

Antonio R. Romera

La pintura chilena hasta Pablo Burchard (*)

ESBOZO DE INTERPRETACIÓN

Establecer las raíces del espíritu de un pueblo no es tarea exenta de dificultades, sobre todo si se tiene en cuenta la complejidad de las líneas que han coincidido en la eclosión de los valores espirituales.

Considerando ante todo los elementos históricos, la pintura chilena ha sido la heredera de la tradición española. Desde la escuela quiteña, sus manifestaciones han tenido siempre la honda intención psicológica de lo que nuestros artistas sentían en sus reacciones anímicas. Así podemos afirmar que lo que caracteriza a las artes figurativas en Chile no es un estilo de época, ni individual, sino algo que se aproxima a lo que Wölfflin llama estilo nacional, constituido por la persistencia de los rasgos comunes a lo largo de la historia. Se va manteniendo una vinculación de forma y de espíritu que responde a las características raciales.

Estas características, en un pueblo formado recientemente, acusarán la contaminación de los elementos que le dieron estructura. Por eso, no es posible hablar de un estilo nacional. Yo propondría la designación de unos caracteres de cierta enver-

(*) Conferencia leída en el Departamento de Extensión Cultural,

gadura vernácula y que constituyen lo arquetípico de nuestra pintura.

El fenómeno del arte monvoisinesco es absolutamente artificial y no ha dejado, en puridad, más huellas que las propias obras del maestro. Y aun con todo lo que aquella pintura tenía como reflejo del racionalismo diechochesco francés, se adivina en ella que el mismo Monvoisin contempló las obras de algún pintor español de su época.

Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Pedro Lira y Juan Francisco González van arrastrados, cualesquiera que sean las características plásticas que les impulsen, por una corriente sutil que parece desprendida del arte peninsular. Por muchas que sean las diferencias formales, por distintas que aparezcan las modalidades típicas y personales en cada artista, el ojo perspicaz adivinará una serie de rasgos comunes, un cierto parentesco espiritual. Cambia, tal vez, la disposición óptica del artista cuando se enfrenta a la naturaleza, pero el espíritu es el mismo. Los cuatro pintores citados construyen con un rigor específico que no deja lugar a dudas: son latinos en el fondo, y más superficialmente, españoles.

Juan Francisco González es ciertamente un impresionista, mas a la división de los tonos y a la objetividad, que son las normas que acusa aquella pintura, hay que unir el armazón, el volumen y el constructivismo que lo aproximan a la escuela ibérica. Su «Cabeza de niño», del estudio de Alfonso Bulnes, es una obra influida por Velázquez.

Pero no anticipemos. Tratemos de ordenar este pequeño pandemonium de la pintura nacional.

Si hubiéramos de aplicarle a ésta la teoría de Taine sobre la influencia absoluta del medio ambiente y de las relaciones fatales que rigen las leyes de causalidad psico-física y los valores humanos, nos inclinaríamos a creer que en esta tierra de tanta fuerza cósmica el pintor habrá de tender siempre hacia el cultivo del paisaje, porque ese parece ser el imperativo categórico

de la Cordillera ingente, de los valles edénicos y de la grandeza telúrica de las pampas salitreras.

Y sin embargo, no es así hasta Juan Francisco González, la pupila más sensitiva del arte chileno, la primera que sabe ver con ojos pánicos la belleza de su tierra. Y no es así hasta él porque el arte chileno ha pasado casi dos siglos luchando contra una dual fuerza poderosa: el impulso que traía por sus antecedentes raciales y el acuciamiento del paisaje y de una naturaleza tan distinta de las tierras castellanas que vieron la eclosión de El Greco, Zurbarán, Velázquez y Goya. De estas dos fuerzas contradictorias se libera la pintura de Chile gracias a la personalidad recia e independiente de Juan Francisco González. El la abrió, en efecto, a la luz y a la amplitud de los «motivos» del *plein-air*. Quizá su antecedente fuera Smitz, pero este paisajista respondía a la psicología hiperbórea de su raza.

El artista, por una influencia deformada del mundo renacentista, no trata de expresar sus propias reacciones ante el mundo externo. Y hasta cuando la obra surge del fondo de su conciencia, la incidencia de elementos ajenos, psicosis literaria, deformación preceptiva y docente, la falsean y la adulteran. El más chileno de nuestros pintores—aun con todo lo que se haya beneficiado de una visión externa—es Juan Francisco González, porque supo ver con ojos de chileno su tierra chilena. Esta es y será siempre su mayor gloria.

Está claro, pues, que cuando el arte nacional late con el pulso de influencias o inspiraciones exóticas, produce algo que carece de personalidad, algo que, aun nimbado de excelencias plásticas, nos recordará indefectiblemente las escuelas europeas, y con toda seguridad la española y la francesa.

Cosa, en definitiva, que no debe alarmarnos, porque es ésta una etapa que necesariamente debíamos atravesar. Y si aplicamos al hecho una justificación pragmática o utilitaria, habremos de bendecir el entronque con un arte que ha permitido liberar y hacer independiente a la pintura chilena con unas bases de

preceptiva y de técnica que de otra manera no habría tenido. Pensemos por un momento que en la tarea de aprendizaje, conquista de los elementos formales, dominio del color y representación de la figura humana, los pintores góticos emplearon dos siglos.

Waldo Frank se enorgullece cuando señala los antecedentes culturales de su patria, diciendo: «Nuestras raíces no ahondan en el Renacimiento, sino en la Reforma» (1).

El arte responde a las leyes de solidaridad humana y espiritual tanto o más que las otras manifestaciones de la cultura. Se puede afirmar que nada es producto—en el dominio del arte—de la generación espontánea. Aun aquello que nos parece más autónomo está impregnado de una atmósfera tal vez imperceptible, pero no menos existente, producida por un algo sutil que nos envuelve a todos y que sobre todos está influyendo. No se comprende la eclosión genial del Siglo de Oro de la pintura italiana sin los balbuceos del Giotto y de los primitivos, que son a su vez consecuencia de la inspiración bizantina. A este respecto conviene recordar algo que ha dicho Eugenio d'Ors. Según el crítico español, los primitivos no son unos iniciadores, sino unos epígonos. Que una tradición bizantina se continuaba y se cerraba con ellos (2).

El arte español parece liberado con Goya, pero antes, con Ribera, con Murillo, con Velázquez, la influencia de los italianos se hace patente. En el Greco, tan castellano, está palpitando Venecia.

Francia prestó oídos también a los cantos armoniosos que le llegaban de Italia. País dado íntegramente a la especulación intelectual y a la razón, no podía desertar de esta ley. El arte italiano del Quinientos, arte de la proporción perfecta, fué com-

(1) Waldo Frank. La pintura norteamericana contemporánea. Revista cubana.

(2) Eugenio d'Ors. Tres horas en el Museo del Prado.

prendido en Francia. David supo romper estos lazos y su pintura deviene así un reflejo de la ideología racionalista de los gobernantes revolucionarios. Cuando Francia se lanza en busca de un arte intrascendental, de un arte en el cual los problemas pictóricos impulsan la creación, para tener presente tan sólo su solución, entonces, y sólo entonces, halla la vía auténtica con Delacroix, con Puvis de Chavannes, con Courbet y, sobre todo, con los impresionistas y Paul de Cézanne.

En ningún sitio como en los Países Bajos la pintura responde al acuciamiento ambiental. Ello explica posiblemente que Rembrandt sea el pintor más personal de todos los tiempos. Las luces opalinas y difuminadas de aquel país forman a los pintores de imágenes húmedas y suaves y de interiores en donde se rinde culto al deseo de vivir. En Francia, posteriormente, en una de las épocas más plácidas de su historia, han surgido también los pintores intimistas. En Chile veremos más adelante cómo el ambiente va formando el núcleo admirable de sus artistas.

Volviendo a nuestra línea debemos citar a Elie Faure cuando dice que «Rembrandt no ha escapado a esta ley, a pesar de lo que asegura Emilie Verharen de que la sola aparición de un genio heroico es suficiente para destruir de cabo a rabo la teoría del medio» (1).

Vemos, desde luego, que los antecedentes no escasean, y podíamos aun aducir más ejemplos en favor de esta tesis que, por otra parte, tiene en la hora actual ilustres defensores.

Aspiremos a ser como los flamencos. Tratemos de utilizar aquellos elementos exóticos que por su valor auténtico nos sean útiles y, en posesión de ellos, busquemos en nuestra luz, en nuestra atmósfera, en nuestra propia psicología racial la expresión de un arte subrayado con elementos autóctonos. Un arte nuestro, trazado con resuelto ademán chileno, extraído de nuestra propia entraña nacional—y perdonad que emplee el posesivo

(1) Elie Faure. *Histoire de l'Art Moderne*.

en primera persona—, será un arte valioso porque responderá al instinto y a la vocación de los hombres que lo producen.

¿Quiere decir ello que solamente en el paisaje encontraremos nuestra más auténtica expresión? No; me parece que, por el contrario, a veces se abusa de la pintura paisista olvidando otros motivos: la figura, la composición del asunto grande, el paisaje urbano... En una «naturaleza muerta», reflejo frecuente de la más absoluta objetividad pictórica, se pueden adivinar elementos psicológicos y raciales. Y eso es lo que pedimos nosotros a la pintura chilena. Que la pincelada más sencilla y leve sea el barrunto de un arte nacional. A veces se hace paisaje, eso lo vemos en nuestras exposiciones con harta frecuencia, por la facilidad de recurrir a este «motivo» de aparente y engañosa sencillez.

La falta de interés por el cuadro grande, por la tela compuesta, es uno de los signos de los tiempos. Cierta apatía o abulia lleva a los artistas a la creación repentizada, a la obra reducida, a la mancha sin terminar. Se confunde el esbozo con el cuadro terminado. Ha señalado Edwards Bello que en la sola tela de un clásico se pueden contar docenas de «naturalezas muertas» repartidas por el conjunto.

¿Por qué no hemos de reconocer que «La ninfa de las cerezas» o el «Felipe II», de Valenzuela y Lira, respectivamente, son obras de aliento gigantesco frente a lo que ahora se acostumbra a pintar?

* * *

Para mí, nuestra pintura se presenta en tres etapas bien definidas. La primera pertenece a unos tiempos lejanos cuya significación e importancia en la plástica están aun por establecer en forma concreta y delimitada. Son aquellos años en los cuales el arte balbucea todavía sus primeras voces verídicas. La vida trata de romper las ligaduras con lo material. Epoca de siesta post-colonial; afanes y luchas esporádicas para sacudirse

el yugo de una esclavitud pragmática. El espíritu, amorfo aun, de estas tierras, se enciende en vagas resonancias de sometimiento a lo externo. Estamos, en lo pictórico, muy lejos de un porvenir que nada anuncia lo óptimo posterior. Europa, incluso, dormita de un florecer que fuera brillante. El Renacimiento ha quedado muy atrás. España, harta de gloria imperial, ve aflojarse las riendas severas de su dominio sobre estas tierras. El aire, la luz, el sol, aguardan a Goya. El viejo Tiépolo, un artesano que maneja los azules primaverales y los rosas juveniles con magistral opulencia, pone los últimos jalones del fenecer veneciano en la corte borbónica.

A Chile llegan los ecos lejanos y apagados de la escuela quiteña. Las frías imágenes católicas, acartonadas y convulsas en estremecimientos de beatería, que un día sintieron la remembranza de Ribera, de Zurbarán y de Murillo, pasan en copias insulsas a nuestros retablos, a nuestros salones. Es esta la primera etapa de la pintura chilena. A mi modo de ver carece de importancia decisiva porque no inculcó en las gentes el gusto por las artes figurativas. Su mediocre exactitud no impulsó a nuestros medios literarios y artísticos, en general, a sentir cariño hacia una pintura que, por buscar solamente un efecto religioso, carecía de las cualidades plásticas más elementales.

Quede consignado aquí, sin embargo, este período que espera, por lo demás, un estudio completo y minucioso desde el punto de vista de la interpretación histórica.

Observada desde un ángulo plástico, la escuela de Quito representa el entronque material con la pintura peninsular. Los asuntos son generalmente religiosos y la originalidad y perfección técnica muy mediocres. Frecuentemente, los artistas de Quito copiaban cuadros, que, a su vez, eran réplicas o copias de los originales. A veces se servían de simples grabados con lo cual las condiciones de exactitud quedaban más reducidas. La máxima originalidad consiste, desde luego, en trazar obras que son ligeras variantes o versiones de las españolas.

El criollo, ingenuo y crédulo, y el indio, dominado por un sentido mágico y fantástico de la naturaleza, no supieron ver—no era esto posible sin una alambicada educación previa—lo que estas pinturas, reflejos pálidos del arte metropolitano, representaban desde el punto de vista estético. Europa arrastraba siglos de civilización y de educación artística, y sus conquistas en este campo espiritual eran el resultado de una elaboración sistemática a través de muchos pueblos y razas. Mas, el indio, por su primigenia formación espiritual, sólo veía con sus ojos nuevos el arabesco y la mancha, que eran la imagen material de cosas entrevistas en los estratos maravillosos y fantasmales de predicaciones religiosas. Las ampulosas matronas del virreinato se estremecían en congojas místicas y en deliquios ultraterrenales frente a las dulzonas telas que les traían escenas de santos y de mártires.

Se ha dicho que la producción de estas obras de la escuela de Quito estaba en relación directa con el fervor religioso. Cuando la metrópoli dejaba en estas playas del Pacífico una nueva remesa de contumaces y esforzados paladines de su Católica Majestad, la demanda de aquellas producciones aumentaba en cifras considerables.

Por todo el ámbito americano sometido a España, se distribuían imágenes de santos y retratos de prohombres en obras carentes de toda virtud pictórica. No es posible, pues, señalar, a mi juicio, ni un solo atisbo de arte en su verdadera acepción. Téngase en cuenta que la mayor parte de estas telas son anónimas.

Este primer período tiene en Chile una figura que podemos considerar como la de más alcurnia artística. Se trata del mulato José Gil, nacido en el Perú y que fué en nuestro país el pintor oficioso de la sociedad santiaguina y de los padres de la patria. Su retrato de Bernardo O'Higgins, lleno de candor pictórico, con unas manos gordezuelas y de enteca rigidez, recuerda una imagen de Epinal. Sus planos lamidos y el contorno acentuado

del dibujo propenden a un primitivismo vernáculo. Sin embargo; nuestro «primitivo» más auténtico es Juan Zapata Inga, cuyo cuadro «Funerales de San Francisco», en el convento del santo, es una obra de un admirable acento pictórico, sobre todo es lo que hace relación con la composición. No recuerda este lienzo, como se ha dicho, al Greco, sino a un pintor que, dentro de un sentido más pagano y alegre, ha pintado también escenas en las cuales los personajes se alínean en armónicas teorías; este pintor es Pedro Brueghel. En Zapata cambia el espíritu, mas la manera de componer sus escenas recuerda al flamenco. El espíritu de primitivo que hay en el cuzqueño da a sus obras, por lo demás, una emoción muy plástica.

Tras la escuela quiteña podemos señalar en la orografía pictórica algunas cimas de diferentes alturas, pero sobresalientes si se tiene en cuenta la aridez del campo estético que las rodea.

No se puede hablar de precursores de nuestra pintura sin mencionar a tres artistas extranjeros. Son estos Carlos Wood, Juan Mauricio Rugendas y Raimundo Monvoisin. Wood fué un artista de actividades múltiples. Como acuarelista está muy lejos de aquellas transhumantes turistas inglesas que recorrían el mundo con sus zapatones ruidosos y sus cajas de colores para llevar a las brumosas islas imágenes descoloridas y triviales de un mundo feliz. El inglés Carlos Wood tenía—siendo un notable hombre de ciencia—un alma sensitiva de artista. Su cuadro «Tempestad» tiene un impulso extraordinario y es en cierta medida una anticipación del romanticismo. Sin ser un pintor excepcional, situado en el pobre ambiente chileno, su arte ese valoriza. Sus colores son poco brillantes, dibuja con soltura y da a sus estampas de asuntos castrenses una exactitud muy notable.

La ligereza y el encanto que han caracterizado siempre la pintura inglesa—colores finos, apagados, empleo de los «neutros»—contrasta con el espíritu decididamente teutón de Rugendas. El arte del alemán, más hecho, más humano, más vital, influyó en

cierta medida sobre el gusto de nuestras gentes, que fueron aficionándose a la contemplación de obras que les hablaban de unos países entrevistos a través de lecturas. Se ha dicho que este artista no ha influido, sin embargo, en nuestros pintores. Observador de costumbres, parece que su obra fué comprendida por sus coetáneos en pequeña medida. Los santiaguinos solían mirar con desprecio la vida cotidiana y corriente, vida que era evocada por este pintor ingenuo y nórdico con una pupila muy exacta y con una comprensión que hablaba de sus dotes de observador. La vida chilena en toda su encantadora y primitiva frescura postcolonial fué la que hizo de Rugendas un pintor costumbrista a la manera de muchos de sus compatriotas. No hay que olvidar que el pintor de «La Batalla de Maipo» era de un país en el cual la plástica de los hechos cotidianos y pintorescos ha tenido en todas las épocas innumerables cultivadores. Alemania está en este aspecto muy cerca de los flamencos, que han exaltado con gracia y con belleza inimitables las dulzuras hogareñas y la paz idílica de sus campos humildes. Estampas que todos hemos visto trazadas con una técnica realista y tonos bituminosos y melífluos que tan aptos son para expresarlas. Fué lamentable que esta filosofía de lo habitual, que esta pintura extraída de los estratos populares, tan humana y tan vital en su acento popular, no fuera continuada por ningún discípulo del tudesco. Ello podía haber sido una corriente salvadora en nuestro arte, que pasó a su lado sin percibir la palpitación que en ella había.

De estos precursores es necesario destacar a Monvoisin. El pintor bordolés resalta brillantemente como el iniciador de nuestro despertar artístico en pintura. Llega al país cuando todo es posible para una eclosión del gusto artístico. Trae Monvoisin de su Francia natal una inclinación anacrónica por las formas dieciochescas que David había transmitido a sus epígonos, Monvoisin no había percibido la revolución que en la plástica había producido el duo Géricault-Delacroix. Es un neo-clásico retardado que cree en la reconstitución de la antigüedad helénica

mediante la lectura de Lessing y del Laoconte. Le faltó al francés visión de perspectiva y, tal vez, intuición profética.

Pero ello no impide—dadas las circunstancias especiales que concurren en Chile—que su importancia haya sido decisiva para darnos una pintura. Antes de Monvoisin no hay nada. Tras él toda esperanza nos es permitida. Y este papel de auténtico precursor o, mejor, encaminador, es lo que nosotros tenemos que hacer resaltar (1).

Su llegada a Chile necesita ser señalada con reiteración. No es Monvoisin un artista de magnitud conspicua. Su arte está hecho de virtudes secundarias y su importancia radica en el fenómeno de que Chile, en esta época, parece iniciar su marcha hacia signos de exaltación espiritual. Los fuertes aldabonazos de Lastarria han despertado las conciencias y su discurso, cualquiera que sea su valor intrínseco o formal, puede considerarse como el Chacabuco de nuestra literatura. Monvoisin se suma a nuestro despertar y es el representante plástico de aquella generación. Sin embargo, el francés es, por su «manera», por su estilo, por sus antecedentes, un artista exótico en nuestros medios. Pero lo que existía hasta su llegada es tan exiguo, tan enteco, tan esporádico, que debemos regocijarnos de que viniera a la tierra con tanta oportunidad; con él llega la posibilidad de una pintura de mayor envergadura.

Y así fué. Monvoisin trajo a Chile una pintura que había alcanzado mucha boga en los medios artísticos europeos. El neoclasicismo ha muerto bajo los certeros golpes de Géricault; el romanticismo ha ocupado su puesto y triunfa plenamente en Europa. América, «desleída sucursal de Europa», como ha señalado Mariano Latorre, empieza a transformar su concepto de la vida en aquellas formas de exaltación, de pasión y de frenesí romántico que nos llegan con las voces ingentes de Víctor Hugo y con los sollozos íntimos de Gustavo Adolfo Bécquer.

(1) Un estudio más completo sobre Monvoisin ha sido publicado en el N.º 203 de esta revista.

Realiza Monvoisin en «La prisión de los Girondinos» y en «9 Termidor» vagas excursiones ideales hacia lo que era la temática de los artistas románticos. Pero curioso, por demás, es su intento de adaptar la filosofía del neoclasicismo a las epopeyas de la Conquista en «Captura de Caupolicán», «Fresia y Caupolicán» y «Elisa Bravo apresada por los araucanos», en cuya tela evoca el pintor una fabulosa historia de los tiempos de la lucha con los aborígenes.

La llegada del francés a Chile tuvo influjo sobre su pintura, cosa que no es de extrañar a mi modo de ver, porque el ambiente, la luz y el gusto de las gentes diferían de lo que él había visto hasta entonces. Yo he señalado en otra ocasión que el medio chileno no lo alejó completamente de su ideal neoclásico proveniente de lo que se ha llamado en la plástica pictórica del siglo XIX, *David, son école et son temps*. Mas sus lienzos registran ya, en esta época, una ampulosidad y una sensualidad a las que no es extraña la muelle existencia postcolonial. Para Monvoisin, estas bellas modelos de carnes vagamente elásticas, a las cuales se enfrenta, tienen algo de tropical en sus maneras y en la rotundidad curva del arabesco.

Este fenómeno—menos inesperado de lo que pudiéramos creer—responde a una visión apriorística, a una idea común tópica, que el artista había asimilado en su patria. Para la Francia occidental, quintaesencia de la civilización, aquellos países que se encontraban al otro lado del Atlántico, eran todavía algo fabuloso y nunca faltos de poesía, una poesía tropical, negroide, pintoresca... Los franceses y los europeos en general—sentían que toda América era trópico porque aplicaban a la totalidad del Continente las visiones y las imágenes del *Journal sans date* de Chateaubriand. Era, a veces también, un trópico visto a través de Josefina de Beauharnais. Y esto no ha de producirnos asombro, porque el francés es el individuo que ve siempre las cosas con los ojos de una idea *standard*. Cuando habla de un chileno evoca inmediatamente una ciudad tropical y así con un argen-

tino o con un habitante de las tierras magallánicas. ¿Qué extraño, pues, que Monvoisin manejara los pinceles con este prejuicio común a sus compatriotas?

En los retratos que pintó en Chile se adivina ligeramente este aire sutil, más patente aun en su iconografía femenina. Ojos inmensos de ensoñadora y apacible mirada, de expresión bovina y tropical y con un cierto regusto de sensualidad que viene también de las nuevas tendencias introducidas por Ingres en su reacción contra el frígido orden davidiano.

Jean Cassou, hablando de este factor ingresco, ha dicho con acierto: «Ingres nos induce al placer de una sensualidad especial, opuesta en absoluto a la sensualidad cósmica y lírica de un Delacroix, de un Courbet, de un Corot, de un Renoir, de un Van Gogh...» (1). Palabras éstas que nos ayudan a comprender mejor la concepción monvoisinesca del retrato, porque esa sensualidad, marcada por un aire intelectual y refinado, es fría; es, en definitiva, una sensualidad que no ha podido sacudirse el yugo del siglo XVIII, tan dado a señalar la noble calidad de un paño plegado, la suavidad de la carne o «la ligereza eléctrica, felina y fría de un chal de la India» (2).

Monvoisin introdujo en Chile el gusto por las artes plásticas. La factura agradable de sus telas, su objetividad absoluta, las hacía comprensibles a todos. El santiaguino sintió entonces la necesidad espiritual de contemplar pintura. «Toda una página de la historia estética de Chile se deriva de la exposición que abriera Monvoisin en Santiago en 1842—ha dicho Eugenio Pereira—; era una página inédita de arte que conmovió profundamente al público de la época» (3).

En este orden la influencia del bordelés ha sido más importante que en el simplemente técnico porque, en realidad, no

(1) Jean Cassou. *Ingres et ses contradictions*, Gazette des Beaux-Arts.

(2) Jean Cassou, *Ob. Cit.*

(3) Eugenio Pereira, *El desarrollo histórico del Arte en Chile. Catálogo de la Exposición del arte chileno en Norteamérica.*

dejó discípulos. Su influjo es más desvaído y lejano, pero no por ello menos importante y trascendental. Hay más huellas monvoisinescas en «La perla del mercader» y en «La mujer de las guindas»—por vagas que sean—que en todas las obras coetáneas del francés.

Cuando se habla de epígonos de Monvoisin se cita siempre a Mandiola. Recuerdo una tela de dimensiones muy reducidas que pude ver en una galería particular. Fué mi primer contacto con el maestro y la impresión que él me produjo fué excelente. Se trataba de la cabeza de un guerrero trazada con ampulosidad colorista en las gamas cálidas. Pensé inmediatamente en Rubens. Aquel colorido de tan gran riqueza en los rojos y en los azules pálidos estaba hablando de un pintor dotado de bellas cualidades artísticas. Lo que he contemplado posteriormente me ha parecido ciertamente inferior. Los retratos que de Mandiola se conservan en nuestro museo son duros en la armonización cromática. Colorido seco, sin vibración, y una composición desmadejada, informan sus obras aunque en alguna singular, como el retrato femenino de nuestro Museo, vuelva por los fueros de un arte de mayor envergadura.

El acto de más trascendencia para el resurgimiento de una escuela pictórica fué dado con la creación de la Academia de Bellas Artes. Su primer director es Cicarelli de quien no he logrado contemplar obra alguna. Las referencias que de él tengo por lecturas y por alguna reproducción no son muy plausibles. Durante veinte años tuvo Cicarelli la responsabilidad docente de nuestros jóvenes artistas.

Tenemos que señalar una figura del siglo pasado que se distinguió en un género que más tarde tendría mucha boga. Smitz es en Chile un precursor a medias de la representación de la naturaleza. No es Antonio Smitz, como se ha afirmado por alguien, ni el Corot chileno ni el equivalente de ninguno de aquellos representantes de la Escuela de Barbizon. En Corot, en Díaz, en Dupré, el sentimiento de la naturaleza era producto de un in-

tenso y roussonian amor hacia ella. Plantaban el caballete ante el paisaje y buscaban la absoluta identificación con una mentalidad dentro de lo romántico. Smitz—como se ha dicho—pintaba poco del natural, prefería la composición falsa del estudio, con luz preparada y efectos buscados en artilugios de guardarropía. Sin embargo, tenía nuestro pintor un sentido penetrante del color. Era espontáneo, aunque no pudo sacudirse la influencia subjetiva de otros maestros del pasado y falseaba la verdad en su deseo de poetizar la naturaleza.

Ello no puede hacernos olvidar que sea Smitz el primer paso en busca de una plástica paisista. El arte no es todavía—ya lo veremos con Juan Francisco González—el imperativo de la fuerza telúrica y ambiental.

En una determinada ocasión fuí sorprendido por la visión de una estampa popular en la que un grupo alegre y abigarrado asistía a una fiesta en la que se bailaba la cueca. Recuerdo que está sorpresa la tuve paseando por una de las más populares calles de Santiago. La calle de Santa Isabel. Me llamaron la atención los elementos pintorescos de aquella estampa en la que se observaba un aire muy acentuado de cuadro de costumbres. En seguida me dije: «He aquí el romanticismo chileno. En realidad, quien busque en este romanticismo las luces ardientes de un Delacroix o las voces sinaicas de un Víctor Hugo, corre el peligro de no comprenderlo. El romanticismo de Chile está más cerca del que, en España, descubrieron los Europeos. El que buscaban David Robert y Teófilo Gautier, hecho de elementos autóctonos, de contrabandistas, de bandoleros, de bailes populares. En la «Zamacueca» de Manuel A. Caro, cuya era la estampa a que he hecho referencia está todo este romanticismo. Caro sería, en un lenguaje actual, nuestro pintor criollista.

* * *

Avancemos unos pasos olvidando algunos nombres que no responden a un arte de elevada alcurnia. Estamos en los años finales del siglo pasado.

Hasta este momento se puede afirmar que nuestra pintura no ha manifestado su independencia ni su más alta calidad artística. Ha habido hasta entonces una gran desorganización interna. Cada pintor escucha sus propios anhelos y sus propios instintos. Si, como dice Emerson, «el arte responde al temperamento de los hombres que lo producen», es indudable que aquel caos espiritual de una nación que lanza sus primeros balbuceos, se refleja también en las artes figurativas. Nuestros pintores carecen de modelos magistrales a donde dirigir sus miradas. Carecen de tradición, están ayunos de antecedentes formativos. Lo anterior ha sido aislado sin que en ello concurren los factores necesarios para imprimirle una línea orgánica, una ensambladura estilística y escolar.

El milagro se produce en los años postreros del siglo con cuatro nombres que forman la constelación estelar, resumen y compendio de nuestra más noble pintura.

Estos nombres son Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, Pedro Lira y Juan Francisco González. Ellos son como los cuatro puntos cardinales que dirigen alusiones hacia la rosa de los vientos de nuestro panorama estético. Siendo diferentes están unidos por un espíritu superior que ennoblece el ansia y el deseo fervoroso de darnos un arte nimbado por la inquietud artística.

Estos clásicos—porque de clásicos se trata—marcan la etapa más brillante de nuestra pintura. A partir de ellos el arte se dignifica por la entrega a una más amplia y profunda concepción estética.

La revolución producida en Europa por Ingres, Manet, Courbet y Cézanne, revolución en la que se va tras la pintura

por la pintura misma, habrá de repercutir favorablemente en nuestro país.

Esta evolución es la que ayuda a crear en Chile—aunque la afirmación huela a paradoja—un arte autónomo. El deseo que entonces sienten los artistas de lanzarse a la busca de la propia personalidad olvidando todo lo que pueda existir de antecedente inspirador, conviértelos en un microcosmos. Nace así una pintura sincera, lírica, subjetiva. Cada pintor tiene su filosofía, su concepción personal; la condición común estriba en considerar el arte como fin, el arte como expresión de un espíritu y de un estado anímico que se vuelca en la tela.

Por eso nuestros pintores son personales y siendo personales su arte está tan dentro de unos cánones chilenos. Nuestra pintura se ha liberado con ellos.

Los primeros en el orden de la objetividad y del realismo son Pedro Lira y Valenzuela Puelma.

Pedro Lira es la figura más dilecta de nuestra pintura. Representa en Chile la admirable escuela de Fantin-Latour, de Degas y, en cierta medida, el realismo de Coubert en sus negros y en las tintas bituminosas de sus retratos. Arte que, si ahora nos parece superado y anacrónico, en su tiempo mereció las censuras de los críticos por lo que tenía—según aquellos honestos censores—de audaz y desacostumbrado.

A cuarenta años de distancia la obra de Lira se ha valorizado y le encontramos ahora una innegable poesía. Sus tonos oscuros se han ennegrecido más y han rodeado a los modelos de una encantadora atmósfera íntima. Su técnica es impecable, perfecta como en un clásico. Siente el chileno un amor encendido por la objetividad y si sus obras carecen de lirismo, el valor pictórico aumenta de día en día.

Pedro Lira ha compuesto escenas históricas a la manera de Rosales y de Jean-Paul Laurens. En ellas su preocupación por la exactitud y por la veracidad de la indumentaria, le ha hecho caer en la frialdad más lamentable. Su dibujo y su dominio de la

técnica brillan, no obstante, en esta clase de obras que son admirables también por la acuciosidad pictórica que revelan.

Sin embargo, es en el retrato en donde el genio de Lira alcanza su máxima significación. En la representación de sus coetáneos se observa la perfección y el conocimiento de la preceptiva artesana, pero además la vida íntima del modelo se refleja con impetuoso vigor en la extensa y cada día más valiosa iconografía del maestro.

La existencia malograda de Valenzuela Puelma dió margen a una obra en la que son frecuentes los hallazgos de un arte maduro, personal y desgajado de toda influencia anterior. Valenzuela es más frío y académico que Lira, El retrato de Mochi es suficiente—sin embargo, para dar nombre a un pintor.

Y llegamos a la pintura en la cual la vida externa al artista marca fuertemente su huella. Chile es primordialmente paisaje. Los Andes están frente al mar como una ingente y telúrica fortaleza. La naturaleza entona perpetuamente su cósmico canto de sirena.

«El hombre—dice Ortega y Gasset—rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de su circunstancia. Por ellas comunica con el Universo», Chile es, por esta influencia del medio, cada día más, tierra de paisajistas.

El cielo chileno, la luz de nuestros crepúsculos, el embrujo de nuestros campos, han sido captados en forma cabal por Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. El autor de «Puente de Charenton» percibía con su extraordinaria sensibilidad todos los matices de la naturaleza. Su fantasía y su emoción daban de la tierra una interpretación subjetiva y apasionada y en las telas quedaban reflejados los efectos cambiantes de la luz, las gamas cálidas de nuestros valles floridos. Para él un paisaje no debía ser la simple representación de la naturaleza.

Juan Francisco González no es un impresionista ortodoxo; su pintura no está hecha de la división de tonos ni de las teorías de ciertos físicos en el dominio de la óptica. Juan Francisco Gon-

zález mezcla los colores en la paleta y no los lleva a la tela en yuxtaposición para que los una el ojo del espectador. Pero González es un dios Pan enamorado de las aguas, de los prados y de los cielos. Asimila de los franceses de su tiempo—Manet, Monet, Sisley—la pintura de la luz y del *plain-air*. Pintura en la que no existen más que colores y formas modificadas por la luminosidad. Sus cuadros son un poema de impresiones y reflejos, masas amorfas que dan a los ojos del espectador la sensación exacta de un paisaje en un momento determinado.

Y por fin, Pablo Burchard. Ejemplo admirable de vigor y de renovación, representa en nuestra plástica la figura más cercana a nosotros de aquella pléyade que comenzó con Lira. Burchard a nuestro lado todavía realiza el milagro constante de la recreación. Hay en sus paisajes una extensa gama de valores plásticos.

Varias corrientes disímiles forman el cauce profundo de su personalidad artística. La presencia física del pintor acusa ostensiblemente su temperamento, a pesar de una barba unamunesca y un tanto anacrónica que pudiera incitar al error. De una pulcritud y de una cordialidad extraordinarias es figura típica de nuestros medios artísticos.

Su impresionismo es un tanto moderado. Es un impresionismo que ha pasado a través de la escuela sintética y del expresionismo posterior. No obstante, aquí están los tonos limpios, los colores puros, exaltados por el contacto común, la luminosidad, la perspectiva aérea y las vibraciones cromáticas que han hecho grande a esta pintura.

En el camino de la renovación y de la superación hay muchos obstáculos, es cierto; mas recorriéndolo con el ánimo fuerte y la fe encendida se llega a la meta. Goya solía exclamar a los ochenta años: «Todavía aprendo». En la obra de Pablo Burchard encontramos este afán estético.

Y llegamos así al final. ¿Qué nos tiene reservado el destino? Todo el grupo contemporáneo sigue afanosamente su marcha

hacia la busca de una expresión decantada del arte. Olvidemos a quienes le vuelven la espalda y hacen de él un pretexto de medro. Lo mejor de la pintura chilena marcha por una ruta que a veces presenta obstáculos difíciles de salvar. Los jóvenes no deben escuchar más voz que la del arte auténtico, siguiendo lo preconizado por Angel Ganivet, cuando dice:

«Si el hombre no ha de abdicar sus facultades creadoras y no ha de justificarse en la contemplación de lo que fué, es preciso que, venerando el arte clásico, prescindida de él y se abandone con confianza a sus propias fuerzas para ver si aún es posible crear algo original en el mundo» (1).

(1) Ideario de Ganivet, Biblioteca Nueva Madrid.