

# Crítica de arte

## MEDIO SIGLO DE PINTURA Y ESCULTURA

1951 ha cerrado cabalmente la primera mitad de la presente centuria. Un esquema sobre la pintura y escultura chilenas en ese período nos daría el siguiente cuadro:

En la línea divisoria de los siglos XIX y XX se encuentran cuatro maestros cuyos estilos y modos personales forman una estrella de brazos diversos que serán, a la vez, el plural punto de partida del arte de estos cincuenta años:

Dichos maestros son:

Pedro Lira (1845-1912), Alfredo Valenzuela Puelma (1855-1909), Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925), y Juan Francisco González (1854-1936).

Si nos fijamos con atención en la obra de los dos primeros veremos que prolongan el naturalismo decimonónico entreverado con algunos restos de inquietud liberadora, mientras los dos restantes, sin olvidar sus contactos con la tradición objetivista, a horcajadas sobre la arista finisecular, revelan una inclinación predominante hacia los nuevos modos pictóricos.

El más lejano es Pedro Lira. El maestro de *La Carta*, ha completado el ciclo de una tarea movida por diversos estímulos. Sus obras primeras arrastran posos del romanticismo postrero y evoluciona después hacia los temas de historia (*Fundación de Santiago*,

*Felipe II y el inquisidor, La muerte de Colón*), prosiguiendo con otros cercanos al estilo "trovador" y "purista-nazareno" (*Romeo y Julieta, La Carta*), para desembocar finalmente en la pintura naturalista (retratos, composiciones) y vagas huídas a una estética inspirada en los valores visuales (*La dama del velo, Paisaje de la Quinta Normal, 1912*).

Mayor firmeza estilística vemos en Valenzuela Puelma. Sus retratos, sus paisajes y sus composiciones, se inscriben en el módulo de la representación fuertemente objetiva. Alguien le ha llamado el "Ingres chileno". Hay—sin embargo—diferencias esenciales que conviene tener en cuenta. El francés llega a la abstracción por la magia geométrica del arabesco. Valenzuela en *La perla del mercader, en La ninfa de las cerezas*, establece el contorno con rotunda nitidez, pero cae del lado del naturalismo y de la carecterización, sacrificando el estilo a la visión directa. Se podría agregar que, aun prolongando su vida creadora dentro del naciente siglo, mantiénesse su pintura en la estética del pasado, sin dejar de conservar una indeclinable independencia espiritual y técnica (*Retrato del pintor Mochi, Joven mamá*).

El punto de partida de Valenzuela Llanos es muy semejante. Sus *Lavanderas* y su *Quebrada de los lobos* son, en un caso, tributo al pintoresquismo vernacular; en otro, al verismo paisista. Mas, pronto, el estilo halla en la misma naturaleza mejores posibilidades de liberación. Sus paisajes, desde *Puente de Charenton* hasta los que tienen como tema los alrededores de Santiago, constituyen una ascensión constante en el dominio de la luz en telas muy atmosferizadas, con pinceladas sueltas, en formas fugadas, de contornos imprecisos y vagos al modo impresionista.

A su vez, Juan Francisco González extrema la voluntad subjetivista y lírica, si bien anota en sus mejores momentos la liberación plástica refrenada por un constructivismo de raíz postimpresionista (*Porte de Saint-Denis, San Marcos, Calle sevillana, Retrato de Raúl Tupper*). No obstante, la época tardía (paisajes, naturalezas, flores), está marcada por el ímpetu y por el crepitante cromatismo que

se riza en golpes enérgicos de pincel para llegar a las formas barrocas y deshechas del período barroco final.

Debemos incluir en este grupo a algunos maestros que realizan su obra en el bisel incierto de los dos siglos. Onofre Jarpa (1849-1941) pertenece rigurosamente a la generación de Lira. Es romántico acendrado, patético, del paisaje en sus comienzos. Lleva a la naturaleza betunes, tonos misteriosos, claroscuro con efectos espaciales muy marcados. En sus años finales abandona el dramatismo meteorológico y trata de pintar claro a impulso de los nuevos ideales. Pedro Reszka (1875), Premio Nacional de Arte, marca en la totalidad de su obra dos direcciones en cierto modo lógicas: primero, un naturalismo oscuro, charolado, influido por Lira, y luego una desviación hacia el llamado "realismo al aire libre". Su profundización final en los efectos luminosos dió lugar a un conjunto valioso de obras. Rebolledo Correa (1880) trata de buscar lo luminoso en la oposición de los complementarios.

Marcial Plaza Ferrand (1876-1946) demuestra dominio del dibujo y una cierta estilización contenida, elegante y sutil. Julio Fossa Calderón (1874-1946) cultivó en sus comienzos una temática de melodrama (*Los huérfanos*), evolucionando más tarde hacia el cromatismo ardido y vivaz como reflejo del influjo francés (*Desnudo*).

La generación del año 13—la "trágica", como ha sido designada por Víctor Carvacho—agrupa a un conjunto de pintores que siguen, bajo la dirección del español Fernando Alvarez de Sotomayor, el influjo de la veta realista hispanizante, temperada a su vez por atisbos postrománticos y modernistas que tienen su correspondencia en la poesía coetánea. Los principales miembros de la pléyade estelar nacen en los años finales del siglo y muchos de ellos desaparecen en plena juventud, malográndose una obra cargada de hondos presagios y de fuertes esperanzas. "Heroica capitánía de pintores", ha dicho del grupo Pablo Neruda. Los hermanos Lobos, Andrés Madariaga, Abelardo Bustamante, Enrique Bertrix, Arturo Gordon, Exequiel Plaza, Florencio Marín, Ulises Vásquez, Guillermo Vergara.

Elmina Moissán y otros, manifiestan respectivamente una posición personal.

Pero el conjunto parece dominado solidariamente por el temblor de lo subjetivo y lírico en una atmósfera de agonioso desvivir. La obra devuelve plásticamente un estado colectivo de espíritu; la transposición—en suma—al plano figurativo de una serie de elementos espirituales que refluyen colectivamente, confirmando las ideas de Dvorak sobre los factores generacionales en la obra de arte.

El grupo del año 1913 está situado en un punto de confluencias disímiles y hasta cierto modo contrapuesta. Representa la adhesión fiel a la tradición naturalista, y hay en él no pocos elementos residuales. La acción de Fernando Alvarez de Sotomayor fué paradójal: por un lado contribuyó a perfeccionar los fundamentos técnicos; por el otro impidió el vuelo lírico y la necesaria evolución hacia los ideales nacientes.

En la obra de la pléyade se destaca una impalpable, una sutil, una delicada melancolía. Su principal mérito fué la sinceridad. Hombres llenos de apetencias y cargados de vocaciones, a veces dispares, supieron someter su tarea a un afán constante de perfección. Trabajaban, laboraban y supieron llegar en silencio a la poesía y a la belleza. Dejaron un rescoldo de sinsabor y de anhelo incapaz de alcanzar su forma definitiva. Su temática, inclinada con preferencia a la evocación de los viejos paredones coloniales y a los crepúsculos, dice su limitación.

El enlace de la “generación decisiva” o de los cuatro maestros con las nuevas corrientes fijadas en el “Grupo Montparnasse” lo realiza la interesante figura de Pablo Burchard (1876), Premio Nacional de Arte. Discípulo de Pedro Lira, vive la etapa de las renovaciones y lejos de permanecer en las corrientes periclitadas, cristalizándose, sigue el albur de los tiempos e incorpora a su pintura nuevos aires y el conjunto de normas desarrolladas en la estética postcézanniana.

Conviene destacar la dual posición del maestro. Su pintura per-

sigue la visualidad pura, limpieza de paleta, cromatismo brillante, sintetismo formal, atmosferización y anhelo de lirismo.

Mas, a la vez, la pintura de Burchard no es una pintura sin pensamiento, ni carente de sensibilidad. Por el contrario, sobre los valores plásticos se advierte el hálito tembloroso de su fino temperamento, de su melancólica delicadeza. Hay en sus obras una otoñal belleza y siempre un ademán que contiene y refrena los posibles desbordes del color y del numen creador.

El "grupo Montparnasse" toma su nombre como una clave de renovación y rebeldía. La mayor parte de los artistas que lo componen vivieron en París en donde recibieron el influjo de otros ideales. A su regreso lanzaron un manifiesto y celebraron exposiciones colectivas puestas bajo el anhelo común. En las páginas de arte del diario "La Nación" han quedado estos momentos de inquietud. Cualquiera que sea la importancia del mensaje dejado por la pléyade es indudable su valor histórico y el hecho de señalar un punto culminante en las artes figurativas chilenas. Es en cierto modo también una "generación decisiva".

Conviene distinguir dos grupos. Uno de ellos, formado por los que admiten el título de rectores de la juventud—Burchard a la cabeza y como precursor, y luego Guevara, Eguiluz, Perotti, Armando Lira, entre otros—ha sabido decantar relativamente y sin negarla aquella influencia, y en su varia minerva se advierte una aspiración estilística individualizada.

El segundo grupo, sin grandes diferencias, manifiesta una mayor dispersión y mayor aversión por la objetividad. Los artistas rompen sus amarras y se plantean problemas que a ellos solos parecen interesar. En algunos casos, por voluntad subjetivista, afloran resabios neorrománticos: Inés Puyó, Enriqueta Petit, algún período de Mori.

Los rasgos esenciales del conjunto son: ausencia de un estricto estilo plástico, deseo de llevar a la tela las propias reacciones subjetivas, desdén por la temática, indudable espíritu lírico, persecución de lo que Mori ha llamado "la razón plástica", es decir, autonomía exclusiva de la obra de arte.

A los nombres ya citados conviene agregar Luis Vargas Rosas, Jorge Letelier, Isaías Cabezón; Waldo Vila, Ana Cortés, Jorge Caballero y otros.

Vamos a caracterizar la inquietud y la diversificación del grupo en uno de sus representantes más típicos: Camilo Mori, nacido en 1895 y ganador en 1950 del Premio Nacional de Arte, máximo tributo a la madurez de su obra.

En su primer período propendía el artista a una subjetividad extrema sin violentar las formas. Las telas inmediatamente posteriores muestran un alejamiento de toda actitud sentimental. Lo vemos a veces acercarse al cubismo. Se produce después un momento de oscilación entre dos atracciones poderosas, inclinándose a la postre hacia una tibia filosofía superrealista.

Mori vuelve, tras un período de búsquedas y ensayos, a la raíz de su primera inquietud. El superrealismo y el cubismo han dejado muchos de sus elementos y, sobre todo, le han hecho comprender mejor el alma de las cosas—si es lícito expresarse así—al tiempo que lo han acercado al hombre. La forma final se aproxima al barroco, evolución ésta que se halla dentro del desarrollo de las etapas de casi todos los pintores que siguen un desenvolvimiento lógico. Su arte está regido por la dualidad razón e intuición, pero con un gran contenido emotivo y trascendental.

---

La escultura en este período tiene un desarrollo más lento. Regístranse dos etapas principales: la centrada en Nicanor Plaza (1844-1917), autor de *La quimera*, que revela un naturalismo de zona templada con desviaciones idealistas. Comprende a José Miguel Blanco (1839-1897), que busca la anécdota en un estilo de rigor representativo minucioso (*El tambor*); Simón González (1856-1919), de formas apuradamente analíticas y realistas; Virginio Arias (hacia 1856-?), monumental en la búsqueda del sentimiento; Ernesto Concha (1874-1917), naturalista extremo en sus temas populares y un tanto melo-

dramáticos, y, finalmente, Rebeca Matte (1875-?), que oscila entre el idealismo helenizante y una morfología patética y angustiada.

El segundo grupo pertenece por entero a esta mitad del siglo y tiene como representantes principales a Lorenzo Domínguez, Tótila Albert, Julio Antonio Vásquez, José Perotti, Samuel Román, Raúl Vargas, Lily Garafulic, etc. Con marcadas diferencias, este grupo sigue, como su correspondiente en la pintura—la pléyade de Montparnasse—las corrientes contemporáneas venidas del occidente europeo. En todos ellos predomina esencialmente el factor plástico sobre lo temático.—ANTONIO R. ROMERA.