

Antonio R. Romera

## ¿Fué Juan Francisco González un pintor impresionista?

A Rafael Cabrera Méndez,  
espíritu sutil.



A filiación estilística de Juan Francisco González preocupa a los críticos y comentaristas de su obra. Estamos en una etapa clasificadora: remedando la expresión consagrada podríamos decir que el hombre es un animal encasillador y taxonomista.

La coincidencia de la efemérides centenaria nos acerca más al pintor y con el acrecimiento de su prestigio estético se incrementan paralelamente los estudios sobre aspectos diversos. Más que a descubrir nuevos nombres, la crítica actual se siente atraída por aquellas facetas descuidadas de pintores conocidos.

¿Admite el autor de *Melipillana* el título de impresionista?

Nuestro trabajo trata en cierto modo de dar una respuesta al enigma que muchos se plantean.

La pregunta, como todas aquellas venidas del campo esquivo de las artes, es, sin embargo, ardua y tal vez imposible, en último extremo, a la respuesta definitiva.

No constituye la representación ciencia exacta en el rigor del término, ni se pinta como el matemático resuelve un problema. Aun cuando, insistamos, en la obra concurren valores de exactitud resueltos por la ley del número. Algo de esto sabían Piero della Francesca y Fra Luca Paccioli.

No olvidemos, empero, que la razón del arte viene a ser en buenas cuentas la sinrazón de muchos y caprichosos azares. Nos figuramos que cuando Juan Francisco González se empapaba de las bellezas del paisaje o —si preferimos— de sus posibilidades plásticas y las llevaba a la tela andaba bien ajeno a lo que su obra pudiera ser en las categorías clasificadoras de la posteridad. Pudo exclamar como Isidro Nonell: «Io pinto i fora»; es decir, «Pinto y basta». O, como Renoir, sentir desdén por los razonamientos marginales a la creación misma: «Una buena pintura no será producida nunca por teorías».

Lo que no impide, por cierto, que toda obra ínsita en el misterio inefable de la genialidad contenga potencialmente un repertorio de vagas alusiones teóricas. «La pintura —ha dicho Leonardo— es cosa mental».

Para llegar a la respuesta concreta en el problema

estilístico que tratamos de resolver necesitamos asediar al pintor y a su obra desde distintos puntos:

Primero: lo que el propio pintor expresó sobre su arte;

Segundo: lo que fué el impresionismo;

Tercero: características de la obra de Juan Francisco González en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*, y

Cuarto: opinión de la crítica.

\* \* \*

Hemos dicho que Juan Francisco González era un artista escasamente preocupado por cuestiones y problematismos de índole intelectual —tenemos aquí un rasgo de linaje impresionista—, pero en algún momento de su vida sintió deseos de explicar sus ideas y su concepto particular sobre el arte. Y, naturalmente, no hizo otra cosa cuando a ello se entregó sino dar una versión razonada de lo que practicaba.

Las confesiones de los artistas tienen siempre un extremado valor para quien desee penetrar en sus estímulos y anhelos más hondos. Inclusive en el error puede seguirse una pista fecunda en la investigación escrutadora.

Juan Francisco González escribió artículos, dió una conferencia sobre *La enseñanza del dibujo* y sostuvo polémicas relativas a problemas del arte. Roberto Zeggars, devoto del pintor, ha espigado co-

sas sustanciosas en esos textos. Los hemos citado en otra parte, pero es indispensable repetir las como argumentación y paradigma de nuestros razonamientos.

«Yo no comprendí, ni me interesé por los impresionistas». Juan Francisco González sentía por la nueva escuela parecido desdén al manifestado en alguna otra ocasión por Alberto Valenzuela Llanos, quien mostró su antagonismo por aquellos pintores del aire libre. ¡El, que no hizo otra cosa que pintar bajo la curva luminosa del cielo!

Sin embargo, aun sin comprenderlos teóricamente ni interesarse por sus experiencias, don Juan Francisco vivía en suma inmerso en la atmósfera de aquella revolución nacida en las orillas del Sena.

Otros textos, que podemos considerar capitales en la filiación de su «arte poética», desmienten la declaración de principios y vienen a darnos un conjunto de normas de naturaleza tal que si hubiéramos de aplicarles un adjetivo diríamos impresionistas.

Veámoslas:

«Conseguir el máximo efecto con la mayor simplificación». En otras partes: «Contrariamente a los métodos científicos que proceden por análisis, en arte se procede por síntesis». «Ver grande: es decir, ver antes que los detalles el conjunto armonioso, sobrio y justo de lo que miramos...». «El verdadero método debe ser: observación y sobre la observación, el cálculo; e inmediatamente a estas dos acciones la actividad de la mano en ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo...».

Todo lo consignado en los párrafos transcritos calza a cabalidad en los peculiares preceptos de la innovación estética de la segunda mitad del siglo XIX.

Si establecemos un fugaz paralelo con dos pintores situados a extremos de una línea estilística —el Velázquez de la etapa sevillana y el Claude Monet de la exaltación impresionista, en su período de *Las ninfas*, por ejemplo— advertiremos de inmediato y por la simple visión que ese Juan Francisco González, desdeñoso del impresionismo y enamorado del naturalismo velazqueño, cuando preconiza la síntesis está condenando los cuadros analíticos y pormenorizados del español y adscribiéndose paradójicamente a la estética de Monet.

Pero esto nos lleva al punto segundo de nuestro asedio.

¿Qué es el impresionismo? ¿Es una técnica, un modo de ver, o un estado de espíritu? Constituye, como otros movimientos estéticos, una mutación de la sensibilidad. El impresionismo vendría a ser, en primer lugar, uno de los afluentes del río tumultuoso y variado del barroco. O lo que es lo mismo, una actitud frente a la naturaleza, un modo de sentir, una manera de aprehender la belleza oculta de las cosas. Los nuevos pintores tienen algo de la sensibilidad de los románticos. Proceden directamente de dos corrientes cercanas, el romanticismo y el realismo. Para ser románticos les sobra color y les falta patetismo. Para ser del todo realistas les sobra lirismo.

Pero la pintura impresionista es también una técnica y un modo peculiar de representar la naturaleza llevándola a los límites del cuadro. En ello se afincan sus rasgos originales. El impresionismo (al que llamaremos también a lo largo de este trabajo luminismo y pintura al aire libre) reacciona contra las normas esclavizadoras de la Academia. Sabido es que todo nuevo movimiento estético viene con una carga considerable de viejos conceptos, mas es, a la vez, una reacción contra conceptos que las generaciones jóvenes estiman caducados.

La nueva escuela en cierto modo es una intensificación de los anhelos de libertad técnica nacidos en el siglo XVII. Porque es posible ver un vago impresionismo en el Velázquez de la Villa Médici, en el Watteau de las fiestas versallescas y en el Goya de los cartones para tapices, sobre todo en el bello alarde lumínico *El cacharrero*, punto avanzado de toda la pintura salida a los aires puros de la naturaleza.

Reacción, decimos, y para comprenderlo mejor ateniéndonos a la zona geográfica en que nos movemos bastará con establecer un cotejo entre *La carta de Pedro Lira* y *Paisaje de Sevilla* de Juan Francisco González. ¿Es posible, después de este paralelo, negar que algo ha cambiado en la pintura en Chile? ¿Es posible negar la mutación en el orden espiritual y en el técnico? El cuadro de Lira posee implícito un universo de significaciones extraplásticas o

marginales a la pura intencionalidad artística. El paisaje andaluz de González, por el contrario, no pretende otra cosa que llevar al espectador la idea de una simple mirada a un determinado trozo de la tierra en un momento —ese y no otro— del día.

Tan efectivo es el cambio que el propio Lira en su *Mujer con velo* y en *Paisaje de la Quinta Normal* (1912) manifiesta cierta inclinación hacia la nueva sensibilidad.

El impresionismo fué la conquista de la luz, de los efectos cambiantes de la naturaleza y el predominio del ambiente sobre las cosas. Sería tal vez redundancia decir que los pintores de esta tendencia pintan impresiones; lo que se ve y no lo que se sabe, sensaciones y no realidades. De un árbol desdeñarán las hojas individualizadas para dirigir su atención a la masa pintándola en su integridad. Y el verde de ese árbol se verá en el cuadro —como se «ve» en la realidad— modificado por el influjo de la luz y de los colores vecinos.

Despreciarán, pues, los impresionistas los detalles, el color local y la razón.

Recordemos una vez más las palabras de Juan Francisco González: «simplificación, síntesis; sobre los detalles, el conjunto; rapidez de acuerdo con el ojo». Se diría que nuestro pintor ha definido cabalmente los principios normativos. De los impresionistas se ha dicho que son una pupila. «Ejercicio rápido y de acuerdo con el ojo», señala don Juan Francisco.

Con lo cual se diría que está haciendo refluir sobre el mecanismo directo, pasivo e intuitivo del mirar —como hacían Monet, Sisley y Pissarro— la primordial importancia.

El impresionismo es una pintura sin pensamiento; exclusivamente sensorial, que deja a la pupila captar de las cosas aquellos aspectos visibles, las puras apariencias y no lo permanente. Interesan al pintor afiliado a dicha escuela los cambios, las mutaciones y reflejos fugaces que el paso de la luz va señalando en los modelos u objetos representados.

Por eso se pintan «series» o agrupaciones de telas con el mismo tema visto a distintas horas del día para aprehender el encadenamiento sucesivo del discurrir temporal. Por ejemplo, las *Catedrales* y las *Parvas* de Monet. Antonio Smith hacia 1875 había seguido este mismo sistema. La obra tardía de Smith supone por cierto una anticipación impresionista.

En la serie repetida de sus flores, Juan Francisco González quiere captar el tiempo de su inasible realidad y dar una fluidificación de matices fugitivos en la yuxtaposición de imágenes iguales en la forma, pero distintas en el reflejo luminoso.

En cierto modo comparable al de Monet, pero sin sistema ni con deliberada voluntad, por instinto y magistrales intuiciones, el chileno trata de robar a la naturaleza el reflejo de la luz y deja sobre la tela en «síntesis, con la máxima simplificación» —según sus



propias palabras— las tangibles impresiones de las cosas.

Mas, no anticipemos.

Volvamos a los dos primeros puntos destinados a ser elucidados. Es decir, a comprobar si las propias ideas estéticas de Juan Francisco González son suficientes para permitir incluirlo en aquel movimiento. Y si sus obras constituyen una aplicación empírica de las doctrinas de la pintura al aire libre.

El artista niega ser impresionista. Pero sus realizaciones y sus conceptos teóricos ya expuestos, acordes con el impresionismo, están en pugna con su desdeñosa apreciación del nuevo arte.

Ahora bien, para demostrar la contradicción implícita conviene penetrar más hondamente en sus obras para ver si don Juan Francisco rondó sólo la sensibilidad naciente o si, por el contrario, fué un adepto *malgré-lui*.

Veamos ahora cómo son esas obras en un cotejo con los pintores impresionistas.

\* \* \*

El autor de Calle de Quillota fué un artista que sintió ecoicamente los anhelos de su tiempo y que palpité solidariamente con ellos. Más todavía. Pudo seguir apegado por inercia a las normas mayoritarias vigentes en un academismo sin vuelo o en un idealismo huero y exangüe.

Se apartó, llevado por su fuerte temperamento y por su rebeldía instintiva, de la pintura convencional, desdeñó los últimos posos del romanticismo, las evocaciones de historia, las excursiones a la temática trascendental o exótica o purista y realizó una obra insensiblemente afecta a las conquistas de la luminosidad.

Rompió, escindió su época y marcó la iniciación de una manera diversa, libre, en donde el instinto, el ímpetu y las formas sin proceso razonador —es decir, la intuición— iban a ocupar el puesto de los rigurosos conceptos académicos.

El impresionismo es un movimiento insólito, minoritario, revolucionario en los días finiseculares. Pero contiene en sí una enorme fuerza potencial, el vigor de lo nuevo y de lo que marcha en conquista ascendente. Es rico en bizarría y luce la insolencia de la juventud, la ausencia de prejuicios por carecer de pasado muy directo y ver ante sí la ancha vía de la aventura y de lo desconocido.

Juan Francisco González sigue por estímulo interior, sin advertirlo inclusive, el camino innovador. No debemos olvidar y la historia de las artes y de la cultura ofrece de ello testimonios abundantes, que el estilo de un artista original sufre por modo apreciable la influencia general de su época. Su obra recibe los ecos de las inquietudes y de los intereses vitales de sus contemporáneos y viene a ser la imagen gráfica de su tiempo.

Con relación al artista objeto de nuestro estudio, ser dotado de una fuerte personalidad, pero sensible a la vez a su circunstancia, dicho principio no podía fallar. Sí, Juan Francisco acusa en sus telas de plenitud el estilo epocal.

Nace en 1853 y muere en 1933. Estos ochenta años cabales de su curva vital están situados en el período en el cual la pintura se entrega a la sensación y a captar las apariencias formales. Es un arte lírico en el cromatismo y subjetivo en la intención espiritual, si de ello puede hablarse en lo que reflejan tan exclusivamente la aprehensión óptica. Pero unas palabras de Kant —anticipación genial de la conquista estética finisecular— nos ayudan a comprender la naturaleza de ese subjetivismo: «Cuando el placer está relacionado con la simple aprehensión de la forma de un objeto de intuición sin referir esa aprehensión a un concepto dirigido hacia cierto conocimiento, la representación no se refiere al objeto, sino solamente al sujeto (1).

Temporal, históricamente, está dentro del período impresionista. Y esta circunstancia, imposible de eludir como es obvio, supone una razón que abona poderosamente las tendencias estilísticas del pintor chileno. Ya hemos dicho que todo artista abocado a la notoriedad y a la perduración acusa —aun sin quererlo— la influencia general de su tiempo.

---

(1) Kant, *La crítica del juicio*. Introducción, Capit. VII.

Don Juan Francisco no la eludió. Creyó formar en la falange de la resistencia al impresionismo y diciendo, inclusive, que no se interesaba en él, termino por entregarse a las efusiones del *plein-air* y de la pintura de la sensación.

La etapa vital del autor de *Porte-de-Saint Denis* (1853-1933) puede explicar la norma de su hacer. Si consideramos el período de plenitud del impresionismo entre los años 1874 (fecha del primer Salón, famoso en la historia, al que acudieron los rechazados del Oficial) y 1890, tenemos que Juan Francisco González cuenta con veinte justos al comienzo de la máxima notoriedad impresionista y treintiséis en el momento de la reacción de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Obsérvese, por otro lado, el ritmo paralelo del suceder de las generaciones y de las evoluciones estilísticas.

La incorporación de Juan Francisco González se produce con cierto retraso, como es obvio, a causa de la situación periférica de la pintura chilena. Pero las etapas, salvando las distancias de tiempo, espacio y valor estético, son muy semejantes.

A pesar de ello coincide rigurosamente con un grupo generacional importantísimo muy amplio, impresionista, con peculiaridades diversas según el lugar geográfico de cada pintor: Forain (1852-1931), Rafaelli (1850-1923), Monet (1840-1920), Darío de Regoyos (1857-1913), Francisco Gimeno (1858-1927), Aureliano de Beruete (1845-1912), Liebermann

(1857-?), Lovis Corinth (1858-1925) y Fritz von Uhde (1848-1911). De los chilenos están incluidos en su grupo generacional Ramón Subercaseaux (1854-1936) y Alberto Orrego Luco (1854-1931), que manifiestan ya cierta desintegración de la forma.

En la obra de todos estos artistas se nota, pese a su diferenciación individual, un nuevo modo de enfrentarse a la naturaleza. Se trata, en cierto modo, de una generación fronteriza que lucha entre la imposición de la objetividad más absoluta y el arraigo a lo visual. Por eso en muchos de los pintores pertenecientes a ella se ve oscilar ostensiblemente un estilo que va desde lo volumétrico a la desintegración cromática. Son los llamados «realistas al aire libre», más evidentes en el impresionismo alemán y español que en el francés.

Nos interesa, empero, este último, por ser los pintores galos quienes dan la voz de partida.

Es evidente que el impresionismo con su cambio de técnica indicaba paralelamente el nacimiento de una corriente de pensamiento, de una filosofía que si se hallaba sujeta a lejanos antecedentes era, al mismo tiempo, una reacción contra lo próximo inmediato y una actitud problemática y en buenas cuentas polemizante.

Juan Francisco González fué también una reacción contra lo anterior y cambió su lenguaje figurativo por un idioma distinto. En sus primeros tiempos escruta analíticamente las formas, después va a lo sintético y

ve la naturaleza en manchas de máxima simplificación. Su postura es ya definitivamente impresionista.

Ahora bien, si es evidente su filiación en la pintura de la luz y en la técnica de la factura suelta, espontánea y flúida, no es menos ostensible que el maestro chileno no pudo echar por la borda de un modo radical los posos de su formación naturalista. El impresionismo francés tuvo un maestro de transición, Manet, que modificó los betunes y adumbraciones de Courbet llevando al cuadro las armonías claras. En Chile faltó el puente, aun cuando podríamos considerar como tal, sin excesivo rigor, a Ramón Subercazeaux, en especial en sus apuntes de Siena y en sus paisajes de la etapa final.

De manera que viene a ser el arte del pintor de Quillotana en términos generales un arte indeciso, a horcajadas sobre dos conceptos antagónicos, más inclinado a las innovaciones impresionistas, pero sin perder del todo los resabios de la pasada, de la cercana y todavía gravitante objetividad.

Inclusive esta dual postura cabe verla, como hemos insinuado, en el desenvolvimiento de su carrera de pintor. Dando de lado a clasificaciones más minuciosas, en la obra de Juan Francisco González hay dos grandes etapas: una —la primera— determinada hacia las formas encerradas en un apresto y densidad táctiles, casi tenebrista, reflejo al parecer de la pintura española del siglo XVII y de la admiración del pintor por los dramáticos acentos de Ribera y Zurbarán.

Juan Francisco González sufre la atracción de un naturalismo dramático. Se complace, en esta primera etapa, en la captación inexorable de las formas en su realidad permanente, inmutable. Hay en algunas de las obras de este período —Flores, antigua colección d'Halmar, Lúcumas y chirimoyas, tela al parecer tardía en esta primera etapa— mucho de la voluntad analítica de los pintores de bodegones, de Meléndez, de Sánchez Cottán... Don Juan Francisco hace surgir las cosas con su relieve rotundo y apurado de un fondo en tinieblas, con opacidades bituminosas.

Por eso es mucho más sorpresiva su transformación, más radical y esforzada, puesto que ha de partir desde un estilo diametralmente opuesto y luchar contra hábitos muy arraigados.

Quien conociera sólo estas telas y otras de idéntica sensibilidad constructiva, como los retratos del general Barboza, el de la esposa del autor o el Retrato de señora (todos ellos reproducidos en el libro de Alfonso Bulnes), no pensaría en incluir al pintor en el movimiento impresionista.

Mas, poco a poco, su estilo comienza a sufrir un vuelco. Las formas se liberan de la trama estricta de la tectónica y pasan del apresto escultórico a la mancha expresiva que sugiere la realidad. En Melipillana el color mantiene todavía su fiel adhesión al esquema previo y es posible seguir las líneas en el arabesco que define y delimita las formas.

En obras inmediatamente posteriores ese color se independiza, muestra su pastosidad, revela la huella del pincel, las estrías, el serpentineo caprichoso de su juego y la fantasmagoría de una canción hecha de melodía y de lirismo.

El dibujo ha quedado oculto por el color; más todavía, la pincelada, o sea, el modo de ser llevado el elemento cromático a la tela, es de por sí el dibujo. Piénsese en un cuadro de David o de Ingres, o más lejanamente en uno de Poussin o de Vermeer, la pincelada desaparece en ellos, se pierde su vestigio y el contacto material del pintor con el lienzo cuando deposita en él sus pigmentos no tiene importancia. El hecho de hacer los impresionistas visible su escritura no responde al azar ni a un alarde caprichoso. Existe un impulso profundo que veremos más adelante.

Digamos ahora que Juan Francisco González ha modelado los volúmenes, como sus compañeros de escuela, con la pasta colorida.

Ello se hace todavía más patente en algunos retratos de la etapa de plenitud y madurez, como la robusta y enérgica efigie de Raúl Tupper (Bulnes). Se advierte en esta obra una superficie rugosa, una fuerte y áspera modulación del tono.

La sensación de profundidad y de contorneo no se ha conseguido por la utilización del claroscuro como hacían los pintores anteriores al impresionismo. Los contrastes de la bien tallada orografía facial se producen no por el juego del modelado clásico, sino por



el cambio violento de la tonalidad, por transición brusca.

Pero nos fijamos más, miramos con detenimiento los ojos, la oreja visible en el lado del rostro colocado en disposición de tres cuartos y comprobamos la ausencia de límites concretos, determinados, netos. No podríamos seguir aquí el contorno preciso, lineal y abstracto, que se ve, por ejemplo, en un retrato de Pedro Lira o de Valenzuela Puelma.

La atmósfera circundante rompe el trazo, lo hace fluir y perderse en un conjunto de manchas coloridas.

Juan Francisco González, sin embargo, no ha desintegrado totalmente la forma en sus retratos, tema éste, por otro lado, el menos valioso de su obra. Se atiene en ellos a las exigencias condicionadas por el esquema tradicional. En suma, el esquema impuesto por la naturaleza del tema y por el soporte tectónico de la osamenta. Su liberación hacia el impresionismo en la pintura de la figura humana se produjo por el tratamiento de las superficies apeñuscadas, por la factura fugada y dinámica de la pincelada en vírgulas y rizamientos nerviosos.

Nada más ostensible dentro de esa norma que el Retrato de la señora M. de R. (Bulnes). No se ve en él estatismo de superficies lisas, ni modelado suave, ni degradación paulatina del tono, ni la sumisa entrega del color al dibujo.

Tracemos, para apurar más nuestra idea, un paralelismo con el Retrato de doña Tadea Re-

y es, por Monvoisin. Del conjunto de la tela pintada por el artista francés tan impregnado todavía del ideal neoclásico, mana una mansa idea de quietud. El dibujo predomina sobre el color y la variación volumétrica como en ondas regulares aparece reducida al mínimo por el empleo magistral de un modelado suave. La luz está expresada mediante un aclaramiento sucesivo y casi imperceptible del color; la sombra, por su oscurecimiento. Ambas zonas de máximo contraste luminoso están unidas por otra zona de semitonos que vándose degradando hacia lo claro por un lado, hacia lo sombrío por el contrario.

En todos los retratos tardíos de Juan Francisco, en especial en los niños (Pimpín, Guagua mamando y Niño durmiendo), se abandona ese sistema mecánico, abstracto, que pone lo permanente sobre lo accidental. ¿Qué le interesa al pintor chileno? Dejar en la tela la inmediatez de la sensación, o sea, reproducir un momento de vida, un instante fugaz producido por el contacto de la luz sobre la diversidad morfológica y cambiante del modelo.

En el cuadro de Monvoisin no es posible señalar sucesión de continuidad en el modelado. No hay ruptura de superficies y el juego en las diferenciaciones del relieve se produce insensiblemente. En el de Juan Francisco González podemos ver quiebras súbitas en las superficies pintadas, opacidades rotundas junto a manchas claras.

El modo de enfrentarse al retrato en las distintas

y principales etapas la pintura de occidente, puede contribuir a subrayar nuestra tesis.

No se olvide que para el clásico supone un modo de ir a lo arquetípico, a lo impersonal, a lo desgajado de toda contingencia perecedera, a lo que marca la perfección ideal, a lo que toma al modelo como norma de lo apolíneo.

En el barroco —y ello vale también para el romanticismo, como en lo clásico hemos incluido a los grupos afines— el retrato, por el contrario, es la captación de un ser determinado —ese y no otro— con su espíritu propio, con su psicología.

En el impresionismo —pariente del barroco— el retrato no es la representación arquetípica, ni siquiera la de una vida con sus anhelos y sus alegrías y sus sinsabores, sino la sugestión de una instantaneidad, la percepción de un momento vital.

Aunque menos decisivo en nuestra pesquisa, dirigida en modo casi exclusivo a problemas estilísticos y formales, no podemos olvidar, ya que nos hemos referido al retrato, un aspecto importante cuando se trata del impresionismo. Queremos aludir a la temática.

Uno de los rasgos revolucionarios —si podemos expresarnos así— de la pintura del *plein-air* consiste en el desdén por el asunto. Obviamente la temática trascendental, compuesta y planeada no guardaba congruencia con la espontaneidad directa con que debía captarse la imagen, con la decisiva voluntad de aprehender lo fenomenológico.

También en este dominio se nos ofrece una prueba más de la raíz impresionista de nuestro pintor. ¿Qué temas prefiere? Hemos visto retratos, obras las menos valiosas de su hacer, que se resienten, por cierto, en la mayoría de los casos, por la flojedad y vaporosas incertidumbres formales de la técnica. Al hablar del contenido debemos no olvidar las preferencias casi absorbentes del chileno por el paisaje, las flores y las naturalezas muertas. En el Salón de Valparaíso en 1896 Juan Francisco González expone tres telas colocadas bajo el título genérico de una palabra clave: *Impresión*.

En una de las más importantes retrospectivas de los últimos años, realizada en agosto de 1946 en la Sala Séneca, los títulos de las obras aluden con frecuencia a los valores coloridos: *Rosas amarillas*, *Rosas blancas* o a estados meteorológicos: *Otño*, *Primavera*.

Si trazamos un esquema dual que contiene a las artes pictóricas, oscilando de un lado hacia lo escultórico y hacia lo musical del otro, veremos sin mucho esfuerzo que el impresionismo se inscribe en el segundo concepto. De modo que el tema del paisaje es el que mejor cumple esa exigencia, pues se presta más a lo incorpóreo e indefinido por su condición antiplástica, por su ausencia de límites. Y lo mismo las flores, que vienen a ser en muchos de los paisajistas de la «*école de Batignolles*» una especie de miniaturización del paisaje.

El hecho de que no esté sujeto Juan Francisco González en su pintura de una forma rigurosa a las teorías del impresionismo, no es motivo suficiente para considerarlo ajeno a tal escuela.

Sería difícil encontrar en la historia de ese movimiento la ortodoxia sin mácula en cualquiera de sus representantes más calificados. Quien parece aproximarse a un grado absoluto es Claude Monet y su deseo de acercarse a las normas científicas le lleva a rozar peligrosamente la servidumbre a lo sistemático y extremado. Es curioso comprobar cómo el pintor hizo de las catedrales góticas con su dura materia plástica un motivo de preferencia. Veía Monet en ellas —lo comprobaremos también en ciertas obras de Juan Francisco González— y en su encaje laberíntico cómo el sol al quebrarse se irisaba y se descomponía en polvillo y bruma luminosos. Fueron motivos y temas propicios a sus especulaciones.

Pero el impresionismo es una paradoja. Posee un código doctrinario y, a la vez, puede estimarse como una pintura esencialmente instintiva. Juan Francisco González —ya lo hemos visto— conocía y los enunció sin excesivo rigor aquellos principios. En su arte, empero, es más decisivo y determinante el impulso al parecer indeliberado y entrañable, nacido en lo hondo de su sensibilidad.

Frente al tema no puede pensar en teorías. Se deja llevar, como todos los impresionistas, por las puras apariencias que los objetos presentan. Había aprendido en sus años mozos el modo de reproducir las formas en su esencialidad, como se hacía al seguir los principios de la tradición clásica.

Mas, poco a poco, su instinto y su mirada se fueron acomodando a la «realidad». Sí, a la realidad. Pintar de acuerdo con la impresión visual que las cosas producen en quien las mira es hacer un trasunto de lo real. La pintura del *plein-air* de Sisley, de Monet, de Pissarro, de Berthe Morizot, de Juan Francisco González —aun teniendo en cuenta diferencias de otro orden— es, desde luego, más real que la de los realistas precedentes, porque representa la naturaleza de acuerdo con una sujeción más estricta a la visión directa y ajena a lo mental. Es más verdadera desde el punto de vista de las apariencias. En las escuelas no impresionistas la visión suele estar referida a experiencias anteriores. En el impresionismo, por el contrario, hay como una aversión de lo sucesivo y por eso desdeña la línea que significa continuidad y devenir temporal. Sería interesante seguir la serie de sugerencias que sobre la idea del suceder o la «durée», según el concepto bergsoniano, produce el estudio del impresionismo. Digamos que lo que en él hay de impactos momentáneos irrecuperables nos lleva al pensamiento heraclítico: «Las cosas no son; devienen y están destinadas a devenir eternamente».

\* \* \*

Podríamos centrar el momento de máxima exaltación luminosa e impresionista de Juan Francisco González en tres telas europeas: San Juan de los Reyes, España; Catedral de San Marcos, Italia y Notre Dame, Francia.

Vemos en ellas —como ya hemos señalado en las Catedrales de Monet— el brillo de la luz y el juego tembloroso de las irisaciones en el encaje pétreo, al tiempo que se transforma la dureza de las superficies en una pura fantasmagoría. La interposición de las capas atmosféricas, la distancia del pintor con respecto al motivo temático y el dinamismo luminoso quiebran las líneas, les arrebatan su precisión y hace de las arquitecturas unas masas que parecen vibrar y moverse. Todo es fugitivo, indeterminado.

El color, que en los pintores no impresionistas aparece delimitado y encerrado en las fronteras señaladas por la diferenciación de la materia y por la particular individualidad de los objetos, es un total que funde, unifica y que llega a la interpenetración de unas formas en otras.

La diferencia con la plenitud barroca está aquí. Los barrocos conquistan la espacialidad. Sus formas se alejan o se acercan a quienes las contemplan en un juego muy marcado de lo volumétrico. En los impresionistas no se fijan las distancias de las cosas según

las fórmulas vistosas en la pintura de Occidente hasta el siglo XIX en su positiva materialidad. Sugieren idealidades y muestran apariencias en superficies coloridas que vienen a ser cual rutilantes alfombras. Pero no hay profundidad; apenas una vibración atérea, un fulgor cromático y tembloroso en el que los complementarios combaten enérgicamente para salir de esta beligerancia más encendidos y purificados.

La pupila del impresionista convierte en superficies lo que ve. Tenemos aquí una tela de Juan Francisco González. Pretendemos ver en ella un repertorio de formas reconocibles, de formas atadas a una realidad concreta hecha de experiencias anteriores. Nos esforzamos en el mirar y de pronto adivinamos aquí y allá vagas alusiones a nuestra intuición y vivencias ópticas. Pero lo que resalta es ese crepitar indeciso, puro juego creativo, de una belleza inmanente, ese puñado de sensaciones, de corpúsculos luminosos y de puntos cromáticos llenos de magia y, al parecer, de irrealidad.

Al parecer sólo. Juan Francisco González sabe que esta sensación está superpuesta a la realidad constante, a la «res», a la-cosa-en-sí, a eso que Kant ve como un existir metafísico que subsiste por sí mismo. Nada más alejado, por ejemplo, del color local, el inmanente y sin modificaciones ambientales, que el que puede verse en aquellos tres paisajes europeos.

Como todos los hombres modernos, se ha educado el pintor chileno entre dos influjos ya señalados en páginas anteriores: lo que se ve y lo que se sabe



que es. Pero desdeña por instinto y por reflejo de la sensibilidad de su tiempo, la sumisión al concepto objetivista que olvida las circunstancias y la acción del medio ambiente y, sobre todo, la luz.

Aparecen sus telas del que llamaremos provisionalmente período impresionista como testimonios apasionados de un mundo al que los rayos del sol desarticulan y rompen su vertebración lógica desde el punto de vista formal. En *Notre Dame* chocan dos tonos cromáticos contrarios. Es decir, dos complementarios como el violeta y el naranja que en la mutua interacción y choque se exaltan y logran, a pesar de su aparente indigencia en la variedad, la más intensa, la más alta, la más irritada condensación luminosa. En suma, el anaranjado parece más amarillo y el violeta más azul.

No hay formas concretas, ni líneas precisas, ni geometría definida. Si intentáramos tocar esta morfología hecha de fantasmagorías e impresiones visuales vibrantes en la envoltura de la atmósfera, veríamos que las arcadas, que los arbotantes y las agujas labradas por los hombres y por la luz se harían impalpables como vanas presencias o espejismos disueltos en el azul transido del cielo.

En *San Juan de los Reyes* se advierte la misma voluntad representativa por medio de las simples impresiones visuales. Pero el cotejo de ambos cuadros, crepuscular y sensitivo el de Francia, meridiano y rotundo el de España, nos señala hasta qué

punto Juan Francisco González dió en esta etapa de su carrera primordial importancia a las variaciones meteorológicas y al influjo sobre el tema del discurrir de las horas del día.

No nos engañemos. Lo primero que viene a nosotros cuando contemplamos estas obras, es la sensación de que en ellas se ha querido pintar más que un conjunto de formas gravitantes sobre el suelo, un instante que es apenas frontera entre el pasado y el futuro. Un sentimiento de instantaneidad rememorador, como ya dijimos, del pensamiento genial del filósofo de Efe-so de que todo fluye, de que todo pasa, se desprende de estas telas.

Vemos, pues, que de todo lo anotado como peculiar de una pintura basada en la impresión hemos de rechazar cualquier idea de predominio de lo teórico. Las escuelas incluídas en la zona del clasicismo —sin desconocer por cierto la variedad existente— corresponden, en la dual divergencia de los modos de creación, al *logos*. Buscan la ordenación, la medida, las formas cerradas, la lógica.

Es esa pintura enemiga de los contrastes violentos, de la elocuencia, de lo indeterminado y ama la razón y la objetividad.

El impresionismo podríamos identificarlo, en esa dúplice corriente constante y alternativa en la vida espiritual del hombre, con el principio *panida*. Es la sensualidad, lo cambiable, lo colorido, el instinto, el afán vital, el movimiento.

No podemos dudar; las obras de madurez de Juan Francisco González y sobre todo las de su período tardío, están más cerca de Dionisios que de Apolo. Hay dos cuadros del pintor chileno, *Boceto y Fantasía*, ambos reproducidos en el libro de Alfonso Bulnes, en los cuales cabe discernir su aspiración a fundirse con el alegre renacer de la naturaleza. Hay en ambas telas una libertad expresiva que no se ve en los pintores de tendencia clásica.

Panida, dionisiaco, como lo fué Monet. Y siguiendo en esa corriente de la constante vital podríamos ver también en el autor de *Melipillana* una desviación hacia lo fáustico, sobre todo si nos fijamos en el primero de los cuadros citados. Dentro de las formas impresionistas se da aquí una interpretación, en buenas cuentas, barroca. Podemos ver una sutil, una leve melancolía en los dos personajes que parecen añorar la cercana, pero ya perdida juventud. Ejemplo curioso de esa misma ansia intensa de gozar la vida nos lo da la tela *Rapto de la Princesa* (Bulnes).

La técnica, insistamos, es en las tres obras impresionista. Pocas veces ha ido más lejos Juan Francisco González en la pincelada suelta, fugada, dinámica. Hacen pensar estos cuadros en los *macchiaoli*, es decir, en los pintores de manchas italianos que corresponden a los impresionistas.

Si las obras del chileno manan de la sensación y son la objetivación de impresiones en que no intervie-

nen los esquemas previos y cognoscitivos, habremos de convenir en que su hacer vale fundamentalmente por ser producto de soluciones personales. Lo que nos lleva a pensar —extremando un tanto nuestro razonamiento— que habrá tantos impresionismos como pintores impresionistas hay.

Cuando la crítica más inteligente insiste en ver en Juan Francisco González la constante de lo instintivo y el predominio de lo irracional sobre lo pensado y sistemático, lo está colocando en la zona en que se forjan las dinámicas y luminosas visiones impresionistas.

Por eso decíamos que en el arte nacido en el taller manetiano de Batignolles se daba una paradoja en el intento de hacer una pintura de puras intuiciones y de inspiración subitánea con unas normas y unos preceptos rigurosos. En ningún período, por lo demás, la historia del arte ha sufrido más el embate de los principios doctrinarios.

Las normas cromáticas fueron anticipadas por Helmholtz, Rood y Chevreul y otros sabios. Uno de los trabajos más importantes y de más influjo en los artistas de ese tiempo fué la tesis de Chevreul (1838) «De la ley de contraste simultáneo de los colores y de la correspondencia de los objetos coloreados, considerada según esta ley en sus relaciones con la pintura», que se publicó en Chile, traducida e incompleta, en diversos números de «El Taller Ilustrado» en

1887. Es la primera vez que se vierte al castellano, no lo olvidemos, y el hecho tiene enorme significación.

¿Conocía Juan Francisco González las experiencias cromáticas del director de la fábrica de gobelinos? Posiblemente. Ya hemos visto que en sus tres paisajes europeos aplica los principios de Chevreul. La paleta del chileno se ha aclarado. En sus telas de la época de plenitud predominan los azules, los rojos, los verdes y violetas, suprime generalmente el negro, pero conserva los ocres, prefiere el amarillo al blanco y marca el extremo hacia la oscuridad mediante azules muy saturados. Se ha dicho que Monet pinta en azul, Sisley en rosa y Pissarro en verde. Juan Francisco González es más ecléctico, pero en su mejor período domina el dorado.

Si nuestro pintor conocía o no los principios de Chevreul por la traducción de la revista chilena carece, en realidad, de importancia. Como hemos dicho, el impresionismo del artista chileno llega a él por modo indeliberado y por efecto de eso que se ha llamado sagazmente la palpitación de los tiempos.

No era necesario seguir las teorías sistemáticas del sabio francés, por otro lado difíciles y que en definitiva suponían una especulación derivada de las observaciones de Chevreul en pintores anteriores a la escuela del *plein-air*, impresionistas *avant-la-lettre*.

Bastábale con tomar los estímulos difusos que rondaban a su alrededor. Es decir, lejos de seguir las

viejas normas agotadas en los postreros representantes de una tradición desvitalizada, marchar en la falange no muy nutrida de los innovadores.

En las ideas expuestas por el pintor se hacen presentes unos conceptos imprecisos, poco determinados, pero que corresponden perfectamente a la naturaleza, también confusa, del impresionismo, atenido —como hemos señalado— más que a los rigores de las teorías científicas, al impulso creador inconsciente.

Pissarro, en su período de máximo exaltado impresionismo, es decir, el correspondiente a la década entre 1870 y 1880, anterior a su incorporación a las teorías de Seurat, desdeña en un lenguaje semejante al tenido por Juan Francisco González la intervención de lo razonado y mental. Hacia 1880 dirige una carta a su hijo Lucien, en la que refiriéndose a su ideal pictórico elogia lo suave, lo blando y difuminado en la obra de Whistler, agregando más adelante: «Se ha querido hacer del impresionismo una teoría estética, cuando es sólo una teoría de observación, sin perder ni la libertad, ni la fantasía, ni la grandeza...».

No debemos olvidar que el primer impresionismo, al que podríamos asimilar a Juan Francisco, se realiza un poco al margen de las teorías. El segundo, que se ha llamado neoimpresionismo —el de Seurat, Signac, Cross y Maximiliano Luce—, parece precisamente por el exceso de dogmas y principios científicos.

En Renoir hallamos palabras semejantes a las del chileno: «... Así, a fuerza de mirar al aire libre, he

terminado por ver sólo las grandes armonías, sin preocuparme de los pequeños detalles».

Hemos determinado las características de la obra del autor de *San Juan de los Reyes* en un cotejo minucioso con las teorías del *plein-air*. Nos queda ahora como punto final asediar al pintor a la luz de la crítica sobre el hecho concreto de su supuesto impresionismo.

\* \* \*

Lo habitual en la crítica ha sido la imprecisión de conceptos cuando no la repetición del tópico. En una nota del 7 de agosto de 1953 publicada en «Los Tiempos», se lee: «... se alejó de la escuela impresionista para cultivar su propio arte realista y criollo...». Ya hemos visto que lo sucedido es lo contrario. Y no por caprichoso azar o porque nosotros lo queramos así, sino porque es lo que se produce en la evolución de la pintura de la segunda mitad del siglo pasado. Es decir, se va del realismo inmediato a esa superación de lo real que es la nueva escuela.

Y Alfonso Bulnes corrobora nuestra idea en un ensayo dedicado al artista chileno, publicado en «Atenea», junio, 1933. Señala que cuando Juan Francisco González comienza su obra «reinaban el mezquino realismo y lo académico». Dice en otra parte: «Como artista fuerte y sensual, se embriagaba en la sensación, y su más constante embriaguez era la del

color». Y esta nota sagacísima. «Don Juan Francisco no veía el objeto en sí, sino como una referencia a los demás objetos que entraban en su tela...».

La primera vez que aparece la palabra clave está envuelta en consideraciones influídas por la crítica delicuescente del modernismo. Joaquín Fabres en «Selecta», en octubre de 1909, adelanta ya, sin embargo, la idea velada del impresionismo cuando escribe con rotunda afirmación: «Juan Francisco González es el pintor de los efectos luminosos».

Muchos años después, en nuestro tiempo, Augusto Eguiluz, que fué discípulo del pintor, se plantea el problema estilístico en un trabajo titulado significativamente «El arte luminoso de Juan Francisco González» («Pro Arte», 6, oct., 1949). Su conclusión, a pesar del título, no acepta del todo la filiación impresionista. Oigámoslo: «¿Qué analogía tenía con el movimiento impresionista derivado de Francia? Juan Francisco no despreció totalmente el claroscuro y esto le hizo acercarse más bien a ciertos paisajistas ingleses, como Turner o Constable, a quienes tanto admiraba, y también a los «pequeños maestros holandeses». Pero su gran admiración por el paisaje chileno, por ese paisaje otoñal, su predilecto, impartieron a su obra un sello típicamente criollo».

Era necesario transcribir el párrafo completo, precisamente por el tono negativo de la tesis en lo que se refiere al posible impresionismo. En nuestro trabajo nos hemos referido al claroscuro en Juan Francisco



González. Conviene señalar aquí que el hecho de la existencia a lo largo de una carrera artística de medios técnicos diferentes no invalida ninguno de ellos en favor de los otros. Es decir, que si Juan Francisco utilizó en los comienzos el claroscuro, poco a poco lo fué suprimiendo y toda la obra de su etapa de madurez es ajena al modelado claroscuro.

Lo mismo sucede con los dos pintores ingleses citados por Eguiluz, uno de los cuales, Turner, está considerado como legítimo precursor de la pintura del *plein-air*; mientras que Constable, más apegado a la tradición, inicia también la conquista de los efectos atmosféricos. Maurice Raynal ha escrito de Turner: «De hecho pudo llegar veinte años antes del impresionismo a la descomposición de la arquitectura natural que transforma de una manera tan importante el sentimiento de la realidad».

La idea de lo criollo resulta incomprendible dentro del problema formal y estilístico. Decir de un artista que es criollo no es emitir un juicio de valor ni caracterizar la norma peculiar seguida por el artista. Se puede estar muy cerca de los estímulos terrícolas y ser impresionista.

David, el pintor neoclásico es, sin duda, menos francés, en el sentido que a la aproximación geográfica da Eguiluz, que los impresionistas que captan los paisajes aledaños a París.

Ernesto Eslava, en una corta y sagaz crónica publicada en «Zig-Zag», escribe: «... fué el impulsador de

un movimiento plástico vigoroso, o intento de pintura nacional... , su retina se impresionaba y se detenía frente a las grandes manchas para encontrar en los contrastes de color el vibrante equilibrio de un paisaje conseguido con paleta viril». Y más adelante: «En su expresión pictórica, puso siempre a prueba los problemas de la descomposición de la luz, y por estas circunstancias se le ha llegado a clasificar —lo que no dejaría de tener alguna razón— dentro de la escuela impresionista... Su visión pictórica fue vigorosa y constructiva. Su trazo, enérgico y voluntarioso».

Ni lo vigoroso ni enérgico empecen el impresionismo. No se puede decir en forma absoluta que fuera Juan Francisco constructivo. Consigue, sin embargo, mayor estructuración que los Renoir, los Sisley y los Monet. Ya hemos dicho que su impresionismo está más cerca de los españoles y alemanes en ese aspecto. Se apega al realismo al aire libre.

El texto de Gabriela Mistral es importante. En su «Recado sobre Juan Francisco González», publicado en «Verano», número 1, Santiago, 1945, revista de la Sociedad de Escritores de Chile, dice con su bella voz de poetisa, unas notas llenas de intuición: «El las pintaba a manotadas de pasta, sin que resultasen bastas, o con unas astucias de niebla «que es y no es»; él las daba a bocanadas de color por un pincel que parecía su ventosa; y un día después su operación era la opuesta con unos jazmines logrados sin tacto, a puro aliento volador».

Se quiere señalar aquí en esa ingrávida y misteriosa y maga voluntad de captar lo impalpable y lo fugaz la norma primordial de los maestros de la pintura al aire libre. Gabriela Mistral habla de la niebla que «es y no es» y marca así la naturaleza indecisa e incierta de la nueva pintura, su dualidad entre el conocer y el sentir.

Llega a más concretas afirmaciones: «Don Juan Francisco dió en Santiago la batalla del impresionismo (pág. 61). Una batalla según su naturaleza: nada de manifiestos ni vociferaciones de cafés, ni revolcadura del enemigo después de ganar».

Digamos que de todos los movimientos contemporáneos, el impresionismo ha sido el único sin el previo anuncio del manifiesto. Tampoco podía lanzarlo el chileno, máxime habida cuenta de su enemiga por la palabra designadora de la nueva sensibilidad pictórica.

Uno de los esfuerzos más notables para hallar la filiación del artista es el realizado por el Dr. A. Goldschmidt. Se publica su estudio en la revista «Zig-Zag», 1946, y corresponde a la exposición retrospectiva de ese año en la Sala Séneca. Escribe el autor: «Juan Francisco González no ha de ser considerado como impresionista en el sentido legítimo. Fué un pintor que alcanzó una aproximación al impresionismo, especialmente por coincidencias de modales, de su temperamento tan independiente frente a la forma realista, por la rapidez, por el ritmo de su facultad sensitiva, por una tendencia innata de disolver, de

pintar con máxima libertad y soltura, fuera de la disciplina de taller, de usar una paleta muy personal y de aplicar una técnica de pincelada ligera y de manchas dispersas... » .

El error del crítico está, a nuestro modo de ver, en considerar el impresionismo como un estilo cerrado o inasequible a posiciones diversificadas. Esas numerosas coincidencias por él señaladas son más que suficientes para que la aproximación al impresionismo sea bastante estrecha. Sobre todo si pensamos que además del núcleo francés (el más importante y ortodoxo) existen las corrientes del impresionismo alemán («Los pequeños interiores de la primera época de Menzel —dice Spengler— anticipan todos los descubrimientos del círculo de Manet»), del español y del italiano que se desvían hacia posiciones marginales, pero dentro de aquel dominio que hemos señalado en páginas anteriores. Goldschmidt da cierto tono de provisionalidad a sus ideas al señalar: «Es muy probable que su obra completa pueda hacer cambiar nuestra posición actual».

Es indudable que en un artista tan fecundo ha de conocerse un buen porcentaje de telas para obtener una conclusión definitiva. En Juan Francisco existe, además, un número importante de obras a las cuales la premura, la desgana o la simple rutina las hacen demasiado percederas.

Nuestra idea de su acentuado impresionismo viene

a través —como hemos señalado ya— de los tres paisajes europeos.

Quede como conclusión del testimonio del crítico alemán lo que más nos interesa: «Fué un pintor que alcanzó una aproximación al impresionismo».

A su vez Víctor Carvacho, preocupado siempre por hallar los cauces profundos de la pintura chilena, ha escrito con frecuencia sobre Juan Francisco. Todavía no nos ha dado el trabajo intenso y exhaustivo que el pintor merece, pero en sus crónicas se nos anticipa ya una opinión sobre lo que, a su juicio, es el linaje estilístico de González.

La más reciente está fechada el 14 de agosto de 1953: «Este pintor, a lo que parece el más destacado representante producido por el impresionismo en América . . . » («El Debate»).

En un artículo titulado: «Cincuenta años de pintura chilena», escribe sobre el autor de Melipillana: «. . . contemporáneo del impresionismo desarrolla en Chile una obra tal, que respondiendo a la sensibilidad de la sensación crea un modo particular: espontaneidad, lirismo, sensualidad, sintetismo en la transcripción de las formas, exaltación ante la maravilla de la materia que se ofrece sedosa, aterciopelada, sanguínea y vital . . . Todo está sorprendido en un instante de plenitud vital con su temperatura, color y perfume» («El Debate», 10-jul.-53).

Volvemos, pues, a encontrar las caracterizaciones

que definen la pintura impresionista. Piénsese en esa nota que marca la norma de la instantaneidad.

Debemos señalar que el impresionismo, como el barroco, como el romanticismo y los movimientos de embriaguez pánica, cuya última derivación es el expresionismo cultivado en Francia por los «fauves», viene a ser, como hemos anotado alguna vez, más que un estilo plástico, más que un conjunto de reglas y de normas preestablecidas, una actitud espiritual, más que un modo de pintar un concepto vital. El artista impresionista no obra apriorísticamente. Realiza su cuadro, sin duda, según un repertorio formal intuído o aprendido de acuerdo con una manera peculiar, pero lo esencial es —como dice Carvacho— aquella exaltación ante la maravilla de la materia, aquella espontaneidad y lirismo, aquella transcripción sintética de la naturaleza.

Continuando nuestra pesquisa de testimonios tenemos un texto favorable a nuestra tesis en el trabajo de Eugenio Pereira, «El desarrollo histórico del arte en Chile», prólogo al catálogo de la Exposición de arte contemporáneo chileno del Museo de Arte de Toledo, E.E. U.U., 1941: «González ha sido uno de los más poderosos reactivos contra el academismo que se entronizaba en la pintura chilena». «Temperamento ardiente, su visión de colorista se expresa por medio de una paleta riquísima cuyos colores derrocha con suprema elegancia: blancos, rosas, rojos ardientes, violetas, amarillos. Con esta gama lujuriosa atacó violen-

tamente los problemas de la descomposición de la luz; en sus «manchas» fueron emergiendo, en animada fantasía, los objetos familiares: las flores, las frutas; crepúsculos, amaneceres, luz pálida y luz intensa . . . ».

La apreciación crítica y el modo de delimitar las peculiaridades estilísticas del señor Pereira, en Carvacho y en cierta manera también en Gabriela Mistral, en Alfonso Bulnes y en el Dr. Goldschmidt, si están referidos a Juan Francisco González, podrían servir para caracterizar a otro impresionista cualquiera. Leamos ahora: «Lo que le interesó . . . fueron los reflejos imprevistos, las coloraciones súbitas de las aguas y la atmósfera. Aquí el verdadero motivo del cuadro, el tema principal, son las apariencias luminosas que adquieren las nubes, la niebla mezclada de humaredas, las brumas matutinas y crepusculares». «Respira la alegría de vivir, la alegría del epicúreo que absorbe por todos sus poros los efluvios sensoriales de la vida».

El primer párrafo lo hemos tomado del libro «Historia de los pintores impresionistas», de Théodore Duret y se refiere a Monet. El segundo de la monografía dedicada por Emmanuel Fougerat al mismo pintor francés: «Claude Monet, album d'art rétrospectif».

Y, finalmente, para dar término a esta parte correspondiente a las opiniones de la crítica sobre el artista chileno, debemos citar el texto de Armando Robles: «La pintura en Chile», publicado en «Los Anales de la Universidad de Chile», julio y agosto I y septiem-

bre II, 1920: «Otra silueta de artista muy interesante y digna de estudio es Juan Francisco González, pintor impresionista, es decir, de esa gran escuela moderna de la plena luz y del color triunfante...». «Con Juan Francisco González se produce la primera tentativa para sacudir los viejos yugos y romper los antiguos moldes de la pintura».

La opinión de los estetas y críticos es, como puede verse, favorable a la idea del impresionismo. Hemos hallado algunas otras que la niegan. Debemos advertir, empero, que éstas carecen de razones. Son, en general, simples opiniones. Nosotros, por nuestra parte, en trabajos tempranos y cuando conocíamos parcialmente la obra del pintor, emitimos juicios con ciertas reservas y siempre sujetos a modificaciones posteriores cuando un mejor conocimiento de la labor del maestro nos permitiera un estudio más profundizado.

\* \* \*

En resumen, Juan Francisco González pertenece a la generación de los impresionistas.

Dentro de la corriente general de la pintura del «aire libre», el artista lleva a sus obras un modo personal más heterodoxo que el arte de los impresionistas franceses, especialmente Monet y Pissarro, que en sus últimos tiempos conducen el impresionismo a sus más extremadas posiciones.

Siendo el impresionismo tanto una técnica, como



una actitud espiritual, el pintor chileno está más dentro de ésta que en la prosecución de aquellas normas. Las doctrinas del impresionismo están intuídas y no pensadas.

Si dividimos la historia del arte en dos corrientes: la de la libertad expresiva inclinada a lo musical, y la de lo objetivo tendida a lo escultórico y apretado, Juan Francisco va por el camino de lo primero. En su arte se da un vuelco y una modificación de los anteriores modos.

Por todo ello podemos concluir que Juan Francisco González es un pintor impresionista, del mismo modo que lo es en España, Sorolla —tan distinto por otras razones— y en Alemania, Liebermann.

En este caso importa menos la sumisión a unas doctrinas, bastante imprecisas por cierto, que aquel impulso espiritual que lleva a todos los impresionistas a «reflejar los efectos fugaces de la luz y del color, expresando con una pincelada apresurada y como abocetada la emoción, el placer y la impresión, para decir todo lo que el artista siente en todas las horas y en todos los minutos del día».

Juan Francisco González sintió ese anhelo y lo llevó a sus mejores obras.