

Guión cultural del siglo XIX

EUGENIO PEREIRA SALAS

I.—LA INQUIETUD REPUBLICANA.

La hora de la independencia marca para América el comienzo unitario de una nueva etapa histórica. La lucha por la emancipación había unido estrechamente a todos los países en una empresa común, y los pensadores habían difundido doctrinas que el pueblo acepta con abierto corazón. Para ellos la independencia es una especie de concepto bíblico, la creación de un mundo nuevo sobre las ruinas del Imperio Español. “La libertad, alma de lo bueno, de lo bello y de lo grande —exclamaban al unísono los contemporáneos—, Diosa de las Naciones, brilló por fin en la patria nuestra. ¿Cuánta luz brotó de aquellas tinieblas, cuántos héroes no emergieron de aquella generación de esclavos?”.

Pero las primeras generaciones republicanas olvidaban que ni las formas políticas ni la estructura social dependen únicamente de la consciente voluntad de acción, sino que están determinadas en parte por el carácter nacional y por su pasado histórico. Al decir de los existencialistas, la historia, dimensión temporal, contiene un horizonte pretérito, un horizonte presente y un horizonte porvenir.

En esta coyuntura histórica americana, Chile emerge con sus caracteres propios, formados en el largo convivir de la Colonia. Posee una firme base material, un cuerpo físico integrado

por una raza forjada en la lucha y en el trabajo y en la aculturación de dos razas y de dos conceptos de vida: el hispánico y el aborigen. Su medio ambiente geográfico parece favorecer y a veces dificultar su avance. Es la loca geografía de que habla Benjamín Subercaseaux; el país de los rincones, como lo bautizará José Victorino Lastarria.

Nació con una estructura espiritual. Y aunque su forma de gobierno había sido otorgado por la metrópoli hispánica, el individualismo y la soberbia, heredados de la misma España y la pujanza adquirida en la épica campaña de Arauco, habían templado los orígenes, dibujando tempranamente un régimen paternalista, de tipo nacional.

Su vida política empieza bajo el imperio de la filosofía de la Ilustración; su vida artística, de la que nos ocuparemos, bajo el influjo de una doctrina estética predominante en los salones de Europa y en las academias: el neoclasicismo.

“La literatura del período revolucionario, se ha escrito, brota directamente del corazón de los hombres, es una literatura de circunstancias, inspirada en las esperanzas de la lucha contra la Madre Patria”.

El concepto de libertad es así el argumento mayor de los escritos de esta generación patriótica. La poesía suena como un himno idéntico que se repite bajo la comba azul de América.

La vida artística reposa en los mismos ideales conductores. El país es pobre, limitados sus recursos, pero el sueño no tiene límites y embellece la vida ciudadana, tiñéndola con las finas formas del arte.

La revolución de la independencia trajo un desplazamiento de la sociabilidad. La existencia que se desenvolvía alrededor de las festividades religiosas se ensancha con el establecimiento de algunas ceremonias públicas de carácter cívico popular que rivalizaron con aquéllas. Las principales fueron: el 12 de febrero, el 5 de abril, y el 18 de septiembre, que bajo el patrocinio de don Diego Portales llegó a ser la celebración máxima del pueblo. En ese día solemne, el sol de la patria llega a su cénit, y la ciudad toda, vestida de gala, se mueve como un solo cuerpo de oriente a occidente y de norte a sur. El Campo de Marte, la Plaza de Armas y la Cañada son invadidos por un mar de gente que, en su flujo y reflujo, lleva por todas partes el bullicio y el contento.

Santiago, en los decenios de 1820 a 1840 sufrió modificaciones. El espíritu de innovación se hizo palpable en la manera de edificar. En vez de los antiguos edificios de adobe, extensos en sus tres patios y achaparrados por sus enormes muros, se levantan casas de cal y ladrillo, de dos y tres pisos. Antonio Aldunate construyó en la Plaza de Armas, vecino a los pórticos de los baratillos, el primer edificio de cuatro pisos.

La Cañada se había transformado en la Alameda, gracias a los trabajos de don Bernardo O'Higgins. El paseo estaba dividido en tres avenidas, con calzada para carruajes. En el centro había seis filas de frondosos álamos, que protegían del sol; algunos bancos de piedra y una fuente sobre un octógono de mármol.

Los hábitos de vida evolucionaron a parejas con el ambiente. Santiago tenía ya cafés, como aquellos de Barrios, de Dinator, el Café pipiolo de la Nación, y el elegante establecimiento de los señores Rengifo y Melgarejo. A partir de 1821 el Café de la Baranda, Monjitas esquina de San Antonio, monopolizó la vida nocturna.

Los transeúntes pasan ahora vestidos con las modas novedosas que trajo de Argentina el Ejército Libertador. La tenida de los hombres es de chaqué o de levita, calzón de espumilla, medias largas de seda blanca y zapatos de cuero de becerro. La capa, símbolo del antiguo régimen, la usaban únicamente los "chapelones". Más tarde se introdujo la moda francesa de los dos chalecos de color diferente, y las dos corbatas que oprimían el cuello de una manera atroz. Las mujeres, aburridas del estiramiento colonial, de los guardainfantes barrocos, adoptan la confortable sencillez de las modas inglesas o transitan envueltas en el democrático pañuelo de rebozo, que viene de Filipinas o de Cantón.

Esta realidad sociológica se refleja en las bellas artes y en el teatro.

La primera tentativa en el arte escénico es de la nacionalización de la escena, y esta tentativa está unida históricamente a la señera personalidad de Fray Camilo Henríquez. Activo periodista en *La Aurora de Chile* y en el *Censor* de Buenos Aires, ciudad donde frecuenta la llamada Sociedad del Buen Gusto, el benemérito fraile inicia en 1813 una atrevida campaña que tiende a transformar el teatro en un medio de propaganda política revolucionaria. Su concepto es ético; define el arte dramá-

tico “como un espejo ingenioso en que el hombre social ve representadas sus extravagancias y los dolorosos efectos del furor de las pasiones”. La misión que le asignan es pedagógica: “La voz de la filosofía —escribe— es demasiado árida para muchos; conviene suavizarla, amenizarla con las gracias de las musas. La filosofía habló, pues, desde el teatro en lenguaje agradable y gracioso, y el pueblo dócil oyó sus tendencias con placer”.

Engañado por las apariencias, el fraile confundió la tramoya colonial con las obras mismas. Su gusto, teñido por el filosofismo, aprecia en heterogénea comparsa las obras teatrales de Voltaire, Crebillon, Corneille, Kotzabue y Shakespeare, quienes habían excedido, según su pensamiento, las glorias de los Sófocles y Eurípides de Grecia, y de los Plautos y Terencios de Roma, pero de los cuales no se recogían los frutos, por ir detrás de los absurdos góticos de los Calderones, Montalbanes y Lopes de Vega.

El movimiento impulsado por Camilo Henríquez provocó, sin embargo, una agitación bienhechora, pues encauzó el teatro por la senda del nacionalismo, y en lugar de revivir las costumbres y acciones extranjeras, se buscaron argumentos en las tradiciones aborígenes y en los episodios gloriosos de la revolución de la independencia.

En los escenarios de Chile y Argentina, unidos por la presentación de los mismos autores y actores, se improvisan “comedias tiernas” como *La Camila* o *La Patriota de Sudamérica*, de Camilo Henríquez; *La Acción de Maipú* y *Arauco Libre*, comedias improvisadas en que dialogan, en frases retorcidas, indios sentimentales y terribles capitanes españoles.

Mientras en el campo teórico se prolonga esta polémica nacionalista, las autoridades trabajaban por dotar a Santiago de un teatro apropiado. Domingo Arteaga, Edecán de O'Higgins y el asentista Nicolás Aldana hicieron funcionar el teatro provisional de la Calle de las Ramadas, frente al antiguo Puente de Palo. Animaron, por último, una sala más elegante en la Plazuela de la Compañía. Se abrió como espectáculo permanente el 20 de agosto de 1820, día natalicio del Director Supremo. La compañía dirigida por el coronel Latorre estaba integrada por prisioneros de guerra, que ensayaban con ayuda de un empírico recetario de declamación, *El Alcorán del Teatro*.

El repertorio estaba en consonancia con las ideas de Camilo Henríquez. Había que despertar el entusiasmo popular y zaherir

los intereses de la Corona y de la Iglesia. Se interpolaban para ello, en forma a veces grotesca, los dramas neoclásicos la *Roma Libre* o *Bruto I*, de Alfieri. Se agregaban parrafadas incendiarias a la Jornada de Maratón o al Duque de Viseo de Quintana.

Eran frecuentes las mordaces sátiras contra el clero, el *Aristodemo*, de Voltaire, el *Abate Seductor*, la *Nona Sangrienta* y el *Falso Nuncio del Portugal*. A veces un prólogo, introducción se llamaba entonces, de Vera y Pintado o de Morante, acentuaba la línea tendenciosa de estas obras.

El público animaba la acción voceando las consignas políticas de esta época de luchas entre pipiolos y pelucones, y los gritos de "Viva Freire", "Viva Pinto", ponían una nota de actualidad en las representaciones.

En el pobre ambiente que tratamos de describir hay que señalar algunos intentos de verdadero teatro. Manuel Magallanes estrenó en 1823: *La Hija del Sur* o la Independencia de Chile, seguida en 1827 por *La Chilena*. En 1836, Gabriel Real de Azúa hacía ejecutar su comedia *Los Aspirantes*, muy elogiada por Andrés Bello.

En medio de este patriótico frenesí se escuchó una voz renovadora, la del literato español José Joaquín de Mora. Tenía experiencia de teatro; había participado en España de las querellas entre neoclásicos y románticos y trató de desterrar de nuestros escenarios los malos hábitos de una rutina centenaria.

En realidad, se iba produciendo un distanciamiento entre el público y los espectáculos. Los dramas mismos estaban lejos de despertar el entusiasmo del pueblo que no podía advertir esa rebuscada afinidad entre Chacabuco y las Termópilas, entre Maratón y Maipo. En cambio gozaba con el elemento humano y el actor y seguía con interés la línea de su arte. Iba a festejarlos a las funciones de beneficio, pero en sus horas libres prefería acudir a los parrales y a las chinganas, la de Ña Rutalo Ña Borja, donde se hablaba el lenguaje directo y se oían las pullas intencionadas o bien iba a admirar a las Petorquinas en el ritmo arrebatador de las zamacuecas o a saborear la gracia de una Gamio, bailando el escobillado de una Sajuriana.

De los actores, el sargento Granadino Francisco Cáceres fue el primero en conquistar la simpatía del auditorium por lo agraciado de su rostro moreno y su voz poderosa, a la par que suave y tierna. Pese a la elegante corrección de Cáceres, fue

Ambrosio Morantes el ídolo de aquellos años, pues encarnaba todos los méritos y defectos de su época. Bronceado y rechoncho, sabía conmovier con su voz gruesa, que elevaba en continuo crescendo, hasta el grito desgarrador. Tenía infinitos recursos escénicos, y algunos de pésimo gusto, como aquel de teñirse con sangre para dar una truculenta idea de la materialidad del crimen.

Del elenco femenino, la Samaniego fue la que trajo a Chile el juego escénico que había aprendido en las tablas de Madrid, en la Escuela del Goyesco Maiquez y Rita Luna. Tenía nobleza en sus ademanes y una declamación siempre fácil. Trinidad Guevara ganó las palmas de la popularidad. Interesante, sin ser bella; de esbelta figura y dulcísima voz, tenía lo que se llama la posesión del teatro. Había reformado la escena argentina y fue la fuente de inspiración de los cómicos de la época.

Estrechamente ligado a esta renovación escénica está la vida musical. La música había sido hasta la independencia una función religiosa en la Iglesia, un esparcimiento social o una manera frívola para matar el tiempo. Alrededor de 1819 la música entra en Chile en una nueva etapa de existencia, transformándose en arte. Este despertar fue un movimiento complejo, una batalla ganada por el esfuerzo incansable de algunos precursores, quienes gracias a su trabajo y talento supieron transformar la afición en cultivo metódico; la improvisación en estudio; la intuición en conocimiento. Entre estas personas merecen señalarse el danés Carlos Drevtecke, quien hizo oír en Chile por primera vez la música de Beethoven, estando aún vivo el genio de Bonn. La enseñanza del piano comienza con los mendocinos Fernando Guzmán y su hijo. El limeño Bartolomé Filomeno enseñó la técnica del canto. El medio ambiente fue renovado por Bernardo Alzedo, el notable compositor peruano; por Crisóstomo Lafinur, el refinado pianista argentino y por doña Isidora Zegers de Hunneus, que infunde aliento lírico al encogido corazón de los criollos.

Nacida en Madrid en 1803, su carrera musical comienza durante los años de la restauración borbónica en Francia. Bajo la dirección del famoso maestro Federico Massimino, Director de la Escuela Imperial, adquirió pronto el dominio de las facultades vocales. Al mismo tiempo proseguía estudios de composición y armonía. La carrera europea de doña Isidora se vio interrumpida, pues su padre fue contratado por el Gobierno

de Chile. Casada en primeras nupcias con el Coronel de Vic Tupper y luego con Jorge Hunneus, la tertulia de esta dama pasó a ser el centro de reunión de las notabilidades chilenas y los más ilustres visitantes extranjeros. El órgano de difusión de la música fue la Sociedad Filarmónica de Chile, cuya orquesta dirigida por Santiago Massoni, el gran violinista italiano, ofreció una serie de conciertos que divulgaron la música de Mozart, Weber y sobre todo Rossini, el ídolo de esta generación. Esta costumbre, unida a la difusión de la música de piano, produjo una extensión nacional del cultivo de la música. Hubo Sociedades Filarmónicas en Valparaíso, Concepción, Copiapó, etc.

La creación musical de este período está unida a la inspiración patriótica. Manuel Robles compone en 1820 la primera Canción Nacional, con texto de Bernardo Vera y Pintado, melodía sencilla, de raigambre mozartiana que el pueblo de Chile cantó hasta el año 1828, fecha en que fue reemplazado por el himno patriótico de Ramón Carnicer, el compositor español, amigo de la libertad. Únicamente se conserva el coro de la primera canción.

La misma línea patriótica advertimos en la interesante personalidad de don José Zapiola, el más simpático, esforzado y popular de nuestros primeros músicos. Autodidacto, hombre múltiple, de acendrado espíritu cívico, ha quedado unido a la historia de Chile como el autor del "Himno de Yungay".

La promoción de esta época inicial se completa con los nombres de Francisco Oliva, Director de la Banda del Batallón Colchagua y organizador del Departamento de instrumentos de viento del Conservatorio Nacional de Música.

Federico Chessi de Uriarte fue notable compositor en el género filarmónico que domina este período. Pero sin duda alguna es doña Isidora Zegers de Hunneus la que representa entre nosotros un período de transición hacia el romanticismo musical. Sus canciones están escritas dentro de la cuadratura y regularidad de las frases, enlaces armónicos, cadencias y modulaciones de tipo tradicional. La voz, el bel canto es la preocupación dominante en las canciones, *Romance*, *L'absence*, en las cuales Isidora Zegers rinde homenaje a su maestro ideal, Giacomo Rossini.

En el campo de las bellas artes esta época no arroja novedades de importancia. La vida intelectual gira, por entonces,

alrededor de la oratoria o de la polémica. Los dirigentes son ideólogos y hombres prácticos que se esfuerzan por encontrar una fórmula de convivencia que permita el desenvolvimiento de un estado democrático por cuyo ideal habían entregado su sangre las generaciones juveniles. El arte, ajeno un tanto al momento histórico, continúa arrastrando la tradición de la Colonia. El mulato José Gil de Castro, natural de Lima, Capitán de Milicias y agregado al Cuerpo de Ingenieros de Chile, fue el retratista de la sociedad santiaguina de comienzos del siglo XIX y el pintor por antonomasia de los padres de la patria. Su pincel siempre en actividad nos ha transmitido la imagen plástica de los héroes de la guerra de la independencia: Bolívar, San Martín, O'Higgins.

Sin escaparse por completo al hieratismo de la escuela cuzqueña, Gil supo dar animación a los rostros, estudiando con sinceridad los detalles, aunque repite sus observaciones fisonómicas y recarga en demasía los tonos violentos del azul de prusia.

Ignacio Andía y Varela está igualmente asociado a la euforia artística patriótica, por ser el autor del primer escudo nacional, en que la tradición barroca sobrevive.

Los esfuerzos gubernamentales realizados entre 1817 y 1842 para asentar la vida artística sobre los fundamentos del aprendizaje racional, fueron casi vanos. La Academia de dibujo y escultura, cuyo reglamento preparó Manuel de Salas en 1822, no alcanzó a abrir sus puertas. En el Instituto Nacional el suizo Jenny dicta cátedra esporádica, pero luego continúa su andariego peregrinaje pictórico. Profesionales hay pocos. El naturalista Bertero prepara algunos discípulos aficionados en la técnica del dibujo botánico. Temperamentos promisoros sucumben prematuramente, como Domingo Matta y Santiago Zaldívar. Nos visitan por esos años pseudo artistas europeos, retratistas de cámara oscura que van luego a ingresar en la industria del daguerrotipo y de la fotografía coloreada. La moda acoge con los brazos abiertos a dos de ellos: el inglés Herbert, llegado en 1829, cuyo taller fue invadido por caballeros y damas de la sociedad que aceptaban las onerosas condiciones impuestas por este viejo misántropo. Luego vino Camilo Domeniconi, italiano locuaz y bien parecido, quien retrató a las pocas damas que habían escapado del pincel de Herbert. Su obra "maestra", el Fusilamiento

de Portales, hizo exclamar con gracia a Vicuña Mackenna: "Hecho mártir dos veces en el Barón y en la tela de Domeniconi". Nombrado más tarde cónsul en Roma, el meridional artista envió a las primeras exposiciones nacionales copias de cuadros clásicos.

II.— *LA INTIMIDAD ROMANTICA.*

La efusión ciudadana que tuvo el país en los primeros años del siglo, en que la vida pareció vivirse al aire libre, parece que hubiera terminado a una consigna mágica a mediados del siglo XIX.

El romanticismo se enseñoreó de las costumbres; y las familias transformaron sus casas en pequeños tabernáculos, en que el dorado y el brocato servían de marco a este recogimiento de ensoñación; fue el período de la media voz, del susurro, de la palidez y lo lánguido, y mientras la calle se enardecía con la voz bronca de la prédica revolucionaria, los salones se llenaron de dulces romanzas italianas, con la voluptuosidad intangible de los vales de Strauss. El piano, el álbum y el carnet de baile sirven de vehículo al contagio de este ensueño.

Las mujeres desdeñan ya las severas modas inglesas y adoptan la infinita gama de las creaciones de Francia. Las niñas se pasean con su cofia de blondas, adornadas de ramilletes color rosa. En los bailes lucen el vestido de gros, tono flor de alucema, manga ajustada y corpiño a lo María Estuardo o bien el talle de avispa a lo Lucrecia Borgia. Hablan con el abanico y el chal, lenguaje misterioso de los gestos coquetos. Hay peinados para todos los tipos: a lo chinesco, para las regordetas; las papillotas, para los cabellos sedosos; las trenzas, para las mejillas pálidas. Monsieur Dumirail es el árbitro de la elegancia y el depositario de los secretos de la galantería. Todo es afectación en ellas. Han cambiado los antiguos patronímicos hispánicos por el de las heroínas de la ópera: las Bartolas, Rosendas y Pastorizas son ahora Lucías, Normas y Semíramis. Los jóvenes empiezan también a dandinarse. El calzado es de botas que subían bajo el pantalón; las corbatas muy grandes y se colocan formando un gran bulto de seda, prendida con una alhaja al cuello. Se usaba el pelo largo y ondeado, dejando la mitad de la oreja cubierta.

Dentro de este cambio de sensibilidad, los espectáculos teatrales adquieren un mayor prestigio intelectual. El mentor de

este movimiento fue don Andrés Bello. Apasionado por el teatro desde su juventud caraqueña, asistente asiduo a las noches de gala del teatro de la Universidad, Bello, debido al prestigio de su nombre, inculcó a las clases dirigentes el amor por este género descuidado. El ambiente era polémico. "El mundo dramático, escribía Bello, está ahora dividido en dos sectas, la clásica y la romántica. La poesía de nuestro tiempo es el drama; lo real resulta de la combinación natural de los tipos; lo sublime y lo grotesco que se cruzan en el drama, como se cruzan en la vida y en la creación".

Los artículos del maestro interpretaban en forma adecuada las vagas aspiraciones del medio ambiente. Nuevos teatros como el Nacional, de Carlos Fernández, en Santiago; el Teatro Cómicó, de Arteaga, y el Café del Comercio, en Valparaíso, habían producido una multiplicación de los espectáculos. El gobierno miraba con buenos ojos estos índices del nivel superior de la cultura y las municipalidades hicieron de este arte una de sus preocupaciones favoritas.

La sala provisional levantada por los empresarios Juan Peso e Hilarión Moreno en el antiguo local de la Universidad de San Felipe fue el escenario del movimiento romántico. Entre los intérpretes dominaron la figura evanescente de Toribio Miranda y la vital macicez de Juan Casacuberta. Casacuberta fue, sin duda, el más grande de los actores sudamericanos del siglo romántico. Imitador de Talma y de Maiquez, empezó a trabajar muy joven en Buenos Aires, sabía expresar magistralmente las pasiones. Su momento supremo era el de los silencios y pocos actores han podido en su carrera destacarse con perfección en habilidad semejante porque para ello se requiere un alma grande, una inteligencia esclarecida y medios físicos adecuados.

Este nuevo grupo de actores podía animar con perfección las piezas del repertorio en boga. Tres géneros predominaron: el teatro hispánico, que entregó sus obras más representativas: *Los Amantes de Teruel*, de Hartzenbuch, engarce entre lo clásico y lo romántico; *El Macías*, de Larra, grito rebelde contra las convenciones sociales; *El Trovador*, de García Gutiérrez.

El segundo grupo estaba formado por los melodramas guiñolescos de largos subtítulos tales como *Los treinta años* o *La vida de un jugador*, *Los siete escalones del Crimen*, en cuyas escenas Casacuberta obtenía los más rotundos homenajes. En

esa época febricitada, fueron esas obras la vanguardia emocional que preparaba el camino a la intimidad romántica.

En el tercer grupo englobamos, no por su importancia intrínseca sino por su influencia, aquéllas escritas por dramaturgos chilenos bajo la inspiración de algunos maestros. Victor Hugo y Alejandro Dumas fueron reverenciados como dioses. La mayor parte de los intelectuales de 1842 intentaron traducirlos. Andrés Bello ofreció una versión de *Teresa*; Santiago Urzúa, del *Pablo Jones o el Marino Misterioso*; Hermógenes de Irisarri, *El Carlos VII*; Rafael Minvielle, *Anthony*; Juan Bello, *El Lorenzino*.

Los poetas chilenos buscaban al igual episodios novedosos, susceptibles de ser animados por el soplo romántico. José Victorino Lastarria escribió un drama inédito sobre *Francisco de Meneses*; Francisco Solano Astaburuaga, *Leocato o la Muerte de Pedro de Valdivia*; Eusebio Lillo, *El San Bruno*; Guillermo Blest Gana ensayó en Lorenzo García su futuro drama *La Conspiración de Almagro*.

Podríamos decir que el romanticismo escénico florece en dos obras representativas: *Los Amores de un Poeta* y el *Ernesto*. La primera la escribió Carlos Bello, primogénito del maestro, rodeado del prestigio social de su nombre ilustre y de la aurora sentimental de su apostura gallarda. Sustraído de la realidad por soñadas inquietudes, vivía recluido en magnífica soledad, sólo hoyada por el paso leve de sus múltiples adoradoras que amaban el lánguido desmayo de su palidez bayroniana. Y así llegó la noche del 28 de agosto de 1842. Una concurrencia nerviosa colmaba las aposentaduras. Pasaron los tres episodios: La Carta, El Reto, La Muerte, en medio de un silencio profundo, interrumpido por salvas de aplausos. Todo Santiago seguía los amores del poeta Eugenio Decresey y la hermosa viuda Matilde de Menville, obstaculizados por el terco coronel Fiercour. Lágrimas contenidas estallaron en el logrado final. Y eran muchas las mujeres que creyeron oír en su interior el desgarrado grito de Matilde: "Soy vuestra".

Era sin duda una gran fecha y pese a todas las rectificaciones críticas, la opinión de Barros Arana es una verdad: "Este es un hecho que debe recordarse como muestra de un espíritu nuevo que comenzaba a hacerse sentir".

Unos cuarenta días más tarde, una nueva ola de entusiasmo saludó el estreno de *Ernesto*, de Rafael Minvielle. Julio Durán Cerda emparenta la obra con el *Montserrat*, de Emanuel Robles, por la tesis de la libertad moral y el derecho del militar al pleno ejercicio de su conciencia. El héroe, Ernesto Guzmán, oficial realista, abraza la causa patriota. Terminada la guerra, al regresar a su patria en busca de su novia, recibe la hostilidad del ambiente que lo considera un traidor. Al negársele la mano de Camila Guzmán, Ernesto se da muerte ingiriendo veneno.

La transición hacia el romanticismo del arte pictórico y escultórico puede simbolizarse en la lucha contra lo "quiteño", índice representativo de la plástica colonial. El influjo de esos artistas seguía actuando sobre la estética colectiva. De Quito habían llegado refuerzos. Ignacio Jacome, autor de un busto de Portales y Pedro Blanco instalaron un taller de santos de madera en el portal Tagle, de donde salieron al mercado miles "de Cristos chorreando sangre para hacer llorar a las huasas, e infinitos San José abrumados por el nardo". Tres maestros conducen la transición pictórica: Carlos Wood, Mauricio Rugendas y Raimond Quinsac Monvoisin. El primero, nacido en Liverpool y avecindado en Boston, en 1817 llegó a Chile a bordo de la fragata de guerra *Macedonia*, en calidad de dibujante. Se establece en el país en 1824, después de haber combatido con honor y con gloria en las campañas de la independencia. La labor de Wood fue múltiple y varia: ingeniero de fortificación, delineador de mapas, profesor de dibujo y diseñador del primer escudo nacional.

Tiene en el campo artístico el mérito de haber indicado a los jóvenes un camino novedoso, el género histórico. Sus delicadas acuarelas: "La Toma de la Esmeralda", "La Marcha del Ejército en Huaras", y sus deliciosas "Vistas de Santiago desde el Fuerte Hidalgo", "El Tajamar" y el "Puente de Calicanto", además de su valor documental, están pintados con una técnica segura, en especial los fondos de paisajes, en que los contrastes de luz y sombra los cubre de una suave nota impresionista. El arte de Wood, sin embargo, no tenía dentro de sí mensaje, fue una transmisión de técnica a sus alumnos del Instituto Nacional, no fluían de su personalidad "ideas fuerzas", capaces de electrizar a una generación.

De mayor trascendencia fue el aporte de Juan Mauricio Rugendas, pintor bávaro, descendiente de una ilustre familia de grabadores de Ausburgo. Nacido precisamente en la época en que el prerromanticismo abría a los jóvenes inquietos el camino de la evasión hacia países lejanos, en busca de naturalezas vírgenes para vivir en plena e inédita fantasía, Rugendas clavó sus ojos en América, extrayendo las esencias pintorescas del mundo criollo y aborigen que la poblaba. Rugendas paseó sus inquietudes por Brasil y México, cosechando en su gira una extraordinaria colección de dibujos y acuarelas que hacen revivir la vida histórica de los comienzos republicanos y fijan de manera indeleble el paisaje de América. En Chile, donde el artista pensó establecerse atado por las dulces cadenas de un amor imposible, su labor se decanta. Son notables las escenas en que capta la pureza de las costumbres vernáculas, el *Paseo de Tajamar*, *El Alto de la Carreta*, el *Huaso* y la *Lavandera* y otras obras divulgadas por el taller litográfico de J. L. Lebas.

Rugendas, por esta labor, despliega ante la vista de esa generación la galería popular de Chile. Algunos continúan reproduciendo esas formas en que palpita la vida de un pueblo, de manera auténtica y artística a la vez, pero otros prefieren seguir cultivando los géneros tradicionales, en especial el retrato, que recibe de Raimundo Q. Monvoisin un aporte dinámico. La estada de este pintor francés en Chile es un hecho de gran importancia desde el punto de vista sociológico. Su faena contribuyó a difundir el gusto artístico en las clases acomodadas del país, de donde emergieron los mecenas y los impulsores de la pintura y la escultura.

Nació Monvoisin en Burdeos, en 1790. Estudió en su ciudad natal bajo la dirección de Lacour, el último de los pintores del antiguo régimen. Completa su preparación en París en el taller de Guérin. Trabaja en el ambiente neoclásico de la época posnapoleónica y con extraordinaria facilidad anima los mitos clásicos de moda en sus telas de Orestes, Telémaco y el Río Escamandro, cuadros que le valieron las más altas recompensas en los salones oficiales. A su vuelta de Italia se impregna un tanto del romanticismo que hace triunfar su ilustre colega Eugenio Delacroix. Esta intención sentimental se advierte en su cuadro "Los Últimos Momentos del Poeta Gilbert", pero era

muy difícil para él desprenderse de la estética neoclásica que lo había despertado en los años decisivos de la juventud.

Dificultades conyugales, su extraño amor por su esposa, la miniaturista Doménica Festa, lo indómito de su carácter y la espera infructuosa de una recompensa oficial que no llegó, determinaron su viaje a América. Después de una corta y trascendente residencia en Buenos Aires, cuya naturaleza de pampa lo hace encontrar medios para expresar la monotonía de su belleza, llega a Santiago en febrero de 1843. Había ofrecido a sus amigos de la Legación de Chile, que eran a la vez sus discípulos, el proyecto de fundar una Academia de Bellas Artes y de Arquitectura. La llegada del artista produjo sensación en el país. Toda una página de la historia estética de Chile deriva de la exposición que Monvoisin abriera en Santiago. El entusiasmo público fue extraordinario y la sociedad chilena rivalizaba en obtener que el artista se dignara llevar a la tela su retrato. En compañía de su discípula Claire Filleul, Monvoisin nos ha dejado la más importante galería de retratos de la época romántica. Lo más granado de la generación republicana, comenzando por el Presidente Bulnes, frecuentó el estudio del pintor. El valor de estas obras dependía de su variable temperamento. A veces acierta en la captación psicológica del modelo y produce obras maestras, a la altura de los grandes retratistas de comienzos del siglo XIX. Tiene un agudo sentido del color; persigue la elegancia, a veces en sus detalles más obvios. A esta galería social tenemos que agregar los intentos para transformar en pintura histórica algunos episodios relevantes de nuestra evolución. Sin embargo, "Los funerales de Caupolicán" o las escenas de la trágica vida de Elisa Bravo raptada por los indios, no alcanzan a adquirir el verdadero dinamismo indispensable en el género y permanecen en un estado embrionario de escenografía.

La obra profunda de Wood, Rugendas y Monvoisin prepararon el terreno propicio al cultivo metódico de las cualidades artísticas que se adivinaban en la raza. El gobierno, interpretando la opinión pública, consideró la creación de una Academia Nacional de Pintura. La primera intención fue entregar la directiva a un artista nacional, y en efecto se comisionó al pintor Antonio Gana para que perfeccionara sus estudios en Francia. La muerte prematura del artista impidió la realización del proyecto. La Academia vino a ser organizada en enero de 1849,

gracias a la contratación del napolitano Alejandro Cicarelli, retratista de la corte del Brasil.

El curso planeado comprendía el dibujo elemental, la imitación estatuaría, y el modelo vivo. Paralela a estas cátedras, se crearon algunas clases teóricas, literatura, retórica y filosofía, consideradas por el organizador como indispensables en la formación de un artista.

Cicarelli, helenista apasionado, no fue un pintor de vuelo; sus composiciones históricas caen en un academismo frío, en cambio era un profesor eficiente, dueño de una técnica refinada y un profundo sentido del oficio. El ambiente artístico le debe el servicio de haber reaccionado contra la rutina de las antiguas exposiciones, de índole exclusivamente cívica, y haber organizado los primeros salones artísticos dignos de ese nombre.

La primera generación que produjo la Academia de Pintura cayó en una negra bohemia, salvándose pocos de sus valores.

El romanticismo encuentra su expresión pictórica en dos personalidades importantes, Antonio Smith y Manuel Antonio Caro. Smith tiene un significado profundo en el desarrollo artístico de Chile. Alumno fugaz de la Academia de Cicarelli, oficial de Caballería, empleado en una Caja de Ahorros, Smith se entretiene vaciando su inconformismo espiritual en dibujos caricaturescos. En 1859 explota su vena humorística en las páginas de *El Correo Literario*, el primer periódico de caricaturas que hubo en Chile. Un viaje al extranjero ensancha su espíritu, y en 1872 se presenta a la Exposición con una tela de paisaje, *Claro de luna en el bosque*, suave, tenue, profundamente melancólica. Este cuadro descubría el paisaje, y aunque Smith no iba directamente a la naturaleza y pintaba en el taller con anotaciones previas, supo dar el tono del panorama de la cordillera, infiltrando un sentimiento panteísta, que salva los defectos de su colorido y la inseguridad de los medios técnicos de expresión.

Si en la gama romántica Smith descubre la naturaleza chilena antes aún que los poetas y escritores, en la pintura de género Manuel Antonio Caro descubre eso que ahora llamamos la "chilenidad", es decir, la ecuación nacional entre la realidad objetiva y su símbolo.

Caro fue una vocación irresistible que desafía al medio ambiente. Pasa a perfeccionarse a París, donde lo acoge con cariño

Pablo César Gariot, que trabajaba por entonces en la decoración del desaparecido Palacio de las Tullerías. La enseñanza es severa, académica: copias y estudios anatómicos.

Al regreso al país, Manuel Antonio Caro presenta a los salones sus cuadros de costumbres: *El Cucurucho*, *El Santero*, *El Falte*, *El Velorio*, escenas todas de un marcado sabor que le da popularidad en todas las esferas. Su técnica es casi litográfica; trabaja en colores neutros, influjo de su maestro Gorito, pero sabe caracterizar con sinceridad notable a los personajes populares. "La Zamacueca" es, talvez, el cuadro más acabado de este género en el país. Visión dinámica de la más típica de nuestras danzas, el pintor enamorado del tema expresa el movimiento, traduce el lenguaje de los danzantes, el espíritu de la fiesta, acumulando con precisión los detalles criollos que la definen.

Falto de ayuda en este trabajo difícil, la línea nacionalista de su arte sufre una quiebra. Caro termina su carrera en Valparaíso como el retratista de los actores de la Revolución de 1891.

La música continúa moviéndose en el ambiente filarmónico. Los compositores escriben redowas, valeses y mazurkas. Sobresalen en este género: Ignacio Alvarez, Santiago Heitz, Osvaldo Uriondo y Guillermo Deichert. La visita del virtuoso norteamericano Louis Moreau Gottschalk y la obra pedagógica de algunos profesores distinguidos, Giovanni Bayetti e Inocencio Pellegrini, precipitan la eclosión del romanticismo musical. Federico Guzmán Frías encarna con brillo esta etapa que representa el tránsito del lirismo a lo Bellini a la profunda inspiración de Chopin. La obra creativa de Guzmán es amplia, variada, desigual. La primera de sus formas coincide con el ciclo de Rossini; la segunda, que se desarrolla en las salas de concierto de Europa y América, donde recibe aplausos atronadores por su vibrante ejecución, se inspira en Chopin y en Schumann. A su lado podríamos colocar a Guillermo Frick, el polifacético colonizador del sur, establecido en Valdivia, que compone dentro del estilo de su maestro Spontini.

III.—EL DESPERTAR REALISTA.

La intimidad romántica, simbolizada en el candelabro y en la vela de esperma que lloraba melancólicamente las horas, tocó fatalmente, como todos los ciclos históricos, a su fin, y el

reverbero de gas “mecánico y pestilente”, según el sentir de los hombres del cincuenta, vino a iluminar una nueva etapa de vida histórica.

Este paso a un nuevo ciclo estuvo dirigido en Santiago por una personalidad de gran vuelo, don Benjamín Vicuña Mackenna. Su filosofía era la del progreso que demuele y levanta, conservando sí, como hitos de la carrera, los sitios que simbolizaban las etapas recorridas.

El Santiago, transformado en la época de Vicuña Mackenna, durante los años de su prodigiosa intendencia tenía un área limitada. Al oriente, el Carmen de San José le servía de tope hacia lo agrario; por el poniente, San Lázaro; por el sur, La Cañada, Santa Rosa y San Diego; por el norte, La Recoleta Franciscana, era el umbral del barrio. El aspecto era todavía colonial; la gran mayoría de las casas de un solo piso, con grandes balcones corridos; los portalones claveteados, las rejas de hierro y la hornacina barroca sobre la fachada eran la máxima elegancia.

Con energía e imaginación, concertó Vicuña Mackenna los elementos tradicionales en un nuevo marco edilicio. Puso freno al ímpetu del Mapocho canalizando sus riberas; construyó el camino de cintura. De la recoba sucia y maloliente surgió el Mercado Central, amplio e higiénico para la época. Abrió nuevas calles, entre otras la del Ejército, que iba a conectar la Cañada con el Parque, que el filántropo Cousiño había donado a la ciudad. Y en el centro, como pulmón regulador de su oxígeno, hizo surgir de la piedra cristalizada del histórico Huelén, el Paseo del Santa Lucía, con sus jardines, glorietas y museos para entretención y regocijo del pueblo.

La faena de transición que culmina en los años de 1875 estuvo en manos de dos tipos de profesionales, los agrimensores, formados en el Instituto Nacional, entre los que se destacan personalidades emprendedoras, José Vicente Larraín, José Santiago Tagle, etc. El segundo grupo, que estaba integrado por los aficionados chilenos o extranjeros, fue bautizado por el gracejo nacional como el de los “architruertos”, pero en verdad hubo entre ellos algunos que ganaron justa nombradía. En La Serena, por ejemplo, el lego franciscano Fray Ignacio Turon formó los planos de la casa municipal y muchas otras construcciones importantes. En Copiapó, Vicente Cumplido hizo surgir el elegante teatro, orgullo de la riquísima ciudad minera; en Valparaíso,

Pedro Clusseau terminó tarea similar al construir el Teatro de la Victoria.

Las iniciativas señaladas pertenecen a la faena casi artesana del hacer arquitectónico. A mediados de siglo advertimos una inquietud estética sobre estilos y formas. Representa esta actitud José Gandarillas, quien, afecto al neogótico y a las sugerencias bávaras introducidas por los jesuitas, inició una campaña tendiente a la dignificación del noble arte de la arquitectura, dentro de un espíritu nacionalista, de defensa de los métodos tradicionales, por ejemplo, el adobe, material lleno de posibilidades según sus estudios. Gandarillas trató de restaurar la Iglesia de La Compañía, destruida por el incendio de 1841, partiendo de los elementos que le había impreso Miguel de Teleña en el siglo XVII. A su cuidado se debe igualmente el primer edificio de franca intención neogótica que poseyera la ciudad, la Iglesia del Buen Pastor.

En esta tarea de conservación del pasado artístico nacional en que estaba empeñado José Gandarillas, director y organizador del primer Museo de Bellas Artes, contribuyó de manera fundamental el arquitecto y dibujante francés, natural de Burdeos, monsieur Pierre Dejean (père). Hombre distinguido, original y excéntrico de carácter. Desde su llegada a Chile se distinguió como el más hábil de los dibujantes. Merced a su capacidad técnica logró levantar en sus reales proporciones arquitectónicas y en su silueta estilística los edificios más representativos de la capital, los que figuran en su libro fundamental, *Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile*, joya bibliográfica de la litografía nacional.

La reactualización de los problemas estéticos, además de las necesidades funcionales, determinó al gobierno a ocupar en estas tareas a profesionales extranjeros contratados. El primero en llegar fue Juan Herbage, oriundo de Burdeos, que planifica las obras públicas del país. Construye, a partir de 1843, el edificio del Instituto Nacional, en compañía de José Vicente Larraín. Inspecciona el país, ocupándose de iglesias y establecimientos públicos tanto en la zona norte como al sur del país.

Un juicio estricto impide atribuir importancia estética a los edificios entregados a los profesionales ya nombrados. A mediados del siglo se deja sentir en el país la influencia todopoderosa de un espíritu científico y progresista, el arquitecto francés

Claude Francois Brunet Debaines. Miembro de una antigua familia bretona, graduado en la Escuela de París, alumno distinguido de Chatillon, inicia una carrera profesional de importancia en compañía de su hermano Charles Louis. Recomendado por el director del Museo al gobierno de Chile, en mayo de 1848 firmaba el contrato respectivo, en que además de asesorar a las municipalidades, se comprometía a dirigir la futura escuela.

La acción del culto profesional francés fue fructífera en la práctica de la arquitectura. Quiso dar a la ciudad de Santiago una fisonomía moderna y la dotó de un conjunto de edificios sólidos, cómodos y elegantes, en que se combinan las líneas del rígido estilo neoclásico con una adaptación al medio ambiente social en que surgían.

Han desaparecido casi en su totalidad las casas que levantara Brunet Debaines para la sociedad santiaguina, la de Melchor Concha y Toro, la del General Bulnes (hoy Liceo N° 1 de Niñas), el antiguo pasaje Mac-Clure. Sin embargo vivirá eternamente su creación, la Escuela de Arquitectura, cuyos primeros años de trabajo dirige este refinado intelectual.

A la muerte de Brunet Debaines (1855), se contrató como arquitecto de gobierno a Lucien Ambrose Henault, alumno del afamado Lebas. Unido en amistad al Ministro de Chile, el Almirante Blanco Encalada, pasó Henault a Chile en 1857. Fue un magnífico profesor, estimulante en sus lecciones y además su valiosa colección de cuadros y esculturas era un estímulo para sus alumnos y amigos.

El recuento de su labor arquitectónica permite aquilatar su capacidad de creación y de ejecución. Entre las obras públicas confiadas a su iniciativa sobresale el edificio del Congreso Nacional. Quiso dar al Parlamento prestancia y majestad, símbolo de sus funciones legislativas, utilizando una invención ajustada al orden dórico en su planta baja y al corinto en el segundo piso, coronando las cuatro fachadas con adornos de frontones, frisos y columnatas de un frío academismo, pero noble en su intención.

En 1863 comenzó la construcción del edificio de la Universidad de Chile. Había planeado una fachada sencilla que parece adaptación consciente o inconsciente de un edificio de provincia del Décimo Nono francés. La irradiación espiritual que esta señera casa de estudios ha impreso a los muros, forma una página

histórica que ennoblece su arquitectura y le da el valor de símbolo representativo de la cultura nacional.

El trabajo arquitectónico de esta época de progreso estuvo compartido con el profesional italiano Eusebio Chelli, autor de los planos del Palacio de Maximiano Errázuriz (hoy Embajada del Brasil), y constructor de la iglesia de la Recoleta Dominica, edificio de orden clásico corintio, de valioso material de mármol blanco.

A la influencia todopoderosa de Francia y a la de Italia, hay que sumar el influjo de Estados Unidos, a través de la curiosa personalidad de Henry Meiggs. Su casa habitación a cargo del profesional J. R. Wetmore es el tipo de la casa bostoniana, derivación del estilo reina Victoria. A esta casa central, agregó pronto Meiggs la edificación de su quinta de plano originalísimo, según la tradición, recuerdo de la que había levantado en California.

Con Paul Lathoud, el meritorio arquitecto, se afianza aún más el estilo francés en nuestra arquitectura. Precedido de bien ganada fama, vino a Chile a ocuparse de la construcción del pabellón que en la Quinta Normal se pensaba levantar para la exposición que planeaba el gobierno. Es el actual edificio del Museo de Historia Natural. El prestigio de Lathoud le entregó algunas obras particulares, talvez las más significativas del siglo XIX chileno: el Palacio Cousiño, la mansión más opulenta de la época; la residencia del Ministro del Uruguay José Arrieta, frente al Teatro Municipal, de línea clara y funcional en que los temas decorativos, a la manera pompeyana, eran una guirnalda de medallones de mosaicos policromados que acentuaban sin desnaturalizar los trazos regulares, de contenida severidad.

El afán goticista germánico vino a Chile con la personalidad de Teodoro Burchard, quien ensaya en el antiguo edificio de "El Mercurio" de Valparaíso ventanas ojivales y un pórtico coronado con rígidos caballeros del medioevo.

En la Iglesia de los Doce Apóstoles da un paso adelante, pero tocó a Burchard satisfacer el capricho y dar realidad a los sueños estéticos del industrial minero José Díaz Gana, el afortunado poseedor de la prodigiosa Veta de Caracoles. En 1876 planeaba una construcción excéntrica para el ambiente, un palacio que combinaba los campaniles rectos y adelgazados a la

manera veneciana, con dos singulares cúpulas de forma de bulbo, acentuando la nota musulmana en el despliegue del arabesco, en las almenas floridas, en los arcos peraltados y en las columnas. El edificio conocido con el nombre de Concha Cazote fue el otro de los escenarios de la intensa y lujosa vida social de fines de siglo.

La arquitectura de Valparaíso fue talvez más homogénea que la de la capital. Lo escarpado de los cerros, la sinuosidad de sus calles y el pintoresco anfiteatro que mira al océano, era escenario natural que realzaba la arquitectura. Además de los profesionales ingleses, Valparaíso contó con un esforzado artista nacional, Juan Eduardo Fermann, educado en Hannover, que trazó la silueta del Teatro de la Victoria y la construcción señorial de la familia Edwards.

Los resultados de la enseñanza en la Escuela de Arquitectura se traducen en la formación de algunos profesionales eminentes. Son ellos Fermín Vivaceta, obrero ebanista que a fuerza de estudio ascendió al rango de diligente profesional. Vivaceta, precursor de la organización obrera mutualista y líder artesano, construyó múltiples obras características como, por ejemplo, la Torre del Templo de San Francisco; la Iglesia de los Carmelitas, en la Alameda, tocándole concluir el edificio de la Universidad de Chile.

Científicamente, corresponde a Manuel Aldunate Avaria el título de primer arquitecto oficial chileno, pues en 1870 reemplazó a Luciano Henault en esta capacidad.

Descendiente de una aristocrática familia colonial, alumno de la Escuela Militar y más tarde agrimensor y arquitecto, trabajó incansablemente, tanto en obras gubernamentales como particulares. Es aquí donde puede evaluarse la posición estética ecléctica e historicista del estilo de Aldunate. Construye una miniatura de la Alhambra de Granada, reproduciendo con prolijidad de fino dibujante los sinuosos arabescos, que suenan por desgracia a recurso escenográfico, en el severo conjunto santiaguino. En el Palacio de Urmeneta evoca un castillo gótico inglés, siglo XIX, con su fachada saliente, encuadrada en sus dos extremos por torrecillas almenadas que fueron la admiración de los contemporáneos.

La relación entre arte y música la encontramos en este período en el Teatro Municipal. Fue en el año de 1857, pródigo

en novedades para la ciudad de Santiago. Hacía pocos meses Joaquín Oyarzún había tendido en la vieja Cañada los rieles de los "carritos de sangre", que al trote lento de los caballos, hostigados por el mayoral, conducían a los pasajeros desde la Estación del sur (Central) hasta las puertas de la Iglesia de San Diego, donde Henault y Vivaceta apuraban la construcción de la Universidad de Chile. Fue el año en que el gas de alumbrado reemplazó al titilante chonchón callejero y a la majestuosa vela de estearina en los salones. Fue el año en que los vagones del ferrocarril a vapor llegaron hasta San Bernardo.

La Ilustre Municipalidad había elegido, entre los discutidos planes presentados para levantar la obra, el hermoso proyecto de Brunet Debaines. La fachada era equivalente a la que hoy tiene después de la reconstrucción de 1870. En el interior, el estilo estaba más en armonía con el tono Louis Philipe, impuesto por la burguesía europea, que continuaba la tradición monárquica.

Una elegante concurrencia circuló nerviosa por el foyer, pintado de blanco, de grandes proporciones, en que resaltaban los motivos pompeyanos, en cobre embutido, que había ideado el escenógrafo M. Philastre. Y en los palcos de primer orden sostenidos por elegantes columnatas corintias de airoso movimiento, en contraste con el rojo oscuro de las aposentaduras, brillaban las elegantes santiaguinas. El talle hormado en la rígida crinolina, impuesta por la Emperatriz Eugenia de Montijo, y que ya podían comprar los curiosos capitalinos en el lujoso bazar de M. Lataste, se partía en tres o cuatro cortes horizontales de flexibles y vaporosos vuelos que daban movilidad a las figuras. Las niñas de sociedad movían "la jardinera" multicolor sobre el peinado liso y brillante. Las escoltaban solícitos jóvenes de largas chaquetas oscuras y avivados chalecos, que balanceaban indolentemente el sombrero de copa.

La vida artística del primer coliseo giró durante esos años alrededor de la ópera. La fascinación por el género italiano iba en aumento. Los primeros y torpes ensayos de abril de 1830, realizados por la compañía italiana procedente de Montevideo, tuvieron como único resultado la imposición de la música de Rossini en el público. Las representaciones eran un remedo del original. Se hilvanaban romanzas, dúos y tercetos, arreglados con formas de actos o cuadros. Y así en lengua española cantados por

la Scheroni, artista madura y voz cascada; por el falsete de la Caravaglia, que desempeñaba los roles de tenor y por los “tremendos gritos” del bajo Pizzoni, de satánico amor propio, los santiaguinos y los porteños se iniciaron en el género lírico con la representación de *La Urraca Ladrona*, *La Italiana en Argel* y *La Cenicienta*, de Rossini.

Este desgraciado intento tuvo su continuación en la batalla definitiva que se libró a fines del año 1844 con la llegada, vía La Habana-Lima, del excelente conjunto de ópera que presidían dos grandes divas de la época: La Rossi y la Pantanelli, alumnas de la triunfante escuela de bel canto de Manuel García.

El espectáculo esta vez exacerbó todos los sentimientos difusos que circulaban en el ambiente. El estreno se llevó a efecto en el Teatro de la Universidad el 21 de abril de 1844, con *Romeo y Julieta*, de Bellini. Más de 1.400 personas acudieron “a esta fiesta civilizadora”. La representación fue admirable. Un redactor empezaba su crónica con este epígrafe inflamado: “Hay momentos, vive Dios, en que se asesina el placer”. *Romeo y Julieta*, proseguía, es un drama cantado que hace llorar con sus golpes, pero que no atormenta el espíritu ni desespera. El tierno y dramático poema de Shakespeare había conmovido intensamente a las mujeres y sus corazones se abandonaban por completo a las impresiones del amor ideal. En las escenas patéticas, mientras los hombres aplaudían, las mujeres lloraban de placer y de emoción. La ópera pasó a ser el vehículo emocional del romanticismo. De Copiapó a Concepción reinaba el estremecimiento al anunciarse la presencia de la Rossi, opulenta en su tez morena, flexible cual palmera, de voz dulce y sonora, de extensión poco común. Todo su físico ayudaba a entusiasmar al público. A su lado Clorinda Pantanelli representaba el arte en su forma más pura. Su físico estaba en los ojos y en una sonrisa que iluminaba su rostro, prestándole la belleza que no tenía. Su arte interpretativo, el dominio de la voz y el juego melódico de sus recursos vocales, habían hecho de ella una diva en los teatros de Italia, España y Cuba; eran múltiples las obras que había estrenado.

Con el grupo dirigido hábilmente por Rafael Pantanelli, el tierno embeleso de la música de Donizetti y de Bellini, reemplazó al brillo espectacular de las óperas de Rossini.

Ahora, al abrirse el Teatro Municipal, Verdi pasaba a ser la divinidad estética del género. A veces los empresarios estimulaban la curiosidad ambiente con algunas "novedades". Pero, ¿quién se acuerda en la actualidad de *Safo* o *Bondelmonte*, *Conrado de Altamura* o *Don Bucéfalo*? Una vez pasado el precario estreno volvían *Rigoletto*, *La Traviata* y *El Trovador* a monopolizar el espectáculo.

La vida musical se desarrollaba en función del género operático. El Conservatorio Nacional de Música, fundado por la acción filantrópica de Miguel de la Barra, Pedro Palazuelos y José Gandarillas en octubre de 1849, había nacido bajo los dictados de la filosofía de la Ilustración. Sus objetivos eran sociológicos, aspiraban a la educación popular y su doctrina estética estaba basada en que la música fuera la expresión de algún sentimiento interesante al gobierno, de la vida moral del individuo y al progreso de la sociedad en sus relaciones con Dios y el Universo. El Conservatorio, gracias a la labor de sus primeros directores, Adolfo Desjardins, José Zapiola, Tulio Eduardo Hempel y Francisco Oliva, formó generaciones de profesionales que integraron las orquestas, las cantorías de las iglesias y los coros y orquestas de los teatros. El triunfo social del arte lírico encauzó la enseñanza a la producción de elementos para las actividades operísticas.

El dinamismo edilicio llevó aceleradamente a una renovación de las salas de espectáculos; y a través de todo el país surgieron salas capaces de contener a la numerosa troupe que requería los géneros líricos. Disputó con la ópera esta supremacía la opereta francesa, en especial la música de Jacques Offenbach, cuyos aires picarescos habían llegado a todas las latitudes. Santiago escuchó, en 1870, el *Orfeo en los Infiernos*, *Barba Azul* y *La Perricholi*, que pronto divirtieron a todo el país. Pero fue la zarzuela grande española el género que captó más hondamente la sensibilidad nacional. Por la ruta de Centroamérica, la zarzuela avanzó hasta México y California, desparramándose por las riberas del Pacífico. Lima, 1857; Copiapó, a fines del mismo año; La Serena, 1858; Valparaíso, 1858, y Santiago, 1859, forman el calendario geográfico y cronológico de sus etapas de aventura. La recepción fue unánime, inmediata y cordial en todo el continente, respondía a una necesidad psicológica.

Entre 1859 y 1871 se estrenaron en Chile, según la acuciosa estadística de Manuel Abascal Brunet, sesenta y cinco zarzuelas. Se conocieron a los maestros del género y sus obras cumbres, Francisco Asenjo Barbieri, autor de *Jugar con Fuego*, "obra primorosa, y cuyo italianismo, escribe Adolfo Salazar, está suavemente templado por algo que ya no es italiano sino que sirve de transición hacia los caracteres nacionales"; al infatigable Cristóbal Oudrid, autodidacto, ayuno a veces de técnica, pero siempre alerta en la elección de libretos, que deleitaba al auditorio con los fáciles aires en el *Postillón de la Rioja*; de Joaquín Gaztambide eran populares las sencillas melodías de *El Valle de Andorra*. La auténtica dulzura de *Marina*, obra de factura maestrā, formaba la espina dorsal de todos los repertorios. Desde los tiempos iniciales unidos a los éxitos del barítono Clapera y la tiple Ventura Lamur hasta los años gloriosos de los decenios de Jarques, que marcan el apogeo de la zarzuela grande en Chile, el gusto por la música española, presentada en forma honorable por las diversas compañías que organizaron José Jarques y su esposa Isidora Segura, se adentró en el corazón de los chilenos, pasando a ser el genio lírico por antonomasia de las clases acomodadas.

En la evolución del género pictórico la labor de la Academia dirigida sucesivamente por Cicarelli, Ernesto Kirbach y Juan Mochi fue honorable, produjo una promoción hábil, capaz de expresar en un lenguaje técnico sus inquietudes estéticas. Cultivan la temática tradicional: el retrato, el cuadro de género y de costumbres y ensayan, además, el estudio de la naturaleza, siguiendo el camino trazado por Antonio Smith. Pascual Ortega, Miguel Campos y Pedro León Carmona son las individualidades que representan mejor el período, pero el apogeo romántico, marcado por la exposición de Santiago de 1875 parece traer consigo los gérmenes de una nueva eclosión. La coyuntura europea preludia este cambio; Chile, como todos los países americanos, vive en un sistema espiritual en que París es el sol que fecunda las tierras lejanas. Allá, el maravilloso ímpetu de Delacroix, que había derribado las murallas del neoclasicismo de David, empezaba a decaer y el realismo de Courbet comenzaba la eterna lucha renovadora del arte. Tarda esta doctrina en llegar a los centros hispanoamericanos, y entretanto conservan validez principios estéticos un tanto anacrónicos dentro de la dimensión universal del arte.

Más que la pintura es la escultura la que aflora con mayor fuerza en el campo nacional. La Escuela de Escultura fue creada, durante la rectoría de Ignacio Domeyko, alma de artista, por un profesor francés, transhumante en América, monsieur François. Tuvo la habilidad de descubrir en el alma del pueblo disposiciones para esta labor. Cuentan, *sinon e vero e ben trovato*, que una tarde que M. François paseaba por las recientemente abiertas galerías del Portal Bulnes se asombró ante el despliegue de formas de una vitrina. Curioso, entró a saludar a su dueño y compatriota M. Dumas para preguntarle el nombre del decorador. Se llamó al muchacho recadero, Nicanor Plaza, quien con una beca de gobierno ingresó a la Escuela de M. François. Más o menos semejantes son las circunstancias que envuelven la matrícula del segundo alumno, el monaguillo José Miguel Blanco. Ambos alumnos pasaron a ser, gracias al solícito cuidado del maestro y al medio ambiente de Francia e Italia donde perfeccionaron sus estudios, los pioneros de la escultura republicana. Plaza obtuvo recompensas de honor en el Salón de París de 1886. Regresó orgulloso a exhibir sus creaciones en su tierra natal. Quería interpretarla: su *Caupolicán* y su *Jugador de Chueca* representan la fiereza indomable de la raza aborígen; su toque un tanto rudo y áspero sobrepasa a la técnica por la inspiración creadora. En la segunda etapa de su existencia artística aborda el tema simbólico en su conocida obra maestra, *La Quimera*.

Blanco fue un gran animador y un gran patriota que puso su espíritu cívico en una serie de monumentos destinados a conmemorar los gloriosos episodios de la Guerra del Pacífico. En 1884 expuso su más notable proyección "El Tambor en Reposo", que le valió medalla de oro.

IV.—LAS POSTRIMERIAS DEL SIGLO.

Los años que corren a partir de 1892 parecen ser los de una ansiosa espera del nuevo siglo. Se aguarda como a una novia la entrada del 1900, que se admira brillante en la perspectiva de un sonriente optimismo. Después de la amarga fatiga de la Revolución de 1891 y la angustia de los excesos, la reacción psicológica fue de abandono y laxitud. Una sonrisa amable aparece en el rostro contraído de aquellos hombres que habían labrado la fortuna del país. Había cambiado el tipo de explotación económica y con ello comenzaban a desaparecer las costumbres tra-

dicionales. El país renegaba de lo agrario y se dejaba arrastrar por la tentadora voz de los negocios bursátiles, la fiebre de la transacción o el espejismo del salitre. Las viejas clases aristocráticas, agotadas en la lucha contra el cesarismo democrático de Balmaceda, se entregan a la orgía parlamentaria, y los partidos políticos y las asambleas organizan y desorganizan la vida pública en una perpetua inestabilidad. La clase media llega por entonces fatigosamente a compartir la responsabilidad del poder.

El país se bifurca en áreas diferentes. El norte minero de Antofagasta y Tarapacá forma una clase desconocida en nuestra historia. Es un ambiente frenético, cuna de la conciencia del individualismo capitalista, frente a las concepciones tradicionales del resto del país. Un tipo nuevo de sociedad, sin arraigo colonial, sin encomienda o latifundio, más liberal en sus concepciones, más realista en su conducta, iba surgiendo allí, al borde de la pampa, donde a su vez el proletariado naciente ensaya sus primeras reivindicaciones.

Valparaíso era la arteria comercial; miles de sociedades tenían allí su asiento: combinaciones extrañas de apellidos tradicionales con leyenda británica. Ardían los negocios: seguros, casas de importación, compañías de transporte marítimo, bancos donde se enhebraban los negocios más atrevidos.

Sus tiendas eran una enseñanza práctica de refinamiento moderno: telas inglesas de llamativos tweeds, lanas multicolores que contrastaban con el sombrío vestir santiaguino.

Mientras Valparaíso miraba hacia Inglaterra y tenía olor a cachimba, a brea y a "livery stable", Santiago imitaba el tono de París.

En la vida intelectual, el movimiento llamado "modernista" parece dar el tono a los espíritus. Era una reacción mental, la búsqueda de una expresión más refinada, capaz de traducir las nuevas inquietudes. Las características filosóficas pueden encontrarse en un superficial pesimismo, en una exaltación morbosa de la sensibilidad y en una actitud de rebeldía contra todo aquello que se moteja de "filisteo" o de "burgués".

Ritmos inéditos hacen bailar la frase que se esponja en atrevidas metáforas; a todo trance hay que captar la belleza evanescente, hostigando los sentidos por nepentes extraños: alcohol, opio, hachih. Es la época de los poetas malditos, del ajenjo, los paraísos artificiales y la larga noche bohemia.

Las influencias son múltiples y vienen de todas partes. Rubén Darío ha creado todo un universo. El simbolismo francés de Verlaine; el refinamiento verbal y el dandismo esteticista de Gabriel D'Annunzio; el hedonismo de Oscar Wilde, y el nihilismo esclavo, que penetra en las novelas cortas de Turguenev y que hiere la sensibilidad de los círculos intelectuales.

El impacto de estos influjos dispares sobre la vida espiritual chilena llega tamizado en el cedazo de las formas tradicionales que oponen resistencia; un equilibrio plasmado por el sentido realista y campechano de la raza evita los desbordes, y así, lentamente en un proceso de aceleración mínima, se plasma la conciencia de la generación intelectual del nuevo siglo.

La vida musical en Chile, como en el resto de los países latinoamericanos, fue mantenida por un público de sociedad, el mismo que realzaba con su elegante presencia las funciones de gala en el Teatro Municipal. Lentamente se fue agregando una minoría burguesa integrada por los músicos profesionales y los aficionados, que venían de diversos sectores intelectuales. Además, el instinto musical de la raza contribuía de cierta manera a popularizar el repertorio en círculos más amplios.

Por música de concierto se entendía los arreglos, adaptaciones y sobre todo, las variaciones sobre arias líricas; no había diferencia conceptual ninguna entre el contenido musical de la ópera y el de los conciertos. Tomaban parte en estas reuniones los discípulos de los maestros en boga y los conciertos eran auspiciados por las sociedades filarmónicas del país y generalmente estaban estrictamente relacionados con los sentimientos benéficos de ayuda. No hubo así continuidad y método en los conciertos, sólo de vez en cuando el prestigio universal de los virtuosos sacudía el ambiente, provocando verdaderas euforias que llegaban muy hondo a la sensibilidad colectiva.

La acción técnica del Conservatorio Nacional de Música y el trabajo de los aficionados, llevó a la formación de organizaciones que supeditaron el espíritu convencional de la Filarmónica. Abre el camino, El Club Musical, fundado en 1869 por Enrique Tagle Jordán, con el fin de "propagar y fomentar la música por todos los medios que estén a su alcance". La orquesta y el coro de este grupo actuaron con buen éxito en el ambiente, provocando la formación en Valparaíso y otras provincias de conjuntos semejantes. Cabe destacar en forma especial la obra constante de

la colonia alemana del país en favor del cultivo de este arte. Otra etapa cumple la sociedad de música clásica fundada en 1879, a base de las reuniones íntimas de los profesores del Instituto Nacional y cuyo repertorio modifica el contenido artístico de las reuniones del género. El acontecimiento artístico por excelencia de este período fue, sin ningún género de dudas, la aparición de la "Sociedad Cuarteto", creada por un grupo de maestros que dejaron rastro profundo en la existencia musical de Chile: Alberto Ceradelli, Juan Gervino, Germán Decker y Arturo Hügel. La interpretación de las obras de cámara de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, por estos refinados virtuosos, provocó la formación de una élite de aficionados, que aseguraron la regeneración del gusto un tanto estragado en esas generaciones.

El año 1879 marca el breve apogeo de la música de cámara en estos promisorios decenios, ahogado por el fácil lirismo y la frívola reacción de fin de siglo.

Los indecisos conceptos de la crítica dieron paso en 1890 a la potente voz del verdadero renovador de las actividades musicales, el teórico por excelencia en esos años de vacilaciones eclécticas y fáciles empirismos, don Luis Arrieta Cañas. A su constancia se debe la introducción en el país del drama musical de Ricardo Wagner, pensamiento revolucionario que iba a estrellarse contra el dorado muro de la estructura melódica tradicional. La temática wagneriana la bebió Arrieta Cañas en las fuentes mismas de donde había brotado, recorriendo las tierras de Wagner hasta alcanzar, el 29 de julio de 1887, la ciudad de Bayreuth, "la Roma de la religión wagneriana". Sus señeras *Cartas sobre música* abren la polémica en favor del maestro del *Tristán y Parfisal*. Se logra montar en el escenario del Teatro Municipal, *Lohengrin* y *Tanhauser*, aunque estas benévolas concesiones de los astutos empresarios eran algo superficial. La concurrencia permaneció fiel al repertorio italiano. Dentro de esta línea se deslizaron las tentativas para crear una ópera nacional. El ensayo inicial databa de la época romántica. En 1846 el doctor Aquinas Ried compuso la primera ópera nacional, *La Telésfora*, basada en un episodio de la Guerra de la Independencia. No fue llevada a la escena como tampoco lo fueron *El Arturo*, del maestro Jentzen ni *El Sitio de Malta*, de Octavio Benedetti, profesor del Conservatorio Nacional de Música. Estaba reservado a Eleodoro Ortiz de Zárate el mérito del estreno, el día 2 de noviembre

de 1895. Su ópera *La Florista de Lugano* abría un camino que forzosamente debía recorrer la música chilena. A este estreno hay que sumar *Lautaro*, del mismo autor; *La Salinara*, de Domingo Brescia, y el *Caupolicán*, de Remigio Acevedo. Este auge del bel canto provocó igualmente la aparición de valores líricos nacionales en nuestros escenarios, como lo fueron Isabel Martínez, Isidora Martínez, Enriqueta Crichton y Rosita Jacoby, sopranos que pasearon el nombre de Chile por los escenarios cosmopolitas.

Julio Durán Cerda ha bautizado con el nombre de “período áureo del arte escénico” la época de fin de siglo. Contribuye a esta eclosión el conocimiento de las formas dramáticas y de los estilos teatrales del siglo XIX, que dieron a conocer en el país las grandes compañías dramáticas europeas. La primera escuela que sacudió la sensibilidad ambiente fue la escuela italiana, representada por Tomás Salvini y Ernesto Rossi, quienes dieron a conocer las obras de Shakespeare interpretadas en forma maestra por los señalados actores. El *Otelo*, de Salvini, y el *Hamlet*, de Rossi, se consideraban como concepciones superlativas del arte del comediante. En 1874 arribó a nuestras costas la célebre trágica Adelaida Ristori. “Alta, bien proporcionada, de ademán imperativo, era, escribe un testigo presencial, igual que todas las mujeres, pero tenía el poder de hacer concebir en una sola mirada, con el más imperceptible movimiento, toda la grandeza o toda la miseria del alma humana”. Supo encarnar caracteres tan recónditos como Lady Macbeth, la Medea, Lucrecia Borgia o María Estuardo y el influjo de su espíritu influyó poderosamente entre los contemporáneos. El prestigio del arte dramático italiano se completó con los conjuntos que dirigieron Ermetti Novelli, Emanuel Roncoroni, Falconi, etc.

El sortilegio de Francia produce furor en 1886 con la aparición de Sara Bernhard en el escenario del Teatro de la República, donde interpretara, entre el delirio de los intelectuales, los roles de *Frou-Frou* y de *La Dama de las Camelias*. Se debe a la empresa del meritorio Germán MacKay la contratación de compañías españolas de calidad. En 1848 Rafael Calvo, genuino representante de las tradiciones histriónicas del exaltado pos-romanticismo, interpretó en su línea retórica el *Gran Galeoto*, de José Etchegaray, tipo de teatro que caló muy hondo en el auditorium. En 1894 Antonio Vico prolonga los éxitos hispánicos con su versión de *El Alcalde de Zalamea*.

El teatro chileno reacciona a estos impulsos. La comedia costumbrista, que tiene en Daniel Barros Grez su más preclaro cultor, obtiene éxitos de resonancia con *Cada Oveja con su Pareja*, *El logrero* y sobre todo en su comedia más acertada *Como en Santiago*, estrenada en la ciudad de Chillán.

La Guerra del Pacífico dio mayor desarrollo a este género festivo y humorístico, unido a los nombres de Juan Rafael Allende y Carlos Segundo Latrop.

Las contribuciones literarias más importantes de este período son: *El Tribunal del Honor*, de Daniel Caldera, que revive en el teatro un episodio social acaecido en su ciudad natal de San Felipe, en que el honor mancillado se rescata con sangre.

Antonio Espiñeira, apegado al influjo hispánico, compuso algunas obras de mérito, *Cervantes en Argel*, *Pena de la Vida*, pero los críticos señalan como un aporte su sainete *Chincol en Sartén*, en que monta en escena personajes folklóricos, los payadores nacionales. Se considera *La Quintrala*, de Domingo Antonio Izquierdo, la mejor obra literaria del teatro nacional en verso, en que se siente el influjo del posromanticismo de Zorrilla.

Si pasamos con alguna brusquedad a examinar el contenido del arte en esta misma época, no alteramos la verdad histórica si simbolizamos en la personalidad de Pedro Lira los esfuerzos para supeditar cierto anquilosamiento formal que se estaba observando. Perteneció a la generación del medio siglo, pero, como escribe A. Romera, enlaza el pasado y el porvenir. Hace que los nuevos modos estéticos y que la nueva sensibilidad encuentren su cauce propio. Nacido en 1845, hombre de fortuna y educación universitaria, donde alcanzó el grado de Licenciado en Leyes, Pedro Lira sacrificó el bienestar de una cómoda vida burguesa para dedicarse con toda su alma a la brega artística. Estaba destinado a ejercer una especie de tutela intelectual sobre los pintores.

Su carrera artística comienza bajo el embrujo que ejerciera Antonio Smith en esta generación. Cultiva el paisaje y sus primeras recompensas las obtiene en la Exposición Nacional de 1872 con "Cascada del Laja", recuerdos de un decisivo viaje a la frontera nacional.

Nueve años en Europa perfeccionan su técnica. Su alma acoge los elementos más contradictorios, los que ordena dentro de una categoría propia en su obra de pintor. Su inteligencia y

cultura le permiten apreciar el romanticismo de Delacroix y a la vez el naturalismo realista de Courbet, la posición de Fortuny y el historicismo de los talleres que visita con asiduidad y respeto: Elie Delaunay, Evaristo Luminais. Al volver a Chile, con las recompensas obtenidas por sus obras, emprende una tarea de alto gremialismo. Reúne a los artistas en una sociedad que intitula Unión Artística y para la exposición regular de la producción nacional levanta en la Quinta Normal los propileos de un museo Partenón, que sirve de local entre 1895 y 1910. Llega aun a proponer una Caja de Seguro Social para los artistas. Sin desmayo colabora y funda revistas; traduce la Filosofía del Arte, de Hipólito Taine; compila su "Diccionario Biográfico de Pintores".

La obra pictórica de Lira es inmensa, es el más dúctil de los pintores chilenos, aborda el paisaje, el retrato y la composición histórica. Sus ansias de perfección llevan su pincel a una técnica refinada que le permite los matices más finos. Tal vez su ideología artística le impidió dar rienda suelta a la pasión contenida, que se desborda en el servicio abnegado por una causa noble, en que los laureles de la recompensa encerraban el áspid de la incompreensión.

En este firmamento, la galaxia de Pedro Lira estuvo acompañada por astros luminosos que se polarizan en su órbita. Profesores infatigables, Cosme San Martín, Nicanor González Méndez, amplían la clientela pictórica. Emerge la pintura femenina con las hermanas Magdalena y Aurora Mira y Celia Castro, que inicia el género de los bodegones o naturalezas muertas. El paisaje es el tema que Onofre Jarpa persigue a través de una larga existencia. Alfredo Melsby acomete la ascensión de la montaña pura. Bajo el influjo de Tomás Somerscales, el mar, ausente hasta la fecha de la pintura chilena, alcanza categoría de personaje. Hay un grupo de interesantes pintores emigrados o viajeros. Ernesto Molina, original espíritu de coleccionista que vive rodeado de antigüedades. Alberto Orrego Luco es el marinista del Adriático y de las playas de Constitución. José Tomás Errázuriz, esposo de Eugenia Muici, la inspiradora de Stravinski y de Picasso, heroína de la Belle Epoque, trae reminiscencias de París o de Londres. Ramón Subercaseaux, gran señor y diplomático, amigo de Boldini y de Sargent, es el más cabal de estos pintores que vienen de las filas de los "amateurs". Subercaseaux supo

idealizar, a través del recuerdo poético, los sitios que golpearon su aguda sensibilidad, presentando la realidad bañada en una atmósfera que tiene un encanto particular. En esta época se materializa lo que podríamos llamar la Escuela Clásica Chilena. Sus representantes son Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. Un crítico ha definido el inquieto temperamento de Valenzuela Puelma en esta frase: "Radical por sus ideas, un músico por amor, doctor por su entusiasmo por la medicina y por naturaleza un hombre de bizarra originalidad". Esta definición nos muestra lo que el pintor quiso hacer y señala las inquietudes de su dramática biografía, su neurastenia que lo llevó tempranamente a la muerte. Su única regla estética fue la de pintar y pintar. Tenía un talento especial para el desnudo y su "Ninfa de las cerezas" y su "Náyade" demuestran su búsqueda de la perfección formal. Es autor de cuadros representativos dentro del orientalismo de Delacroix y Benjamín Constant: "La resurrección de la hija de Jairo" y "La esclava y el mercader".

Valenzuela Llanos remata la escuela del paisajismo objetivo. A través de su vida persiguió las ricas tonalidades del paisaje central, en que mar y montaña parecen juntarse en su estrecha geografía. Fue un impresionista sin posición dogmática y alcanzó perfección orientalista en sus cuadros de árboles y líneas marítimas.

Juan Francisco González fue el más poderoso de los antidotos contra el academismo que venía enseñoreándose de la pintura chilena. Retina hambrienta de luz, vio la vida en gamas de color, cambiantes, a la manera de Turner, y la naturaleza, en sus frutas y flores animadas por una poesía nostálgica. "Manchas de color" definía a sus telas innumerables que forman el diario cotidiano de su inquieto vivir. Como maestro despertó profundas vocaciones y es el tronco genealógico de la pintura moderna del país.

En la plena labor de estos maestros, aparece la generación del Centenario (1910), rebautizada de 1913, con la que detenemos esta síntesis evolutiva. La perspectiva que se abre en lontananza, indica un futuro valioso a las Bellas Artes. El ambiente es propicio. El gobierno, estimulado por mecenas y promotores (Alberto Mackenna Subercaseaux y el Ministro Joaquín Villarino), construye el Museo y Escuela de Bellas Artes en los elegantes prados del Parque Forestal. Hay igual actividad en la

literatura, y en las veladas del Ateneo se escuchan voces promisorias. La música, gracias a la Sociedad Cuarteto y al Club Musical, va quebrando el sortilegio exclusivo de la ópera italiana, cuyos éxitos se repiten noche a noche en las veladas del Teatro Municipal o del Victoria de Valparaíso.

Es ésta la promoción bohemia del chambergo, capa española y corbata volandera, los amigos de la noche interminable y de la heroica vivencia "del arte por el arte". Su producción es irregular, decantada labor en unos, tendencia sentimental y literaria en otros; "búsqueda de lo atmosférico", ha escrito Antonio A. Romera. Hay un repunte hispánico en el ambiente; amor por el pasado colonial (estilo misional o californiano); por los rincones evocativos. Velásquez es el modelo lejano, representa el oficio, la constancia y el genio. Los periódicos se preocupan de lo estético. Los críticos Miguel L. Rocuant, Richon Brunet y sobre todo Augusto D'Halmar, escriben sobre estas materias en lenguaje poético y musical. El señero grupo de "Los Diez", que comanda Pedro Prado, acoge en su seno a "los hermanos pintores".

Para dirigir la renovada escuela, se contrató al renombrado maestro español Alvarez Sotomayor, futuro director del Museo del Prado, quien derrama simpatía estimulante sobre estas almas jóvenes, rebeldes y bizarras; vidas extraordinarias cuyo anecdotario se relata todavía en los cenáculos con asombro respetuoso. Las individualidades son numerosas; no los une la proclama; el manifiesto societario o la consigna son existencias paralelas orientadas hacia idénticos fines idealistas. Algunos cumplen con notable fidelidad a la época su trayectoria anímica: Agustín Abarca, a horcajadas entre dos períodos, reordena los clásicos elementos del enraizado paisajismo, en valorizaciones inéditas. Arturo Gordon, en la temática costumbrista, enciende los fuegos de un colorido vibrante y lleva por primera vez la pintura al fresco a los edificios públicos. Benito Rebolledo Correa cumple con acierto la etapa revolucionaria y combatida de su larga existencia de pintor de moda. Otros desaparecen o mueren civilmente. Enrique Bertrix deja una merecida fama de retratista antes de terminar su breve vida en el conflicto mundial de 1914. Enrique Lobos, intuitivo artista popular, de técnica hispanizante, embellece la vida de los humildes y pinta en tono menor la tristeza del suburbio. Exequiel Plaza es la ecuación no desarrollada de esta "generación antropomórfica". Los hermanos Vergara

aprenden en la campiña más cercana la técnica objetiva del naturalismo animalista. Pedro Luna, con sus empastes cromáticos, es tal vez el más representativo. Muchos temperamentos bizarros deberían señalarse. Es numerosa la pléyade que se prepara para una posterior actuación, de acuerdo con su cronista, Carlos Isamitt, músico y pintor. La coyuntura histórica encierra, sin embargo, fuerzas sociales novedosas que al actuar en el medio ambiente alteran la sonrisa del rostro, al parecer feliz, del Chile agrario de 1910.

V.—LA ESPERA DE UN NUEVO SIGLO.

La Guerra de 1914 tuvo un impacto decisivo en la vida de América y de Chile. En la economía anunció la llegada de la industria y los antiguos talleres basados en la obra de mano de inmediato consumo cedieron el paso al consorcio y a la sociedad anónima, que producía para clientes anónimos y lejanos. La cuestión agraria aparece como una leve sombra a medida que es insuficiente la alimentación para las nuevas cifras demográficas.

La estructura de la sociedad empieza a cambiar. El régimen social paternalista de la antigua aristocracia es amagado por una clase media pujante y absorbente, mientras las industrias van produciendo una clase proletaria consciente de sus derechos.

La ciudad se transforma. La nueva célula es el edificio funcional, la casa de departamentos, con el confort moderno que alberga multitudes. La vieja casa señorial de tres patios o el palacete francés, enseña del individualismo, da paso a la estética del rascacielos o a los estilos de Viena, Gropius y Le Corbusier, aprovechados, sin embargo, con timidez y sin audacia renovadora.

Los cambios económicos producen alteraciones en la vida social. La existencia familiar basada en el pater familia dominante y absoluto, relaja sus lazos de dependencia. La mujer obtiene triunfos en el foro y en la medicina, y la Universidad abre de par en par sus puertas al elemento femenino.

El tipo de vida es diferente. El automóvil acorta las distancias y descubre las bellezas de la ruta. Los deportes aglomeran al pueblo en sitios abiertos de entretenición y el biógrafo (1889) democratiza los géneros de espectáculos. La influencia norteamericana es patente en las costumbres. Las relaciones entre los sexos, antaño divididos por prejuicios, son ahora de camaradería. Los

“tea room” y los “clubes de noche” son frecuentados por la familia.

La vida intelectual expresa o se adelanta a estas transformaciones. El modernismo es supeditado por una poesía profundamente humana en que descuella Gabriela Mistral, que canta la tierra, la madre y al niño. Los movimientos de élite, el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo, producen una poesía pura, hermética y a veces escapista. Por otra parte, lo social es reemplazado por el espíritu de asociación; ligas de intelectuales, sociedades literarias, etc., ponen en el tapete los derechos humanos de la colectividad espiritual.

Pero no todo era delicia en el rutilante 1900, pues pugnan por aparecer en la superficie nuevas formas de vida y de comunidad que habían anticipado los pensadores. Y ese paso hacia adelante lo podemos simbolizar en el tintineo metálico de los tranvías eléctricos que cruzaron la ciudad en la línea inicial de Alameda-Padura, que reemplazaba la voz bronca del mayoral de los “carritos de sangre” y nos hacían penetrar hacia esa era de progreso técnico que las nuevas generaciones debían pagar con el temor de lo incierto que alteraba la tranquilidad anímica de la “belle époque”, que repartía en alegre despedida de un siglo esas características medallas e insignias acuñadas con el trébol de cuatro hojas de la esperanza.

