

A. R. R.

## CRITICA DE ARTE

---

### EL PINTOR CARLOS SOTOMAYOR

ENTRE LAS ÚLTIMAS EXPOSICIONES destaca la realizada en el Ministerio de Educación por el pintor Carlos Sotomayor. Tal circunstancia nos va a permitir desenvolver con algún detenimiento unas pocas ideas en torno a la obra del artista.

La exhibición de la pequeña sala ministerial ha mostrado un conjunto de óleos en el cual Sotomayor pone la nota inequívoca de la madurez y en donde refluyen y se materializan las esencias de su estética.

Antes de exponer las razones de nuestra afirmación deberemos dar un pequeño rodeo.

Carlos Sotomayor nació en 1912. Es éste acaso el único dato biográfico que poseemos. Ignoramos la naturaleza de sus estudios, quiénes fueron sus maestros y cuáles las circunstancias que alientan y mueven su vocación. Una posible crítica psicológica carece aquí de asidero y de referencias circunstanciales.

Sin embargo tenemos ya el primer atisbo de un rasgo que acompañará al artista a lo largo de su corta pero intensa carrera: la impresión de soledad. Carlos Sotomayor vive idealmente marginado. El hecho de poseer amigos y verse acompañado por la comprensión de muchos no modifica ese supuesto que va a influir decisivamente sobre la naturaleza peculiar de su tarea de pintor. En un período de grupos y tendencias amalgamados por cierta propensión a lo gregario, el autor de *Niño con monóculo* aparece señero, aislado. El desconocimiento de aquellos datos biográficos es —insistamos en ello— la primera consecuencia de su vivir en soledad.

Por la fecha del nacimiento Carlos Sotomayor pertenece a la generación de Israel Roa, Sergio Montecino, Carlos Pedraza, Raúl Santelices, Gregorio de la Fuente, etc. Fuera de la circunstancia de estrecha coetaneidad nada lo

une al grupo nacido en torno a 1912. Los datos peculiares comunes a tal pléyade tampoco nos servirán mucho para el análisis de la pintura de Sotomayor. En todo caso sólo podría decirse que su obra vive, desde el punto de vista de los ideales estéticos, en un dominio opuesto radicalmente al de su familia generacional.

Pero si se le ve apartado de toda relación con grupos de pintores, desde los comienzos de su carrera el artista formó parte del círculo literario reunido en torno a la figura de Vicente Huidobro. A través de los catálogos, álbumes y libros se advierte la presencia constante de una fidelidad benéfica y formativa. En la revista "Pro", 1934, vemos un ensayo del poeta sobre el pintor. En él recalca una cualidad que más tarde constituirá uno de los rasgos capitales en la obra de C. S.: lo *constructivo*. La persistencia y afirmación a lo largo de los años de esta norma sustantiva nos revela que Vicente Huidobro, al enunciarla en aquellos tempranos años, cumplió el oficio de feliz augur.

El texto se reproducirá más tarde en el libro *Sotomayor, Pinturas*. Ediciones Altamira, 1954, con texto de Teófilo Cid y 47 ilustraciones. Además de Huidobro y Cid están en ese conjunto de amigos, unidos por un puñado de creencias comunes y esenciales, Eduardo Anguita, Julio Molina, Anuar Afías, Robinson Gaete y Waldo Parraguez.

La consecuencia es evidente. Las notas literarias sobre el pintor abundan y la crítica tomará en su torno un aire de sostén, de defensa, de apoyo incondicional. En estos trabajos predomina, sobre el juicio y análisis, el tono poemático con la excepción, por supuesto, del ensayo de Huidobro en el que resalta la más fina penetración crítica.

¿Cuál es el motivo de adhesiones tan constantes? Trataremos de explicárnoslas por la precocidad del artista. En efecto, en las obras más tempranas, *Paisaje*, 1933 y *Desnudo*, 1934, que conocemos, se advierte una rara madurez, la ausencia de dudas e indecisiones, características definidas del arte que empieza a recorrer su camino. Como veremos después estas obras llevan en sí la carga potencial de mutaciones, de cambios insensibles de estilo, de un mayor acendramiento, pero en lo esencial el período primero de Sotomayor contiene ya todas sus virtudes.

Esto es lo que crea en torno al artista la admiración de aquellos escritores. Desde temprano supieron intuir el valor de su arte. Más aún, quienes sostenían con sus formas literarias y con sus trabajos polémicos la necesidad de un cambio en los conceptos artísticos, vieron en la pintura de Sotomayor

el reflejo de esos ideales y es posible que consideraran la carga combativa de unas obras dotadas de rara perfección desde el comienzo.

No deja de extrañar —y esto debe cargarse a los méritos del artista— que sus telas no se impregnaran de los relentes *literatoides* provenientes de esos contactos. No negaremos la presencia sutil, ideal, del pensamiento común al grupo, pero C. S. lo expone y lo objetiviza en forma radical *desde* los supuestos plásticos. Y a ello ha respondido como nadie a partir de aquellas lejanas pinturas. Pocos en las artes figurativas de Chile han sido más fieles al *didlogo con lo visible*, con lo estrictamente visible.

Decimos que en la más extrema juventud, a los veinte años, nuestro artista trae ya un considerable grado de perfección. Y también un estilo definido. Un alarde callado, pero enérgico, de sostenidas disciplinas caracterizará desde entonces su obra. Y mientras los pintores de su generación dudan o se entregan a un estilo derivado del postimpresionismo y por ende leal a cierto naturalismo cromático, C. S. abre la aventura del arte autónomo, existente por sí mismo, ensoñado y real a la vez, irónico, inventado.

Al decir *inventado* debemos entender que lleva en sí la carga potencial de su vivir. El hecho de contener indudables reflejos y huellas de un maestro como Picasso no modifica esa circunstancia. La pintura de C. S. ha sido durante un largo cuarto de siglo el testimonio dramático de un heroísmo tendido hacia el reconocimiento de la validez del arte nuevo. Negar esto sería negar la evidencia.

Hay un instante en el cual la obra del pintor cambia bruscamente y, tal vez por influjo político, revela deliberados elementos polemizantes. Desde el punto de vista plástico puede advertirse también un salto hacia el superrealismo abstracto. El influjo de Miró es evidente. En una de las telas enviadas al Salón de Agosto (1935), en donde expone con María Valencia y Jaime Dvor, se ve la hoz y el martillo, y la presencia de símbolos tan reales contradice el carácter abstraccionista de esta tela. Los títulos incongruentes de su envío a dicho Salón no pueden ser más significativos: *O Daura, Ahohi, Tangani, Nakos gu e Isica*.

Se ha producido un abandono momentáneo del estilo de la vertebración, de lo orgánico. C. S. realiza en esas obras una escritura quebrada, de elementos sueltos, de objetos que no se funden en un total coherente. Acude el artista a la lección del imaginismo y a veces el refluir a la tela de formas insolidarias entre sí parece responder a los dictados del inconsciente. La realidad queda prendida por signos fuertemente objetivos o por entes cuyo me-

taforismo tiene mucho de jeroglífico, como la alusión al ojo en la tela reproducida en el catálogo.

En 1937 concurre a una exposición colectiva junto a María Valencia, Waldo Parraguez y Haroldo Donoso. Todavía es posible ver el relente del influjo político. La guerra civil española impone su presencia. Y el arte del pintor adquiere un tono moderado de "compromiso". Dos obras lo indican: *Homenaje a Federico García Lorca* y *La Pasionaria*. En *Figura de mujer*, 1935, por tanto anterior al conflicto cainita, se barrunta la búsqueda de una expresión humana, dolorosa.

Pero ni siquiera esto iba a perdurar. En el proemio del catálogo de esta exposición celebrada en la Alianza de Intelectuales, Raúl González Tuñón asevera que junto al problema estético se halla el problema de conciencia y que ambos "son hoy inseparables". Sotomayor no lo tendrá en cuenta.

En veinticinco años de actividad fervorosa lo predominante será la gratuidad de un impulso que sólo tiene obligaciones con la obra misma y se pone al servicio de su mayor acendramiento, de su más plena intensidad plástica. C. S. no reconoce más derecho que el inherente a la forma. El repertorio formal será en todo caso y cuando más, aquella operación por la cual los sentires profundos del artista se hacen visibles y se ordenan según los dictados de la intuición creadora.

En seguida se produce una etapa de indecisión. La "pintura pura" alterna a veces con obras que reflejan la dolorosa realidad, como el *Homenaje a los niños españoles muertos en la guerra civil*, 1937, influencia de un poema de César Vallejo. En la exposición de 1944 surge el tema de las mujeres, que bordará de un modo definitivo hasta hoy otra de las constantes en la obra del artista: *Dos mujeres*, *Mujer pintando*, *Dos mujeres sentadas*, *Maternidad*, *Dos desnudos*. Las fechas van desde 1939 a 1944. Es decir cinco años de trabajo y plenitud en los cuales el estilo se afirma hasta hacerse consubstancial e inseparable de la personalidad del pintor.

Con motivo de esa exposición dice el poeta Eduardo Anguita que la pintura de C. S. es como la imagen de una "idea ansiosa". En efecto, hay un cierto desasosiego o agitación del ánimo. Las formas se quiebran con violencia, los miembros parecen descoyuntarse y el choque inusitado de las líneas en el diseño crea la imagen de lo irritado y dinámico.

¿Qué es lo que permanece del mundo real? Una simple alusión. En *Dos figuras con sombrilla* el proceso de la representación morfológica ha ido dejando caer todo lo no significativo. El pintor conserva aquello que nos da del ser su verdad constante, lo que permite fijar su idea plástica de las cosas en

una esencial generalización, lo que vive en la retina —en suma— cuando dejamos de mirar la realidad.

El influjo de Picasso es sin duda decisivo, y sorprende la ausencia sistemática de este nombre en las exégesis del grupo. La verdad es que lejos de constituir una aproximación perniciosa —salvo, por supuesto, en casos demasiado literales, que hemos señalado y condenado a veces—, el eco del malagueño con el chileno supone un acto de afirmación, un modo de asegurar en éste la fe en sus concepciones estéticas y en sus sentires más entrañables.

Nos hallamos en un caso en todo semejante, aun con las diferencias que deben salvarse, al del *caravaggismo* europeo. Bien es sabido que Miguel Angel Merisi da nombre al estilo tenebrista extendido por el viejo continente en la primera mitad del siglo XVII. El claroscuro violento, extremado, de Caravaggio se practica por los pintores de la escuela de Utrecht, por Velázquez en su período sevillano, por Ribera, por Georges de La Tour, por el pincel joven de Rembrandt, por Zurbarán, etc. A tal punto la afinidad es estrecha, que a veces las obras de todos estos pintores se confunden y un cuadro como *El tocador de aristón*, de Georges de La Tour, se atribuyó sucesivamente a Velázquez, a Zurbarán, a Herrera el Viejo y a Mayno.

Las diferencias de valor entre todos esos pintores, con las excepciones de Herrera y de Mayno, son menores que las existentes entre Picasso y Sotomayor, pero parece legítimo que un artista siga el modelo que de manera más afín condice con su propio modo de concebir el arte. Porque a la larga y si esta dependencia primera no es un seguimiento servil, terminará por surgir en el epígono aquel rasgo de naturaleza individual que lo separe del maestro y dé a su obra el punto de autonomía para hacerla radicalmente suya.

A esa meta se ha llegado ya en la obra del artista que venimos asediando. Si es cierto que C. S. parte de uno de los períodos de Picasso, la fórmula, lejos de repetirse va cambiando por la incorporación de elementos que a nuestro entender reflejan plásticamente un temperamento más solitario, dramático y delirante.

El período que va de 1931 a 1934 en la obra de Picasso es el que despierta la oculta vocación de C. S. Se le llama el del estilo *vitral*, aludiendo a la tela *El espejo*, 1932, que reproduce el aspecto de las vidrieras emplomadas. El cotejo de las obras de ambos artistas nos señala un primer punto de discrepancia.

Los ritmos predominan en el malagueño. Picasso juega con el arabesco y lo

conduce siempre hacia soluciones de fuerte voluntad decorativista. Tienen las curvas un desarrollo más amplio y regular y si la invención es siempre sorprendente, se puede predecir cuál será la trayectoria seguida por la línea: el movimiento de ésta responde a menudo a la inercia de su propio dinamismo. En *Pintura*, 1932, hallamos, no obstante, una composición que señala algunos de los elementos que más tarde surgirán en el período último de nuestro pintor.

Pero no nos anticipemos. Decía que en Picasso se advierte cómo la forma del estilo vitral tiende a las acomodaciones de ritmo y al movimiento acompasado y regular. En Sotomayor aparece un subjetivismo acusado, una nota inclinada hacia el desasosiego. Lo decorativo está pospuesto a la expresividad y vive en función de ella.

No estará de más advertir que en este cotejo realizado por nosotros para explicar las relaciones existentes entre la pintura del malagueño y la del chileno no se insinúa ninguna similitud de valor. Del mismo modo que cuando se traza el paralelo entre Sérusier y Gauguin se tiende a una comparación de estilo y no de calidades.

En Picasso aparece raramente la crueldad. *El gato y el pájaro*, 1939, y *Mujer con un ramo*, 1942, son las dos formas de violencia típicas que a veces se permite: la temática y la derivada del juego plástico. En Sotomayor hay un estado latente de crueldad, de violencia. *Niña con gato*, 1947 y *Mujer y gato*, 1951, reúnen en sí una doble raíz de horror. Luego veremos las derivaciones de esta tendencia. En una segunda versión de *Mujer y gato*, 1952, advertimos la maestría del pintor para llegar a la máxima deformación de los elementos que componen el cuadro sin romper el equilibrio y la estabilidad del total. Los volúmenes de la figura de la mujer guardan entre sí una gran relación.

Pero la cabeza de la modelo se parte, se escinde en dos, y la del gato ofrece en su quietud pavorosa todo el lado hórrido de lo bestial. Debe mirarse esta tela como la que expresa más acusadamente en ese período algunos de los principios capitales de la pintura de nuestro artista.

En la exposición celebrada en la Sala Pro Arte en 1951 pudo señalarse el cambio hacia un mayor patetismo. Inclusive en el lienzo *Los árboles sátiros*, 1951, de signo superrealista, por afán de cargar el acento sobre lo dramático las líneas y los volúmenes se entrecruzan violentamente y crean un estado de inestabilidad formal.

Nos hallamos en 1959. Ya hemos dado el rodeo y volvemos a nuestro punto de partida: la exposición del Ministerio de Educación. Se exhiben en ella 18 óleos pintados en los últimos tres años. Estas obras reflejan lo mejor de las

cualidades del artista. La madurez, la experiencia, la purificación, ponen sus galas en estas telas.

Pero lo más interesante, si estimamos el arte como la acomodación sucesiva de las emociones y de las intuiciones del artista, es comprobar de qué manera en estas obras cristalizan algunos de los rasgos que aparecían incipientes, tímidos, en períodos anteriores, y nacen otros apenas sospechados.

El más evidente a nuestro modo de entender y que merecería sin duda un desarrollo minucioso y de mayor meditación, parece ser el de cierto erotismo latente. En *Nativas*, 1959, en *Entre una y otra*, 1958, y en otras telas de 1959, *Aire y sueño*, *Espejismo* y *Carne y sol*, surge la libidine subrepticia como una obsesión y por momentos constituye la raíz esencial de los impulsos secretos de la obra.

La curva acompasada del seno le permite llegar a un tratamiento de gran sentido plástico, que no excluye la expresión del erotismo. En *Espejismo* se produce la salida hacia lo abstracto. Generalmente, las referencias a esa fuerza oculta de un subconsciente que pugna por aflorar y sublimarse en la obra de arte, se atienen a la presencia casi constante de esa zona de la anatomía femenina. La incorporación de otras formas —en *Oasis* y en *Equilibrio*, ambas de 1959—, es cosa excepcional. En ello está la importancia del fenómeno que venimos estudiando. El hecho de que la imagen, con caracteres obsesivos, de un rasgo, se repita individualizada, y sin generalizarse, permite sospechar la intromisión de un *élan* morboso de naturaleza freudiana. Los primeros signos, no como partes de un todo, sino como una presencia autonómica y expresiva en sí misma en *Dos desnudos en un bosque*, 1951.

Si recordamos algunos de los óleos de períodos anteriores, *Desnudo acostado*, 1952, *Niña amamantando un corderillo*, 1951 y *Desnudo sentado*, 1948, ejemplos característicos, llegaremos a la conclusión de que entre esas obras y las actuales, algo ha cambiado. Con una acomodación sucesiva a la purificación plástica, toda referencia a formas naturales se transforma en signo. “Un signo es una forma intencional, mediante la cual se obtiene una significación, una idea, una emoción” (Maurice Gieure). En *Aves de paso*, 1958, composición no del todo lograda por la entrada de alusiones sobremanera determinadas y objetivas (los pájaros), se columbra mejor que en ninguna otra el camino seguido, con el afán de acendramiento, de aclaramiento de planos, de delimitación plástica de zonas cromáticas, de compensaciones equilibradas y, sobre todo, de transmutaciones de la realidad en signo o, tal vez, en metáfora y depuración de lo real.

Carlos Sotomayor ve el mundo —como siempre— desde la pintura. Todo



en él es un impulso casi dramático hacia la sustitución de realidades naturales por realidades que parten de ellas para adquirir su propia vida.

Se ha señalado antes la diferencia entre los desnudos de años anteriores y los actuales. La disparidad nos da otra de las *constantes* del pintor. La llamaremos, aun con temor a producir cierto escándalo, la constante del canibalismo. Recordaremos que las telas citadas, *Desnudo acostado*, *Niña amantando a un corderillo* y *Desnudo sentado*, están, inclusive, con sus alusiones al feísmo plástico —es decir, fuertemente expresionista—, completas. Su anatomía, deformada y todo, aparece incólume. Dentro de una estructuración descoyuntada se ha conservado el rigor orgánico sin mengua alguna.

Mas ya, en 1952, se rompe el principio de la integridad formal y con *La cita en el bosque* tenemos un primer ejemplo del que llamaremos canibalismo estilístico. Al sumo desquiciamiento y dislocación de los diversos elementos de la figura se une la amputación de algunas de sus partes. El pintor parece devorarlas. De nuevo se diría que en la obra se filtra el fulgor de algún *refoulement*, de algún complejo, de algún oscuro presentimiento. Es una humanidad incierta, trunca, manca, pero no inmadura ni defectuosa. Porque se ha llegado a ella a través de estados sucesivos de reducción y amputamiento, de lo integral a lo parcelado.

El artista prosigue su labor purgativa. Y la comprobación de este designio nos lleva a la idea, una vez más, de que su obra es esencialmente una aventura plástica. Desencaja las figuras para buscar en las deformaciones mayor fuerza expresiva. Y las amputa para acercarse al signo.

Hablar, pues, de freudismo y de instintos reprimidos es tal vez excesivo. Sin negar que algo de ello se mezcla en las intuiciones creadoras del pintor y en la elaboración de sus telas, lo evidente parece ser la existencia de un fenómeno complicado y complejo, en el cual aquellos sentimientos se enaltecen y subliman a través de la obra de arte. La pintura es para Carlos Sotomayor una salvación del espíritu.

Deberíamos referirnos también a las naturalezas muertas y a los paisajes, en los cuales se dan manifestaciones de otra índole. Pero nuestra indagación en torno a la interesante obra de Carlos Sotomayor se ha prolongado en exceso y fuerza será dejar este punto para mejor ocasión. Porque si no, sería el cuento de nunca acabar.