

ANTONIO R. ROMERA

CRITICA DE ARTE

EN TORNO A LA RETROSPECTIVA DE JUAN M. RUGENDAS

LA SITUACIÓN DE Juan Mauricio Rugendas en el tiempo histórico que le toca vivir es por demás extraña. Cuando miramos hacia atrás y contemplamos al pintor a través de los testimonios documentales, de las referencias, de las circunstancias en que se desenvuelve su vivir, comprendemos en seguida las razones existentes para calificar de extraña esa vida.

Se argüirá acaso que Monvoisin también vino a América y pasó en los mismos años por avatares y contingencias semejantes. A esto podría agregar que las similitudes son externas. Monvoisin hizo de su vida un proyecto y trató de amoldarla siempre y para beneficio propio a las eventualidades que se le iban presentando. Todo era en él previsible, todo tenía un ritmo regular. En el pintor bávaro, por el contrario, hay un porcentaje de aventura, de rasgos inesperados, de azarosa peripecia.

Otra disparidad más: Monvoisin fue para las esferas cultas del Chile de ese tiempo una especie de pintor oficial. Traía el maestro desde la vieja Europa el prestigio de un estilo instalado en la tradición, aceptado y fomentado desde los círculos palatinos galos. Era el *beau-idéal*, el *estilo noble* derivado del neoclasicismo que aquí se tenía por la culminación de lo más excelente y digno en las artes figurativas. El autor de *El alto de la carreta*, en cambio, pasó en cierto modo inadvertido como pintor. El hombre se impuso al artista y de las obras se ha venido a hablar en épocas recientes.

Si repasamos la bibliografía artística desde Amunátegui en adelante, nos llamará la atención la ausencia casi absoluta del nombre del pintor y el prestigio —empero— de que en todas esas páginas goza el bordelés. Tenía que producirse un cambio en el gusto y la valorización de los temas inspirados en el costumbrismo para que las obras de Juan Mauricio adquirieran su cabal prestigio.

El tiempo ha hecho su tarea justiciera. En el autor de *Rodeo de huasos maulinos* vemos ahora un espíritu más abierto a innovaciones. Monvoisin representa una tradición que perece, que se aleja para perderse en las brumas del pasado, mientras que Rugendas trae un aire de incontenible vitalidad. No sé qué extraño poder anima sus pinceles, que estas obras nos conmueven como si hubieran sido pintadas a nuestro lado, hoy mismo, ayer. Un anhelo vehemente de perdurabilidad pone en ellas su nimbo y las hace actuales y de siempre.

Rugendas es moderno porque realiza una pintura preñada de consecuencias ulteriores. No es difícil discernir una comezón de incitaciones, una carga de posibilidades futuras.



Se le ha llamado "precursor". Sin embargo, no deja discípulos en el rigor del término. Como hemos visto, la admiración hacia su arte vendría mucho después. Ello, claro es, no supone desconocer que el círculo en el cual se movió el viajero europeo gustara de sus obras. Juan Mauricio repartía su talento de dibujante con tal prodigalidad que llegó a no estimarse en grado excesivo lo que de modo tan espontáneo surgía de su mano. Rugendas fue el triunfador por el lado de la amistad. La misma historia de sus relaciones sentimentales, a las que se pretende sublimar platónicamente, ayuda mucho a completar la figura del artista, lo enriquece, lo humaniza.

A mi juicio se dan en la pintura chilena cuatro *claves* y cuatro *constantes*. Las primeras son la Exaltación, la Realidad, el Sentimiento y la Razón plástica. Las segundas, la Permanencia del paisaje, de la Emoción, del Color y del Influjo francés. Rugendas —salvo en una, la última 'constante'— participa de todas. Hay en sus obras —como en Gil, Wood y Somerscales— un ennoblecimiento, una ponderación de aquellos rasgos y peculiaridades que definen con perfil propio la vida nacional en esos tiempos aurorales. La pintura, aun sin propósito deliberado de hacerlo y sí por una especie de inercia vital, canta la gesta. Rugendas desenvuelve en sus telas y en sus dibujos el poema de un mundo que empieza a conocer su propio rostro. Es, por cierto, un arte fuertemente pegado a la realidad circunstancial de quien lo hace. Un Chile nuevo, lleno de color, de gracia, sale a nuestro paso. Y es curioso observar la mezcla insospechada de unos hábitos patriarcales y de un concepto refinado y social. Paseos campestres, carreras, reuniones de la sociedad

y una galería iconográfica en donde el lápiz muelle y exquisito del dibujante luce la galanura de un estilo impar.

Sí, la Exaltación. Y el amor a la Realidad y el Sentimiento que conmueve sus fibras ante la grandeza de un paisaje duro y áspero y bello. Bello, como lo querían los artistas de la generación de Rugendas. Responde esto a un impulso íntimo y no es fruto del azar. En los comienzos del siglo XIX se da una corriente romántico-costumbrista que busca los ambientes llenos de pintoresquismo y de color local. Los países más apartados de las grandes vías de comunicación o que conservan sus hábitos ancestrales atraen a pintores y escritores. América fue para Juan Mauricio un punto de misteriosa seducción.

Por eso en sus carpetas hay escasas visiones de ciudades y abunda el hombre, las estampas costumbristas y el paisaje. Aquí vemos dos aspectos curiosos y significativos de su Minerva. Digo significativos porque tienen un sentido y esclarecen luminosamente, para quien quiera verlo, uno de los secretos de su obra. Lo vamos a ver en seguida.

Un grupo de óleos —*El alto de la carreta*, *El paseo a los Baños de Colina*, *El Presidente en las carreras de Renca*— suponen en el conjunto expuesto el punto más alto en la exaltación del costumbrismo. Rugendas no abandona los valores plásticos, pero en cierto modo no duda en posponerlos a la 'ilustración'. Es decir, salvo en parte, en el primero de estos lienzos, de una sensibilidad casi actual, se recrea en dotar al cuadro de una carga de vida cotidiana, de efusiones transitorias. Todo en este acto pictórico, formado por grupos de personas, de animales, de cosas, está puesto en función del papel desempeñado en el acontecimiento que se quiere representar.

Véase, por ejemplo, en *El paseo a los Baños de Colina*, el amor documental, de testimonio, revelado en el fragmento de la derecha inferior. Todo —repito— es un impulso vehementísimo para captar la vida que pasa: trajes, actitudes, gestos...

Y, claro es, la técnica se impregna de los rigores de los hechos transitorios. Pincelada vivaz, espontánea, expresiva, cultivo del color local y del dato objetivo. Todo aquello, en suma, que contribuye a dar premura al acto de pintar y facilita la captación de lo sensorial. El entronque del costumbrismo con ciertos atisbos románticos es muy certero. Rugendas ha contemplado las obras de Eugenio Delacroix, pero se aparta de este maestro en su mayor preferencia por las tonalidades claras, la nitidez de las formas y lo definido del arabesco que las limita.

Vengamos al otro grupo de paisajes. Entre ellos, fundamentalmente, *Las Loberías*, *Laguna del Laja*, *Grupo de rocas en el Pacífico*, *Pendiente de la Cumbre* y *Casucha de las Cuevas*. Observamos primero un fenómeno peculiar. Rugendas ha huído de la representación antropomórfica y de la incorporación de todo elemento vivo que pudiera crear la idea de pintoresquismo o contribuyera a temporalizarla. Sólo en el último de esos cuadros, en *Casucha de las Cuevas*, surge una silueta aislada. Es un jinete visto de espalda, señero en la grandeza del gran circo montañoso. Más que persona viva es como una visión, un fantasma en la soledad, que subraya e incrementa la impresión intemporal de la tela.

Hemos dicho la palabra: 'intemporal'. A mi modo de entender es ese rasgo de lo permanente, de lo quieto, de lo perdurable, lo resaltante en tal grupo de paisajes. Y por ello está como situado en una zona antagónica de la ocupada por las obras costumbristas. Rugendas buscó aquí la más decisiva entrega a una pintura anticipadora, liberada de la imposición temática, de lo 'ilustrativo' y realista. No deja de ser sintomático que la mayoría de estas obras las conservara el artista. La ausencia en ellas de lo pintoresco y de la fijación de episodios alusivos al vivir corriente de aquellos años arrebatában a tales obras el interés inmediato.

Rugendas las llevó consigo y en verdad se trataba de trabajos tendientes no tanto a establecer una impresión y un dato concreto de sus viajes, cuanto a señalar sobre el lienzo o sobre el cartón una *experiencia plástica*. Quiero decir que si aquellas telas de tema vernacular y costumbrista suponían en esencia una operación narrativa, en estos paisajes de montañas Juan Mauricio llegaba a un sistema de manchas cromáticas. En *Las Loberías* el color está como deshumanizado. Es éste un paisaje escenográfico, espectral, con una luz de irrealidad y de misterio, caprichosa, inventada y, a la vez, verdadera y estricta. Rugendas, al suprimir el temblor atmosférico y al recortar los volúmenes, anticipa en el rigor geometrizable los postulados del realismo mágico. La severidad purista, el mutismo, la frigidez del color, la sobriedad de la expresión y la lisura deslizante de las superficies, los volveremos a ver casi en cien años más tarde en los pintores postexpresionistas alemanes. Todo, por supuesto, contribuye a incrementar la impresión de eternidad.

Entre los dos grupos de obras cuyas características trato de indagar, existe un paisaje que es como el trazo de unión entre los dos conjuntos. Participa de algunos de sus rasgos y al tomar de ellos lo esencial y mejor logra transformarse en la tela más bella y maestra del artista.



Vista de El Descabezado. Obsérvese la composición rigurosa del cuadro y su división en zonas plástica con inexorable lógica. Las dos líneas verticales, además de señalar la "rima plástica" con la repercusión de los blancos, marca el fragmento de mayor interés y significación.



Al pie de la carreta. Dibujo de Rugendas. Se trata de un fragmento del cuadro El Presidente en las carreras (parte izquierda).

Me refiero a *Vista de El Descabezado*. Por el lado de lo vernacular y costumbrista tiene el grupo central, en el cual el caballo blanco con su luz interior, translúcida, es acaso uno de los momentos más felices del pintor. En esta tela la unidad es perfecta, total. En otras podemos ver parciales fulguraciones. Aquí todo brilla con entonada sumisión a un ritmo general. Inclusive la composición, las líneas de la tectónica interior —que a veces adolece de endeblez o decaimiento— surgen con un rigor inusitado en el acierto y en el equilibrio. Un eje vertical divide al conjunto en dos partes simétricas con la distribución equitativa de las masas de la izquierda y de la derecha. El eje parte de la cima de El Descabezado y pasa por el caballo blanco. Y en estos dos extremos se produce, además, en la repercusión o duplicado del blanco niveo de la montaña con la albura del caballo, una rima plástica. El tono más elevado en la escala del color tiene una consonancia cromática minúscula, pero suficiente para alejar toda posibilidad de monotonía.

El cuadro es de dimensiones reducidas —aproximadamente 30 por 40 cm.—, pero hay en él la monumentalidad derivada del acierto en las proporciones. Rugendas ha escogido una armonía sencilla, simple. No existe dominante en el rigor del término, aun cuando los ocre y sienas tostados de la parte inferior se acusan con mayor predominio. La estabilidad se establece por el juego de dos zonas perfectamente delimitadas: la inferior de tonos cálidos y la superior de tonalidades frías. La de abajo, real, la de arriba con un acento lírico, llena de gracia pomposa que roza el peligro de lo excesivamente grato. Las dos zonas están enlazadas por el arabesco verdoso de los árboles, que se riza, según una de las peculiaridades estilísticas del pintor bávaro. La parte superior comienza tímidamente en un azul desvaído, sigue hacia un violeta puro para terminar en el blanco cremoso de la cima recortado sobre la mancha unida del cielo en donde hallamos un azul más definido.

En este paisaje de tanta atmosferización hay un alarde increíble de modernidad. Lo pinta el artista en los años en que todavía las sombras y las opacidades se cargan de tonos bituminosos y se modela el relieve por el empleo de los tonos quebrados. La *Vista de El Descabezado* es una solución a base de manchas puras y se ofrece como un modo de reproducir la naturaleza desde el punto de vista del color.

Es una pintura “cromática”, si me puedo expresar así.

Rugendas utiliza una técnica magistral. En los primeros planos la pincelada barre en largas pasadas la tela y dibuja con una leve acumulación de la pasta el modelado del terreno. En las otras zonas no se advierte la huella del

pincel y el relieve y anfractuosidad de los accidentes se consigue por pequeñas variaciones de color, no por el empleo del claroscuro que era el procedimiento tradicional.

No hay casi materia. Una capa delgada cubre el lienzo y los fragmentos de mayor densidad y saturación cromáticas acusan la metódica superposición de veladuras. Estamos lejos de las fórmulas y amaneramientos de los epígonos del neoclasicismo.

El refinamiento en el color hace de este cuadro un eco inesperado de la estética del preciosismo, de la gracia y galanura puestas en sus pinturas por los maestros del rococó. Hay en él como un florecimiento de las gamas suaves, lechosas, de los azules primaverales y pimpantes, de los delicados, temblorosos lilas...

Por ese lado podría pensarse que Rugendas realiza el retorno a tendencias olvidadas. No hay tal. Y, por el contrario, nuestro artista se aproxima a esos maestros sólo en aquel punto en que el rococó es precursor del impresionismo. Rugendas está lejos de los paisajistas de dicho período, como Hubert Robert y José Vernet, que ennegrecen el cuadro con un claroscuro tenebroso.



Deberíamos decir algo del dibujante. Juan Mauricio poseyó una pupila privilegiada. Con singular ligereza de trazo, rozando apenas el papel con movimiento imperceptible de la mano, en un instante, con rigor, con justeza de grabador oriental, capta la más viva y agitada escena campesina o abre el horizonte en la albura del papel para dejar en él un fragmento del mundo.

En su tiempo hubo, sin duda, pintores que superaron al autor de la *Laguna del Laja*. Como dibujante tuvo equivalentes, pero no fue superado por nadie. Se ha creído que Rugendas poseía una sola gama: la del trazo, la del arabesco que se riza gracioso, sensual, y hace, al abrazarlas, el contorno de las cosas. Sin embargo, sabía lograr efectos pictóricos sobremanera felices. Ahí está *Calle de Santiago*, N° 47, en donde con el más sutil lápiz obtiene, por el milagro de la valorización, visiones que parecen exaltarse y adquirir gran vehemencia plástica por el cromatismo inexistente y, a la vez, presente.



Se ha dicho que el lienzo, aquí expuesto, *El Presidente en las carreras de Renca*, colección Vergara Donoso, no es de la mano del pintor alemán. Creo que en este caso vale esencialmente para la dilucidación del problema planteado un criterio basado en lo que se designa la "crítica de estilo". Es decir, la apreciación visual y el juicio de valor, de calidades y el recurso comparativo aplicado en el cotejo con otras obras cuya autenticidad está documentalmente asegurada.

Pertenece el cuadro discutido al ciclo estilístico de *Paseo a los Baños de Colina*, colección Miguel Munizaga, y *El alto de la carreta*, colección señora Josefina Vial de Reynal. De estas dos últimas obras se expusieron los apuntes a lápiz utilizados para las pinturas definitivas.

Juan Mauricio Rugendas no modelaba los volúmenes. Para dar la impresión de relieve utilizaba colores distintos, no el mismo color aclarado u oscurecido, sino otro diverso, pero cercano a él. Es decir, en cierto modo adelantándose a Cézanne, en vez de *modelar*, *modulaba*. No lo hacía conscientemente, como el maestro de Aix, sino obligado por la rapidez y por el repentismo a que se veía compelido por las circunstancias en que realizaba su obra. Ello se hace más patente cuando pinta figuras en el paisaje. En los tres cuadros citados, que creo del mismo tiempo y de la misma mano, este procedimiento para crear la sensación de bulto es muy visible.

Pero vengamos al cuadro de las carreras. Existen varios dibujos preparatorios del mismo, especialmente *Al pie de la carreta* y *Llegando a las carreras*, ambos en la colección Menéndez Braun. ¿Precedieron estos dibujos a la tela? o, por el contrario, ¿vienen de ella? La pregunta no es superflua. Si pudiera responderse afirmativamente tendríamos resuelto el enigma.

Por un lado estos esquemas denuncian la mano segura de Rugendas, su ágil y fácil fluidez, su magistral capacidad retentiva. La conformidad estilística de estos apuntes con el dibujo *En la carretera*, expuesto en la retrospectiva, Cat. N° 73, es convincente. Pero, por otro lado, la experiencia señala que cuando se trata de artistas de creación instintiva, los cuadros no conservan de modo tan acusadamente fiel sus similitudes con los bocetos de donde proceden. Aquí mismo tenemos un testimonio en los apuntes a lápiz utilizados para los lienzos *El alto de la carreta* y *Paseo a los Baños de Colina*, ya citados. Las semejanzas, con ser muchas, no empecen ese apartamiento en detalles que el pintor cuando emprende la obra definitiva estima necesario realizar.

Renuncio, pues, a utilizar este dato por no tener la certidumbre —aunque

pienso que sí— de que los dibujos preceden al cuadro. No existen datos testimoniales seguros y acaso los apuntes pudieran haber sido tomados de la pintura.

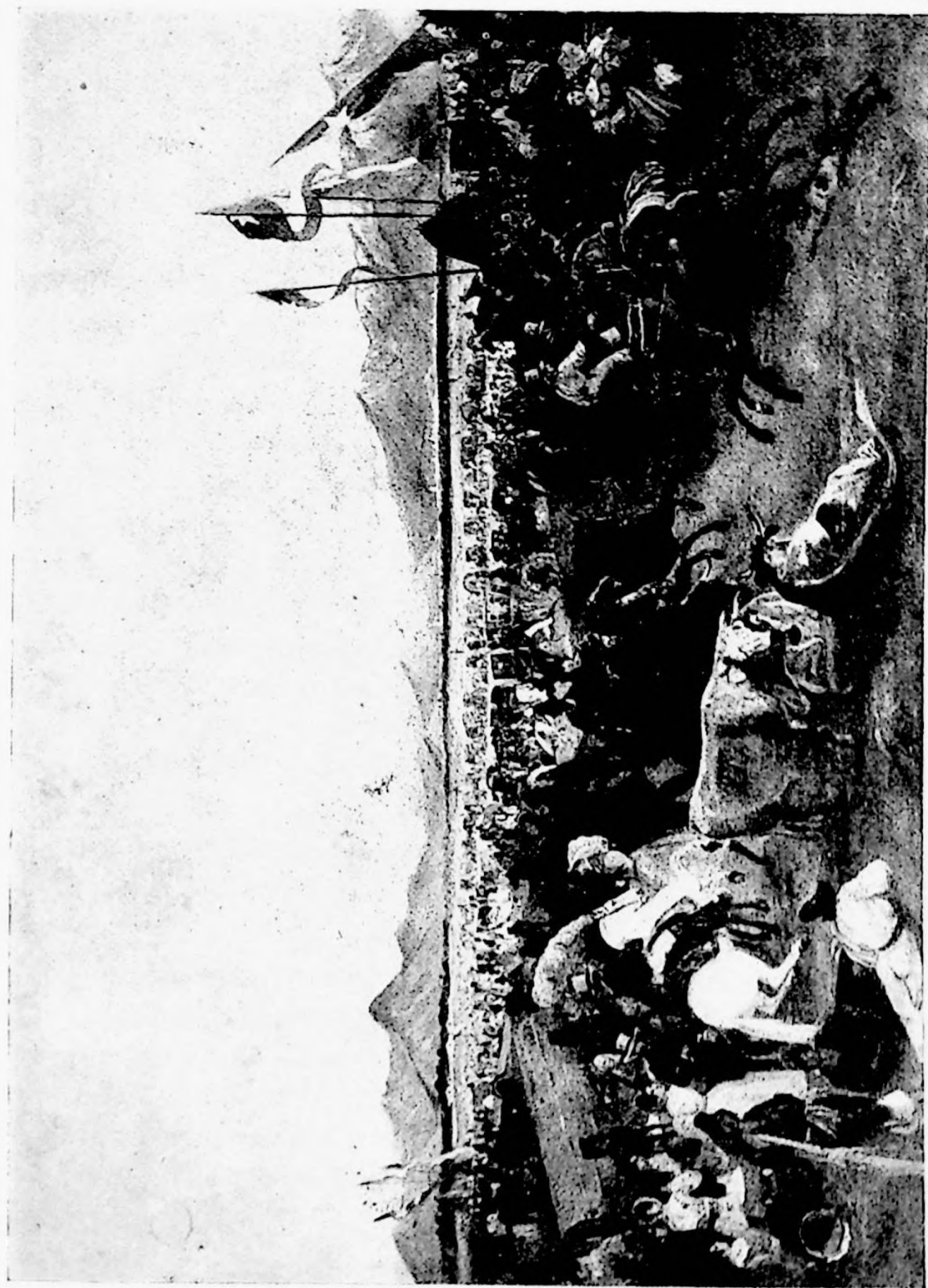
Existen, empero, otros argumentos de más peso. Acaso sería útil demostrar cómo el artista bávaro realiza con su obra un gesto único. Todo lo que dibuja, todo apunte que toma es utilizado con posterioridad en trabajos de mayor envergadura. Por ejemplo, el diseño N° 96 del Cat. *Carnero*, es llevado casi literalmente a la composición *Rodeo, huasos maulinos*, del Museo Nacional de Bellas Artes. En esta misma tela el huaso tendido en escorzo del primer plano es figura que el maestro repite con frecuencia. Se ve también, no lo olvidemos, en el óleo de la colección Vergara Donoso y en un dibujo muy emparentado con *La reina del mercado*, que se guarda en nuestro Museo, antigua col. Alvarez Urquieta.

El Presidente en las carreras de Renca es tela antigua. Ello no puede negarse. El dato parece seguro. La pintura es contemporánea del hecho que relata. Podemos, inclusive, conceder un lapso muy amplio que vaya hasta 1860 para implicar en el juego conjetural a varios pintores de ese período. Si no es de Rugendas, ¿quién la pintó? ¿Charton de Treville? ¿Caro? ¿Bianchi? ¿Vandorse? ¿Mandiola? ¿Francisco Baeza? ¿Francisco Valenzuela? Ninguno de ellos pudo hacer algo tan dinámico, vivo y expresivo. De modo que por eliminación nos queda sólo Rugendas.

La escena grabada por Lehert para el álbum de Gay, *Una carrera en las lomas de Santiago*, conocida también por *En la Pampa el 19 de Septiembre*, utiliza elementos comunes a ambos cuadros: grupo de vacunos, caballo del primer plano (izquierda), grupos de la derecha, banderas, etc.

Aludamos a las similitudes formales con la tela *El paseo a los Baños de Colina*, adquirida recientemente en el mercado argentino por el señor Miguel Munizaga. Hay entre ambas gran semejanza de estilo y sobre todo de factura. La misma mano ha pintado los dos cuadros, debiendo decirse que la autenticidad de la segunda está plenamente documentada.

Las afinidades actúan sobremanera en el dominio del tratamiento cromático y en aquellos indicios objetivos que constituyen los tics “grafológicos” del artista. La “escritura” de un pincel es tan significativa como los trazos que hacemos con la pluma al escribir. En aquel caso se trata del modo de dejar la pasta colorida en la tela, de las soluciones personales en la autonomía y estructura de los seres vivos, del juego armónico del color. La analogía en el grupo de los bueyes es sorprendente y aquí, más que en parte



El Presidente en las carreras, 1834. Oleo de Rugendas.

alguna, se advierte ese modo típico de extender una pasta aceitosa sin disolvente, formando grupos y anfractuosidades que concuerdan en ambas telas y parecen provenir de un mismo origen.

La composición impugnada tiene, además, contactos estrechos con la titulada *La batalla de Maipú*, Museo Histórico Nacional. Las correspondencias se atienen a los supuestos anotados, inclusive —como señalé— a la fecha de ejecución. Pero suma, además, otras relaciones, especialmente las de composición, movimiento de masas y, sobre todo, la peculiar fragmentación de los grupos, ordenados, como señaló, con minuciosa pulcritud crítica, Víctor Carvacho ("La Nación", 3-I-60), según direcciones estructurales y tectónicas subyacentes en la aparente espontaneidad el juego cromático. En "Ercilla", 9-XII-59, se ha calificado el movimiento del cuadro de "desordenado y hasta pueril". Es lo contrario. La ordenación en aspa está revelando la decidida voluntad racional, previa, de someter el conjunto multitudinario a unas direcciones armónicas.

En los dos lienzos el relato de un hecho histórico —visto con pupila costumbrista y con acentuación del sentido vital— se subordina al movimiento y composición principales. La organización de los diversos grupos en un espacio necesariamente restringido deja escaso lugar al desenvolvimiento de las acciones individuales. Sin embargo, Rugendas, maestro de la caracterización típica, logra que cada uno de los individuos actúe con plena autonomía. Este rasgo que podríamos llamar vernacular, nativista, racial, pese a lo diverso del asunto, es inequívocamente semejante en ambas pinturas. Uno de los personajes que aparecen en el cuadro de la col. Vergara Donoso, el caballero que luce sombrero de copa y llena una copa de vino, es el propio pintor.

Otra obra, *Retrato de Portales*, N^o 143, col. señor Salvador Valdés Morandé, ha sido calificada con ligereza como una "manifiesta falsificación". Digo ligereza, porque para llegar a tan rotundo juicio se requiere del apoyo de razones y testimonios irrefutables. Una tela restaurada, aun cuando, como en este caso, sea una restauración desafortunada y torpe, puede desnaturalizar la obra intervenida, pero nunca será un fraude y menos una falsificación. El primer deber de quien opina consiste en emplear rectamente las palabras.

El Portales ha sido restaurado, fuertemente restaurado. En la tela se hacen ostensibles los repintes y el brillo y untuosidad del color indican que los retoques son de fecha reciente. En ningún caso el trabajo se ha esforza-

do en una adaptación al modelo restaurado. ¿Pertenece esta obra a Rugendas? La respuesta es ardua. La nueva capa de pintura agobia a las pigmentaciones del alemán que eran ligeras, delgadas y espontáneas con su espesor craso. Sin embargo, algunas partes que por haberse conservado mejor no han necesitado de la intervención del restaurador, parecen provenir sin duda de la mano del maestro decimonónico. Ello se evidencia de manera ostensible en el blanco de la pechera y en la corbata de plastrón. Se dirá que es poco. Sin embargo, basta con un fragmento para hallar la huella inequívoca de un espíritu que se expresaba plásticamente.

ANTONIO R. ROMERA.