

Crítica de Arte

El pintor Enrique Mosella

No es muy frecuente el caso del artista de vida silenciosa entregado, empero, a un laborar continuo y enfervorizado. En estos espíritus el arte adquiere su pleno valor vital y recupera la jerarquía que le es propia. Se persigue un ideal con absoluta prescindencia de todo aquello que no concurra a la exaltación interna de la obra de arte; se prescinde incluso del juicio público, por cuanto el artista aspira únicamente a establecer un lenguaje—un diálogo—silencioso y apasionado con el objeto de su creación.

Mosella es uno de estos artistas.

Enrique Mosella no gusta de exhibir sus telas en las exposiciones corrientes. Concorre excepcionalmente a algún Salón provinciano y veraniego con excesivos pudores morales. En estos certámenes su pintura brilla siempre con unas luces de original personalidad. Para quienes los visitan y tienen sensibilidad, la pintura de Enrique Mosella, expuesta siempre con recato y sobriedad, habla un lenguaje de pureza estética.

Recordamos nosotros haber visto por vez primera sus obras en uno de los Salones de Verano de Viña del Mar. Ante sus telas—un retrato y dos «naturalezas»—sentimos de inmediato la impresión de que nos hallábamos ante un pintor auténtico. Después buscamos sus obras, no habiendo logrado verlas sino

muy excepcionalmente. Hemos hablado con el pintor; hemos sostenido largas conversaciones sobre cosas de arte; hemos cambiado impresiones sobre las tendencias actuales de la estética y su futuro próximo.

Y es que Mosella siente una preocupación constante por todos los problemas que plantea la pintura y la evolución de la historia del arte. Perteneció al conocido «Grupo Montparnasse», cuya aspiración fué la de introducir en Chile las conquistas realizadas por la «Escuela de París». Nuestro pintor animó con su entusiasmo y sus conocimientos las inquietudes juveniles de aquella pléyade. Después las aguas se remansaron un tanto, la pintura siguió alimentándose en Chile de las innovaciones introducidas por el grupo coetáneo; hubo desviaciones y excesos en unos; otros siguieron magnificando el arte con una obra llegada a la madurez. La semilla estaba lanzada, sin embargo. Un aire de modernidad bañó la pintura chilena.

Enrique Mosella sintió en forma mesurada y discretísima aquel influjo. Tomó de él algo que es fundamental en su filosofía estética: la pasión constructiva. Pero su personalidad era muy fuerte y pronto se aisló para dedicarse por entero a lo que él estimaba que debía ser su pintura.

Hubo alguna desviación de tipo político producida por el deseo legítimo de modificar una pedagogía artística adocenada y poco eficaz. Mosella manifestaba así su solidaridad con las inquietudes de una época convulsionada por los intereses políticos.

Todo eso pasó y en el pintor permaneció lo fundamental, su noble inquietud orientada hacia una obra de sentido y alcance permanentes.

Ese afán de compenetrarse con lo más auténtico del arte le ha llevado a buscar con afán, no solamente en la pintura en sí, sino también y con preferencia, en las teorías e ideas de los grandes maestros. Las telas suyas reflejan, por lo demás, su ansia de conocimiento, como más adelante hemos de ver.

Hemos visitado el taller del pintor. Durante unas horas hemos convivido en su inquietud, en esa inquietud creadora y problemática de que ya hemos hablado. El arte, en efecto, para Mosella, se manifiesta bajo el perfil de un problema constante. De ahí que sienta una infinita admiración por los pintores que siguieron una vida de anhelo y de superación, por los pintores angustiados.

En efecto, al entrar en ese rincón en donde trabaja hemos visto sobre las paredes dos estupendas reproducciones de autorretratos de Goya y de Rembrandt. El del maestro holandés es la efigie de 1660, la que se conserva en el Louvre; imagen tal vez la más dolorosa de todas las que de sí mismo trazara el gran maestro, la más angustiada, la que refleja los últimos sinsabores de aquellos años de auténtica mendicidad y en los cuales la fantasía y la inspiración alcanzan su cúspide. La reproducción del autorretrato de Goya pertenece a la tela de 1816, si no estamos equivocados. Es aquella en que aparece el hirsuto y áspero pintor con el pecho descubierto, con aire cansado, en una estupenda y característica expresión ibérica.

He aquí mis máximas admiraciones, nos dice el pintor.

Pero no son estos pintores los que influyen en su arte. La admiración de Mosella hacia los dos maestros citados es de carácter ideal y platónico, puesto que sólo pide de ellos el ejemplo de una vida.

Admiro sobre todo a Rembrandt—nos sigue diciendo. Como pintor *puro*—agrega—no tiene paralelo. Hay en él todo lo que busquemos en la pintura. El lenguaje del holandés es un lenguaje universal; universal porque es humano. Tan esencialmente humano, que nadie como Rembrandt supo amar a todos los hombres sin distinción de razas ni credos políticos. Más todavía. Su pincel se enternecía cuando pintaba a aquellos sencillos ancianos del barrio judío, gentes que tenían en sus ojos—y lo siguen teniendo por el embrujo del arte rembrandtesco—el eco del martirio transhumante.

En Goya siento palpitar algo muy distinto—nos dice—. Hay, sin embargo, entre ambos clásicos, muchos puntos de contacto, en especial la aspiración hacia una pintura polifónica y musical, la aspiración hacia lo *sfáustico*. Pero lo que singulariza la obra total de Goya es su afán de beligerancia, su total comprensión de los problemas políticos de su época. Admiro en Goya su actitud revolucionaria.

Hemos hablado después, de los inquietantes problemas que se presentan en el arte actual. Para Mosella es indudable que la pintura ha recibido también las salpicaduras de la crisis de nuestros días y que la refleja.

Piensa que el arte angustiado de la otra post-guerra dejará lugar a otro más reflexivo o coherente. Se está volviendo al *métier* y a la pasión del trabajo bien realizado; se vuelve a la composición, al dibujo, a la ejecución cuidada, al terminado minucioso.

No se crea, por ello, que el artista de hoy aspira a reproducir fríamente las fórmulas y las recetas del pasado. Mosella, que admira tan profundamente a esos pintores, sabe que de ellos a nosotros ha habido una evolución y un enriquecimiento plástico de radio considerable. Nos hace ver algunas de las carpetas de su archivo y ante nuestros ojos van pasando reproducciones en color de todos los maestros modernos y contemporáneos. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, la tríada genial. Y, además, estampas de todos los impresionistas: Manet, Renoir, Monet... Al mostrarlas adivinamos el entusiasmo del pintor. Su cara refleja la admiración por estos maestros más próximos a nuestra sensibilidad. Vemos, pues, que no hay preferencias exclusivistas en el pintor. Cualquiera de esos nombres exalta en él su fantasía y su amor por la obra bien hecha.

Luego, observamos los libros. No abundan los volúmenes, pero hay los suficientes para ejemplarizar su deseo de penetrar en los secretos de la historia del arte. Nos encaminamos, nos dice, hacia una revalorización de la plástica; está naciendo una

segunda etapa del neorromanticismo. Se editan muchos libros que dormían en los anaqueles la impopularidad del arte recio y fuerte. Nunca el hombre mostró mayor interés que ahora por saber de pintura y por desentrañar los misterios de la estética.

El estudio del pintor abunda en obras de distintas épocas. Advertimos tres temas principales. Retratos, composiciones de varias figuras, principalmente con desnudos, y naturalezas muertas.

En los tres géneros se ve con facilidad la peculiar preocupación del pintor. Mosella construye rigurosamente. El dibujo impone al color su dominio y rige la totalidad de la obra. Sobre todo, esto se hace más patente en los retratos y en los cuadros. La forma de estas obras aparece apretada, de modelado casi escultórico, de relieve poderoso y con fuerte expresión táctil. Hay en ellas aplomo arquitectural dentro de una línea sobria y contenida por el arabesco que encierra a los objetos plásticos. La profundidad tridimensional está lograda mediante la convención de la perspectiva del claroscuro. Este claroscuro se produce gracias a una fina matización de las medias tintas. Quiere ello decir que estamos lejos de la entonación de luz—sombra dramática, creadora de una atmósfera espacial (¡ojo! espacial)—como la que obtenían los pintores barrocos.

Y es que Mosella se aparta de esta concepción plástica y se aproxima más al empirismo escultórico de los pintores racionalistas para quienes los volúmenes se transforman en una geometría expresiva, pero rígida dentro del arabesco. Se aproxima a los pintores que ven el espacio, no como algo ilimitado, sino como un campo que guarda relación con el objeto para restablecer un orden.

Construcción metódica la suya, a veces un poco fría, a veces imperfecta en el dibujo, pero siempre plausible por la sinceridad y el afán que revela. Mosella ve en el conjunto de for-

mas humanas desnudas una serie de líneas y de volúmenes reducidos a su más íntima esencia tectónica.

El color no es algo fundamental ni tiene autonomía propia. Aparece sometido a la totalidad del conjunto y forma con el dibujo constructivo una perfecta unidad, un todo coherente. El color sirve para llegar al relieve escultórico. Las piernas de las modelos son como columnas, los senos, semiesferas. La pintura de Enrique Mosella nos habla un lenguaje singular por cuanto aspira a sintetizar el mundo de la plástica en las formas más elementales.

Igual preocupación notamos en los retratos. Sin rehuir el parecido, el pintor toma pretexto de ellos para reproducir una serie de volúmenes a la convención representativa del cuadro. Estas telas presentan una superficie tersa; el pigmento cromático parece fundirse y el pintor ha recordado la paciencia artesanal resolviendo una serie de dificultades a las cuales se ha enfrentado por el placer de vencerlas. La psicología íntima del modelo se nos da por añadidura, porque el pintor no ha desdeñado el carácter externo, el de nuestra envoltura; la mejor manera, por lo tanto, de llegar a la fisonomía exterior.

En las naturalezas muertas Mosella llega a la más alta solución en su estética. Sin dejar de ser verdaderos ejercicios de retórica plástica, estas ofrecen todas las soluciones y todos los caminos de la pintura. Hay en ellas, ante todo, equilibrio de composición. El artista ha establecido de antemano un esquema de formas internas, los volúmenes con cierto ritmo barroco. Ha introducido algunos objetos característicos que le permiten insistir sobre ciertas líneas. Es característica la incorporación de un puchero de panza ampulosa con el cual el modelado convencional juega en una rica armonía del claroscuro. Las formas curvas de las frutas le facilitan la reiteración de ese juego plástico. Los pescados atemperan la dirección general de las líneas con sus formas agudas.

El barroquismo se acentúa por un recurso corriente empleado por el pintor. Se trata de un *escorzo* preferente: el que se produce al mirar el conjunto de la *naturaleza muerta* desde arriba. Ello le permite también establecer una composición muy sugestiva y plástica.

«El arte es obra de amor y servicio de amor», se ha dicho por uno de los más raros ingenios hispanos. Así es, en efecto. El arte, para merecer este nombre, debe estar nimbado por ese amor al que sólo se llega por la sensibilidad. Enrique Mossella es artista porque vuelca sobre la tela su entera personalidad y su entrañable amor por las cosas de la pintura.

Las exposiciones del mes

Pintores chilenos.—En la Sala del Instituto Chileno-Británico de Cultura se ha celebrado la segunda exposición de pintores chilenos contemporáneos. Se trata de un conjunto de bastante calidad. En efecto, los artistas, aunque representados con pocas obras, han tenido el acierto de enviar casi en general cosas muy representativas.

En los retratos se distingue Marco Bontá, quien exhibe una tela muy bien realizada desde el punto de vista de la técnica y que recuerda a los florentinos por la precisión del dibujo y por la sencillez expresiva. Maruja Pinedo ha colgado un retrato en el modo que le es característico. Insiste en el claroscuro poético y persigue la expresión íntima del modelo. Menos logrado nos parece el retrato de una dama por Carlos Ossandón. Este lienzo aparece con una armonía cromática total bastante bien establecida, pero el dibujo carece de justeza y algunas partes están falseadas. En paisaje debemos mencionar a la señora Bontá con una estampa muy moderna de verdes jugosos y de una caligrafía nerviosa y suelta. También a Byron Gigoux, con una nota paisista de inspiración neo-impressionista, sin que pierda ese sentido tan acusado de lo terrícola, caracte-