

Lautaro Yankas.

Síntesis de la pintura chilena



O cabe duda de que el sino de los pueblos es su lenta y sacrificada evolución. Lenta, porque una generación no se improvisa, se construye sobre cimientos probados; sacrificada porque, sostenida fatalmente en andamiaje extraño mientras se alza al encuentro de su destino propio, deja en la contienda, con el ideal, buena parte de su entraña, de su orgullo.

Afinando la mirada sobre la tierra indoamericana, recogemos la evidencia de este forcejeo de las mejores facultades, maniatadas por doctrinas y procedimientos que en su tiempo señoreaban con alarde inquisitorial, desde que los enviaba Europa donde había existido un tiempo imitador e impetuoso llamado Renacimiento, y donde posteriormente rodaban las escuelas y se alzaban las hogueras de los «ismos», fenecidos en su prematura adultez, desde las frías y severas estructuras de los clásicos a los embelecados del puerilismo y dadaísmo.

No podía ser de otro modo. Todo un continente emergiendo de una larga y profunda noche india, sólo encontraría su salvación celestial—su futuro— en la adoración del espíritu surgido de las fuentes eternas. La Europa imponía sus dioses y nada nos costó asimilarnos esta nueva superstición.

Contados países de esta América pueden mostrar hoy una realización nacional digna de la intención que la impulsó y digna asimismo de la vibración sanguínea de un pueblo, que can-

ta en su origen más profundo. Contados países y muy contados frutos. Si la literatura no cuenta más de media docena de obras señeras por su robusto contenido racial—«Don Segundo Sombra», «Huasipungo», «Sangre en el trópico», «Los de abajo», «Doña Bárbara»...—, la pintura quizá no alcance a darnos otros tantos nombres de elegidos que supieron escuchar la voz secreta y certera de la raza que los cuajó. Naturalmente, México se adelanta en nuestro examen, México, que entra en la historia, antes que nada, por el genio de sus artes populares, donde se contiene la riqueza de su vida y de la naturaleza que la exalta. Allí, en pleno academismo oficial,—segunda mitad del siglo XIX—se ensancha la gracia llameante y sombría, obsesionada por la muerte y la tragedia, del pintor folklorista José Guadalupe Posada, que junto con Julio Ruelas despiertan para México indiferente y constreñido el sentido racial, teniendo cada uno su personal modalidad. El siglo XX irrumpe en México artístico con anhelos que suponen la basamentación de una conciencia revolucionaria, de una agitación que removía las fuentes olvidadas, la tierra cálida y ríscosa y la entraña de la raza. Saturnino Herrán y Joaquín Clausel, aquél todo un precursor de la escuela racial que pone el motivo enraizado en el pueblo por encima de toda preferencia y lo aborda con devoción: Clausel, inspirado en el paisaje nativo, señala el camino, siempre virgen, de la tierra iluminada o gris. Ambos, poseídos de la austeridad y la entereza a que obligaba la incertidumbre del medio, anuncian la realidad de una pintura que lleva en sí su propio secreto y su fe, y que en la hora actual sostiene los nombres macizos de Diego Rivera y Clemente Orozco, maestros de una obra recia y profunda amasada con la vida mexicana en su historia y en su presente sin límites.

Perú nos conmueve ya con sus aciertos indigenista de José Sagobal y de Elena Izcue. Argentina, que acunara las interpretaciones literarias de un Güirales, un Quiroga y un Linch, nos trae, entre otras ya consagradas, las obras de Cesáreo B.

de Quirós, el magnífico pintor de gauchos, cuyo épico realismo inquietara a los europeos—ahí sus cuadros «El gaucho don Juan de Sandoval» y «Lanzas y guitarras»—; y, en fin, las composiciones indigenistas de José Antonio Thierry, inspiradas en los tipos y paisajes de Tilcara, un rincón de tierra andina.

La pintura chilena, inexistente hasta la llegada a nuestra tierra de Juan Mauricio Rugendas y Raymond Monvoisin allá por 1843, se multiplica en balbuceos imitativos, en esbozos orientados más que nada a la conquista de una técnica advertida en las fáciles realizaciones de estos maestros fecundísimos, cuya vena romántica logró el milagro de crear en esta tierra de cristianos y de indios, un fervor y una voluntad hacia las cosas del arte. Siendo el último un pintor comercial, removi6 altas inquietudes paradoja explicable, dada la riqueza y holgura de su arte. Sus retratos llenaron los sombríos muros de las casas santiaguinas y sus discípulos vivieron de su resonancia, como es el caso de *Francisco Mandiola*, el más íntegro de sus seguidores. Cuanto a Rugendas, en conciencia es el pintor zahorí y vehemente de nuestra chilenidad: ubicado en la encrucijada del pasado siglo, ha sabido captar como ninguno el genio de nuestro pueblo. Lástima que su condición de extranjero—era bávaro y estaba de paso entre nosotros—lo deje en el margen de nuestro comentario. Antes que estos pintores estuvo en Chile el inglés Carlos Wood, cuyos dibujos y acuarelas, esbozados sin hondura, aunque con sentido nacional que halagó a los criollos de aquel tiempo, lograron animar el interés por la pintura y el dibujo. De su mano son la «Batalla de Yungay», «La toma de la Esmeralda», etc.

Con la fundación oficial de la Academia de Bellas Artes, que dirigió el italiano Cicarelli, se fijan en el panorama de nuestra pintura los primeros nombres que representan el impulso hacia realizaciones ponderables. Mochi y *Pedro Lira*, este último gran señor y excelente pintor, ofrecieron a la juventud admirativa sus desvelos y sus cálidas sugerencias. La pintura

de Lira proclamaba la esplendidez del color, todavía sofrenada por lo anecdótico y romántico. Esa gama de luz morada que él denomina «En el balcón», corrobora nuestro aserto, así como la composición de tipo popular «El niño enfermo», sin contar sus retratos, principalmente el nombrado «Felipe y el Gran Inquisidor». Poco hay que decir de *Pascual Ortega*, alumno de Cicarelli, y de *Ernesto Molina*, alumno de Mochi. Con un relativo dominio de sus recursos buscaron el tema socorrido, propio de la falsa atmósfera que los constreñía. El primero tiene en el museo «La alsaciana» y el segundo el lienzo que rotula «Mendiga italiana».

Onofre Jarpa, aparece en los albores de nuestra pintura como una sensibilidad sana y rica que necesita el espacio nativo, el paisaje familiar, el aire diáfano del campo altibajo. Es tan vivo el ausentismo en la pintura chilena, que la sola enunciación de algunas telas de Jarpa—«Camino a las termas de Chillán», «Quebrada de El Manzano», «Palmas de Ocoa»—, nos sumerge en la emoción primaria y abismal de lo verdaderamente nuestro, de la chilenidad entrañada, en este círculo mágico que cierran los cuatro puntos cardinales de nuestro mapa. Está vivo el reflejo de los pre-impresionistas franceses e ingleses, en la plenitud de la atmósfera y en la perfecta valorización del matiz. Sin embargo, el vigor que soñamos para nuestra pintura de paisaje, ese imperio del motivo simbólico, no lo hallaremos, quizás, en todo nuestro ansioso peregrinaje. Sin duda, en «Quebrada de El Manzano» asoma el viento de nuestros cerros como una voz arisca en la serenidad del paisaje.

Es opinión que Pedro Lira y Onofre Jarpa forman con *Alfredo Valenzuela Puelma* y *Alberto Valenzuela Llanos*, el grupo que por su orientación, sus excelencias, su posible madurez, merecería la estimación de «clásicos». Estimación halagadora y penosa a la vez si se piensa que el antecedente de Valenzuela Puelma no podría ser otro que el propio Delacroix, precursor del impresionismo, junto a Ingres. De ambos tomó sin duda

la esplendidez de sus gamas rosadas y doradas y la reposada plenitud del volumen. ¿Quién podría negar tal milagrosa influencia viendo los tres desnudos que forman el motivo de sus cuadros «Magdalena», «Náyade» y «La perla del mercader», vanidad del Museo de Bellas Artes de Santiago? Su preferencia por el asunto anecdótico, tan en boga en su época, no impidió que a veces su paleta vibrase en sus matices íntimos ante el paisaje nativo. Para ejemplo, he ahí esa gama dorada que se titula «Alameda de Peñaflo», en que el color va construyendo la nota emotiva del otoño ya maduro.

Valenzuela Llanos, discípulo afortunado del autor de «Magdalena», es el pintor que dió al paisaje la atmósfera y el dejo romántico que asimilara de los maestros franceses, principalmente de Corot. Es claro que la sugerencia suscitada por una escuela que como la impresionista enloquecía a toda una generación de pintores, estaba limitada por la medida de lo personal, por el propio temperamento. Valenzuela Llanos se enfrenta al paisaje con una técnica condicionada por lo ajeno y lo propio y con el espíritu de quien ha mirado por años y años el limpio y jugoso paisaje nativo. Lo limpio y rico está en sus mejores cuadros: «Riberas del Mapocho», «Paisaje» y más que nada en «Quebrada de los lobos». Las preocupaciones del dibujo y su relación con el color porfían en el pintor. El impresionismo bizarro no llegaban aún a destruirlas, la pintura no alcanzaba todavía el carácter de una sinfonía en la luz. Ni a Valenzuela Llanos ni a los otros había conmovido a fondo la riqueza embriagante del campo chileno, la reciedumbre de sus quebradas, la fuerte sugerencia de sus rincones y encrucijadas, la ciclópea estructura de los contrafuertes cordilleranos. Nuestra tierra seguía esperando el pincel que arraigara en ella. Recordaremos en este maestro unas «Manzanillas en flor», fría armonía en blanco y verde, que se acomoda bien al temperamento quedo de Valenzuela Llanos.

Ramón Subercaseaux, busca a su alrededor y así nos ofrece aciertos que para nosotros valen como la mejor lograda evocación: «El antiguo puente de cal y canto» y aquel «interior de iglesia», saturados de gracia y majestad.

Pedro Subercaseaux, manifiesta su devoción por nuestra historia; los hechos principales de la Colonia y de las luchas de la Independencia reviven en sus composiciones de masas uniformadas. La historia colonial y republicana de Argentina, le debe asimismo magníficas evocaciones. Su sentido del conjunto, sin énfasis, sin estridencia, su dramatismo severo, la justeza del color, dan excepcional realce y auténtica calidad a sus cuadros «El abrazo de Maipo», «La batalla de Chacabuco», «La primera misa en Chile», etc.

Buscando su camino entre la suave expresión de la escuela de Coubert y las inquietudes del color, Simón González logra en sus armonías de semejanza, donde el color despliega gradaciones delicadísimas, la sensibilidad de una pintura inédita. Su «Cabeza de estudio» y su «Cabeza de viejo», sugieren el primero un fresco anhelo espiritual, el segundo cierta opaca quietud del corazón.

Los impresionistas de la escuela de Monet y de Renoir, y luego los simplificadores como Van Gogh, que sintieron debilitarse la atmósfera en que respiraba la pintura, debieron imprimir su aliento en los pintores chilenos que iban a la vieja Europa en busca de caminos. Entre todos desborda la recia y libre personalidad de *Juan Francisco González*, el maestro por excelencia, para quien, a nuestro juicio, la pintura no tuvo secretos. Naturalmente, para su macizo, chilénísimo temperamento, estaban sobrados los aspectos menos robustos y varoniles del impresionismo. El temperamento de J. F. González simplifica, ahonda, remueve. Su arte es cálido, rico, desbordante, y más que magia del color iluminado por los contrastes y los intermedios, es irrupción de vida por todos los puntos de la paleta. Los arranqués de Van Gogh— «El jardín de Daubigny» o

esos «Girasoles» llameantes—pudieron hallar eco en su sangre criolla, nutrida por la visión constante de nuestra tierra casi salvaje. Sea cual fuere la influencia recogida en Europa, cierto es que su pintura se identifica con lo nativo y nadie se atreverá a negarle su condición de ser el más chileno de los pintores. La pasta en su paleta es derroche de virilidad, de intención criolla, es la integridad de la vida hecha color traspasado por la luz eterna de la creación. En Chile y fuera de Chile, este hombre bravío que no cabía en su propia carne, derramaba su visión de esta tierra fuerte y atormentada. Es sabido que las mansiones de Europa guardan muchas obras de este pintor. Artistas y magnates, enviados de la cultura extranjera en nuestro país, buscan con devoto afán las telas vibrantes, a veces caóticas y terribles, pero siempre profundas y cargadas de sentido eterno del maestro.

Pablo Buchard, prodiga sus gamas suntuosas, afinadas en un registro argentado. Es un virtuoso de la sensibilidad del color. Su paisaje respira intimidad.

Rafael Correa, subraya en la pintura chilena su tendencia animalista, que acaso por la limitación posible del tema o por la línea ceñida que captara en la caduca escuela de Mochi, no logra plenitud en la composición, ni la necesaria riqueza del color, ni la atmósfera a que nos acostumbraron maestros como Rousseau. Un detallismo intencionado del motivo central en un ambiente sin profundidad y sin valores como si se tratase de una simple captación fotográfica ad hoc, desvaloriza y relaja su pintura, de todo punto convencional. Señalamos algunos de sus cuadros: «Pastoreando el ganado» y «En la pradera».

De *Carlos Alegría*—delicadeza del color, gracia del dibujo,—anotamos su «Retrato».

Pedro Luna, que recogiera la influencia de Valenzuela Llanos y J. F. González, es, quizás, después de este último, el pintor que mayor y mejor substancia nativa haya vaciado en su ya fecunda obra. Todas las fuerzas que pugnan en los hijos

de esta lonja de tierra batida por el mar, trozada por miles de cauces, impulsan, agitan el temperamento y la vida de este recio pintor insumiso, hoy recogido en sí mismo, distante de los grupos que señorean los adjetivos y los premios oficiales. Grande es su pasión por el color y en su desprecio por los dictados de los europeizantes, Pedro Luna es a mi juicio el tronco todavía sano, sano de chilenidad, en el que debieran injertarse las estacas de la nueva generación, de esta generación mordida por el doctrinarismo y la neurosis constructiva.

Y digo esto porque pienso, que el arte, que es vida en sublimación, no debe olvidar la substancia, la sangre que es base y función de vida. Para nosotros, nuestra tierra es el primer fundamento de nuestra vida y de nuestro arte. En general, la pintura chilena ha saltado como un saltimbanqui y se ha colgado del trapecio despreciando peligrosamente el arraigo primario, burlando esta ley de gravitación de todo fenómeno sensible y de todo arte surgido en un continente virgen como el nuestro. ¿Han creído nuestros pintores de hoy que la madurez de nuestros clásicos dió su justa contribución a la primera etapa de nuestra historia artística?

La literatura tiene en este país una evolución lógica. A ello obliga la naturaleza misma del género. El novelista es por fuerza de nuestro paisaje, un captador de realidad biológica. La novela y el cuento chilenos no han agotado, no agotarán en años nuestra realidad. Viven la etapa objetiva, no descriptiva como pudiera entenderse, sino realista en extensión y hondura. Los casos de novela subjetiva obedecen a causas particulares que no investigaremos en este momento.

¿Por qué nuestra pintura no continúa aquella etapa criollista que ilusionara a una generación? Simplemente porque nuestros clásicos no construyeron la obra decisiva que apuntara imperiosamente hacia el mañana, y luego porque nuestro país no tiene un arte aborigen donde anclar el orgullo creador. El arte es una manifestación esencialmente interpretativa

por vía sensible, por intuición. Nuestro arte decorativo aborigen es pobre. No podía, pues empujar, pesar en la pintura colonial. A pesar de nuestra recia historia, la pintura—fenómeno de evolución imitativa, no alumbró, no adivinó la grandeza del venero inspirador. Una indolencia de indio vasallo la hizo caminar torpemente. Quedó, pues, el venero intacto. La literatura está enfrentada a él y los años darán madurez a los acierros de cada cual. La escultura, con parecida visión de lo nuestro, ha plasmado obras definitivas tales como «El jugador de chueca», de Nicanor Plaza, «El niño taimado», de Simón González, escultura que tiene toda la robustez, la espontaneidad, el desenfado y el humor de la raza, junto a su equilibrio plástico. Sin contar nuestro adusto y soberbio «Caupolicán», obra hoy universalmente admirada y cuyas copias innumerables son hoy nuestra moneda de intercambio artístico, cultural y deportivo.

* * *

Aparte dos o más pintores que recogieron las sugerencias de J. F. González, el resto de la nueva generación aceptó la influencia de la pintura europea, recogida en los viajes con que fueron favorecidos casi todos ellos. Estos pocos que conservaron su visión nativa figuran hoy entre los valores auténticos de la pintura chilena. Su amplia y aguda sensibilidad les dió la medida de lo autóctono como asunto de visión pictórica. Desdeñando la limitación folklórica, construyeron el «cuadro». Unieron y fundieron así la substancia racial, el aliento de la tierra inconfundible y la conciencia neoimpresionista que proclamaba la consecución del volumen por la plenitud del color, en oposición al delirio luminoso de los impresionista. Esta simplificación escolástica se ha hecho sangre y alma en temperamentos como los de *Israel Roa* y *Arturo Valenzuela*, que hoy, tras las oscilaciones y rebuscas propias de la pugna de tendencias que los soliviantara, siguen un proceso personalísimo que

se mira en nuestra tierra integral, paisaje y hombre, Roa y Valenzuela tienen por delante un venero casi intocado para futuras obras de madurez. Del primero anotamos sus paisajes y sus composiciones con huasos y rotos, pintura rica, exhuberante, a veces bravucona y arrebatada. Del segundo tenemos sus paisajes y sobre todo sus escenas de puertos, barcos anclados, lanchas y remolcadores, grúas y hombres musculosos, agua profunda con toda la gama verde de las bahías, donde juegan los carmines y bermellones de quillas y costaneras.

Agustín Abarca, equilibrado y maduro, en una visión realista, sólida y rica de color, nos da una obra numerosa, acaso, definitiva. Es un paisajista de grandes recursos.

Laureano Guevara, Ha logrado asimilar los principios cezannianos de la representación substancial de los objetos y su simplificación y nos ha dado bellas composiciones rítmicas de gracia colorista y de honda serenidad. Para demostrarlo ahí están «El bote blanco» y su «Paisaje», enviado a la Exposición Internacional de Norte América. Su clase de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes es un semillero de iniciativas.

Augusto Eguiluz, el pintor de delicada valorización en un registro cálido, del lirismo cromático sin dobleces, ha bebido su técnica en Cézanne y en Matisse, pero su equilibrio personal le ha dado un camino de que debe enorgullecerse. Se advierte en Eguiluz, como en todos los «nuevos», el problema del color, el problema del cuadro. El motivo no tiene mayor importancia. He ahí sus naturalezas muertas, sus paisajes y algún estudio de figura humana.

Manuel Ortiz de Zárate, de coloración vibrante, demuestra una sensibilidad muy propia en sus cuadros «Composición», «Impresión de color» y otros.

Julio Ortiz de Zárate, acusa el prurito de la composición y cierta neta opacidad en el color.

Jorge Caballero, pese a sus condiciones de pintor, recoge todo el peso de la influencia impresionista, cediendo en todo

momento a las soluciones escolásticas de la composición. Sus paisajes nos recuerdan sus primeros temas hechos en Europa.

Héctor Cáceres, logra en sus naturalezas muertas y en sus composiciones con figura una sensibilidad reposada. Sólido, sugerente, va hacia la plenitud rítmica en el volumen y el color.

Armando Lira, no agota la preocupación del cuadro. Su coloración es cuidadosa, estudia y, por consiguiente: su pintura impresiona fríamente. Construye con fervor y el paisaje le roba los mejores instantes. Es un pintor de todos los climas.

Camilo Mori, no ha trepidado en resolver los complejos problemas de la pintura con una conciencia que trasmonta los aciertos neoimpresionistas e irrumpe en los dominios del simbolismo. La dureza simplista, casi geométrica de sus cuadros—dureza neta de los cuerpos, preferencia por los neutros y las oposiciones sombrías—hace pensar que Mori pugna en la búsqueda de un lirismo adusto. No es una pintura cordial la suya, desde que su espíritu deambula en la zona que va desde Cézanne a Picasso y Braque. Recordemos sus cuadros «La viajera» y «Mujer».

Enrique Mosella, es un fanático de la composición, cualidad que lo deja a veces en el ritmo decorativo. Su manera tiende a la síntesis, como se puede apreciar en sus naturalezas muertas.

Hernán Gazmuri, alumno de Andrés Lothe, maestro del post-expresionismo—la escuela de la vuelta a la realidad imaginada, con o sin modelo enfrente—trae a Chile—tierra escéptica—el calor de la contienda europea. Proclama la puerilidad del cubismo, lo convencional de sus signos geométricos, su decorativismo y su vaciedad. Propugna la plasticidad de las imágenes y se construye un arte grácil, sobrio y expresivo. Gazmuri lucha y se rodea de enemigos.

En resumen, podemos decir sin temor que los pintores destacados en la tercera década del siglo, pugnan con la influencia europea. Predomina en ellos la tortura de la composición y

del color. El temperamento no ha logrado, salvo los casos señalados, decidir la contienda interior. Cabría insistir, como una sugerencia o un motivo de discusión, en lo ya dicho: el arte no puede desentenderse de la vida. Y nuestra vida—existencia de un pueblo—, y nuestra tierra magnífica, aguardan la rebelión, el estallido revolucionario de la pintura viva que la haga alzarse contra las cien mil escuelas, como en México lo hicieron Rivera y Orozco, para así dar dignidad a la pintura indoamericana, pintura simbólica alimentada con nuestra sangre y nuestras inquietudes colectivas.