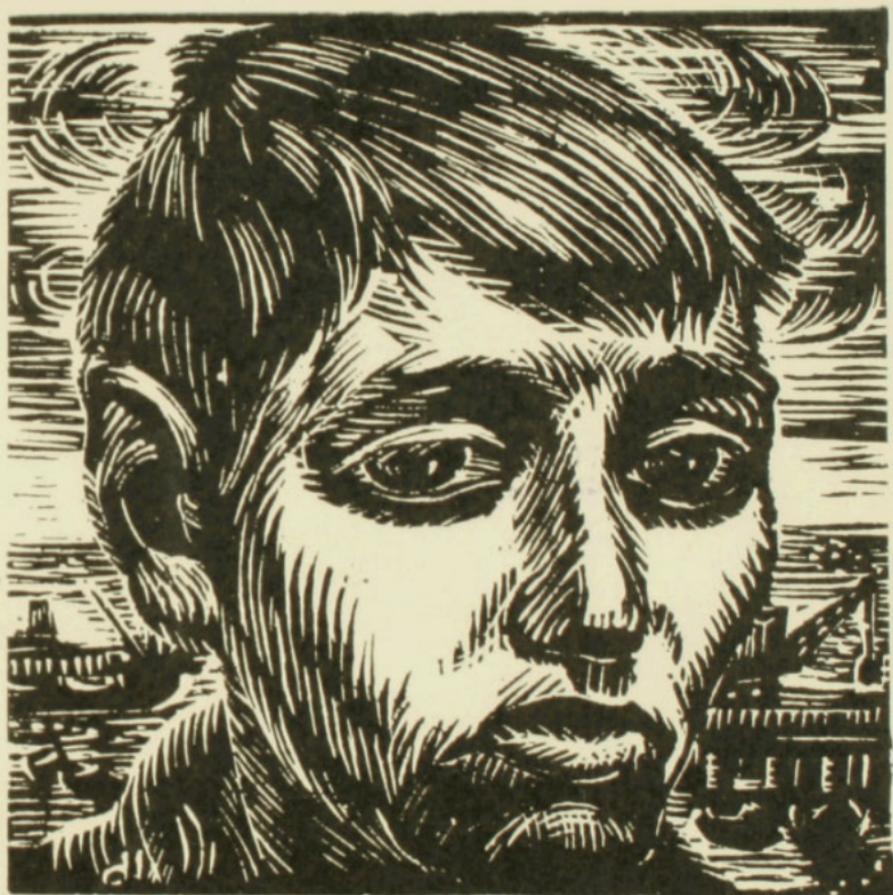


BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

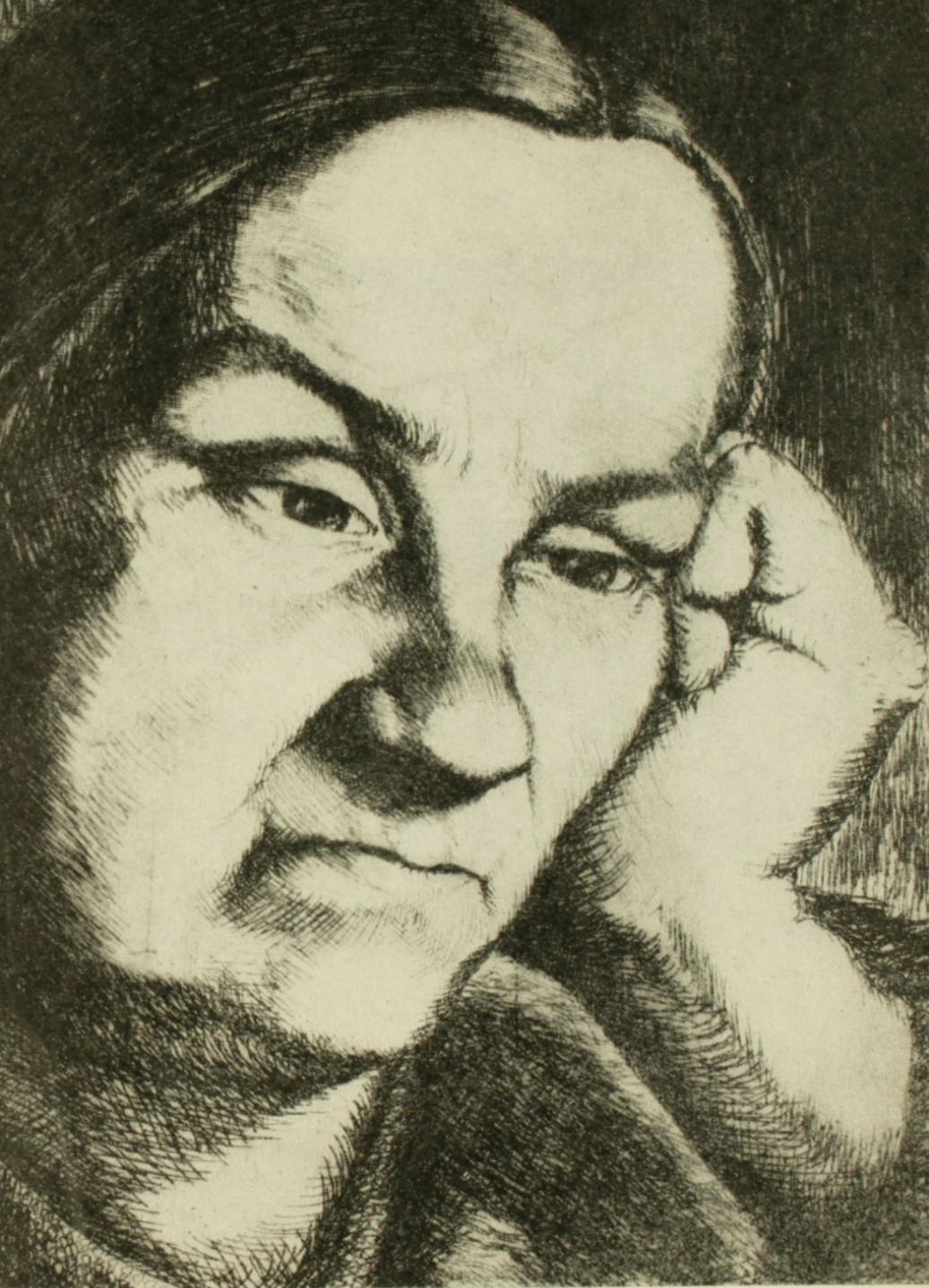
9. *Niño*, linóleo.





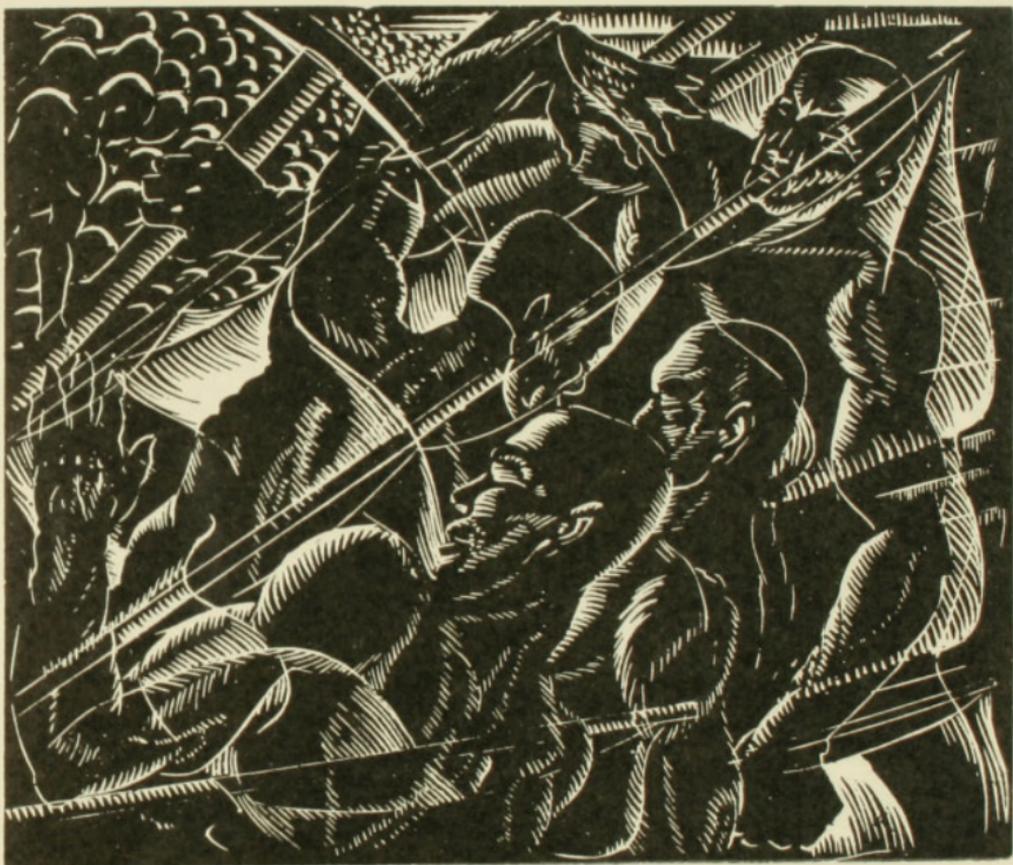
BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

10. *Mi madre*, aguafuerte.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

11. *Los mineros*, linóleo (de la serie "Las banderas").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

12. *El ciego cantor*, linóleo.





BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

13. *Vuelta de la pesca*, linóleo (segunda versión).



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

14. *La lavandera, puntaseca.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

15. *Valparaíso: La barranca*, linóleo (de la serie "Valparaíso").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

16. *Valparaíso, Los eucaliptus*, linóleo (de la serie "Valparaíso").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

18. *El ciego y su mujer, zinc.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

19. *El ciego, puntaseca.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

20. *Niña*, puntaseca.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

21. *Muchacho*, puntaseca.



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

22. *La viejita, puntaseca.*



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

23. *Idilio*, puntaseca.



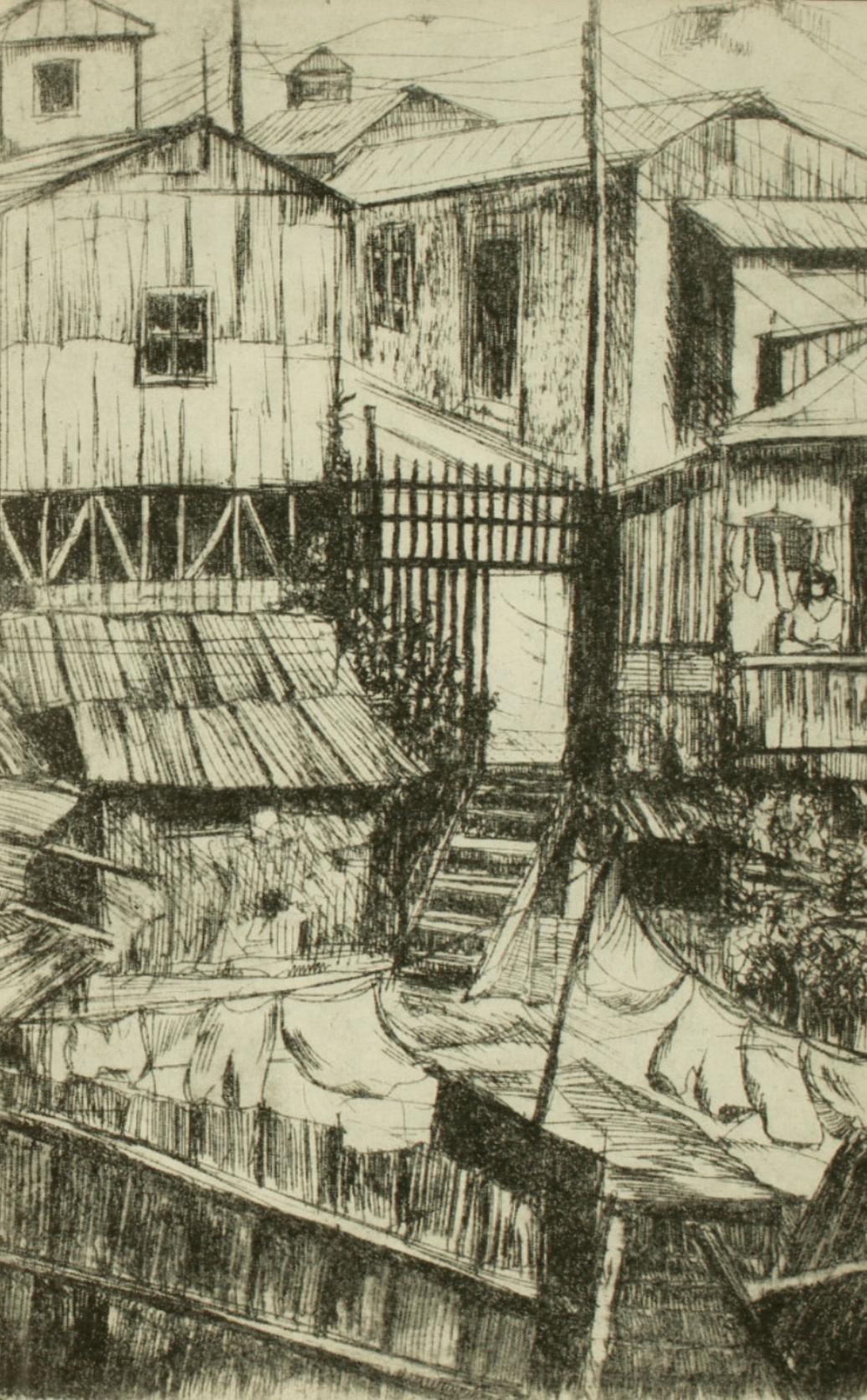
BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

24. *Castillos de zinc*, aguafuerte (de la serie "Valparaíso al aguafuerte").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

25. *Caserío y patio*, aguafuerte (de la serie "Valparaíso al aguafuerte").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

26. *Gabriela Mistral*, linóleo (de la serie "Los poetas").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

27. *La Melancolía*, aguafuerte (Homenaje a Dürero).



SIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

28. *La danza de la ropa blanca*, linóleo.



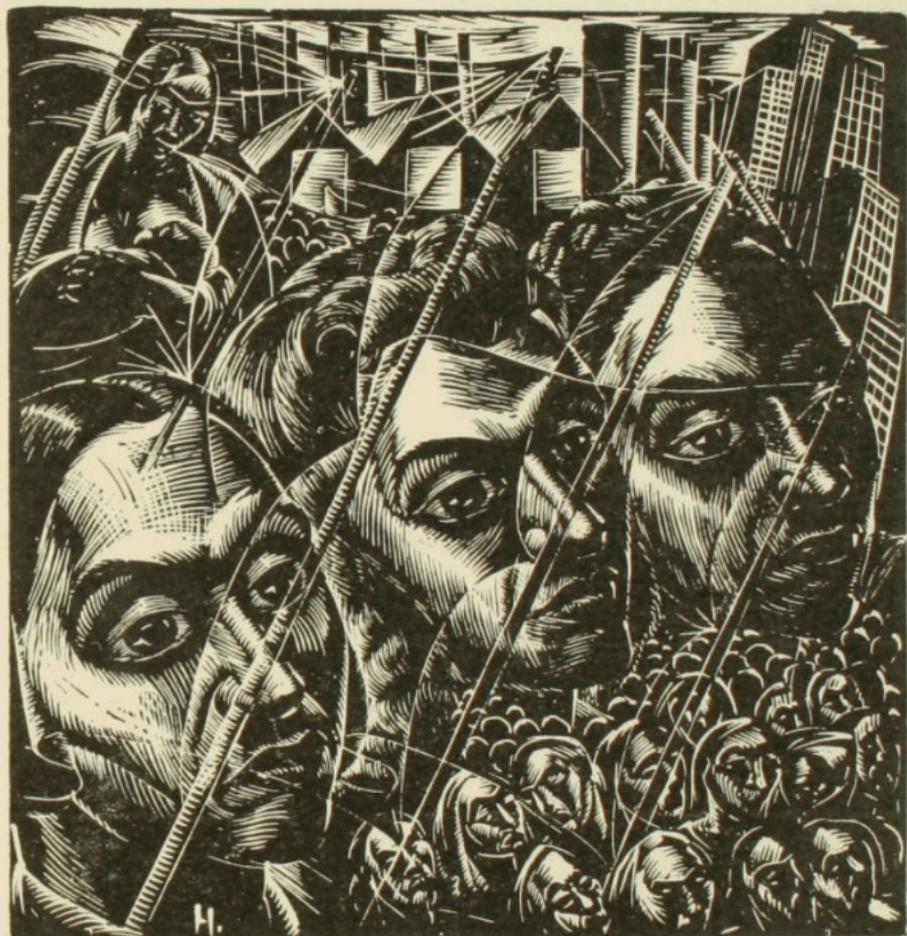
BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

29. *El orador*, linóleo (de la serie "Las banderas").



BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

30. *Las mujeres*, linóleo (de la serie "Las banderas").



SIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

31. *Carlos Pezou Véliz*, madera.



CHA

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA

32. *Ilustración*, grabado en madera.



BIBLIOTECA NACIONAL
20 JUL. 1959
Secc. Control y Cat.

ESTA MONOGRAFIA TERMINOSE DE IMPRI-
MIR EL DIA 7 DE JULIO DE 1959, EN LOS
TALLERES GRAFICOS DE LA EDITORIAL UNI-
VERSITARIA, S. A., CALLE RICARDO SANTA
CRUZ 747, DE SANTIAGO DE CHILE