

**de José Gil de Castro  
“el mulato”  
a Alberto Valenzuela Llanos  
(1841-1925)**

**ANTONIO R. ROMERA**



Considero las fechas del fallecimiento de ambos pintores por estimar que desde el punto de vista histórico se tienen como datos de mayor significación.

El resumen apretado y esquemático de un período de la pintura chilena ha de reflejar forzosamente lagunas evidentes. Este ensayo perentorio y como quien dice "de urgencia" será el eco de ideas que definen todo un mundo cultural. No en balde esas ideas vienen siendo la actividad primordial de mis preocupaciones y constituyen el nervio de las labores de indagación que me obsesionan desde hace tiempo.

La dificultad salta a la vista. Cualquier resumen de la vida de una sociedad en el orden espiritual es siempre complejo. Lo arduo de la tarea proviene del hecho de que la vida del hombre es

problemática, conflictiva. Además, si la ciencia es exacta (aun cuando después del descubrimiento del “principio de incertidumbre” la cosa no sea tan segura), el arte es subjetivo e inseguro. La ciencia es seria; el arte, caprichoso, voluble. Aquélla parece carecer del sentido del humor, el arte es ligero y aparentemente frívolo.

Ahora bien, si miramos con ojos de historiador la pintura nacional desde los albores del siglo XIX hasta la generación de 1913, muéstrase al contemplador con rasgos disímiles y a la vez concretos. Es decir, con caracteres de unidad dentro de la diversificación ofrecida por la mudanza del gusto.

Estas páginas tratarán de indagar lo complejo y, al mismo tiempo, la unidad, el rasgo coherente, lo que Cueto y Guzmán designó en un estudio temprano como “características nacionales”.

Acaso podríamos considerar la pintura que se hace en Chile desde el **Mulato** Gil enmarcándola en puntos caracterizadores. Esos puntos los hallamos en otras pinturas (la francesa, la española, la argentina, etc.), pero lo que a juicio mío viene a definir la chilena es el conjunto de esos elementos —esos y no otros— y el modo de agruparse. Para señalar un paradigma ejemplarizador, diré que la pintura francesa y la española tienen el rasgo común de la forma y del color, peculiaridad de cualquier escuela pictórica, pero la francesa es racional y la española vital y existencialista. A esto lo llamo determinante.

Estoy lejos de desenvolver aquí con el necesario rigor un tema de tanta magnitud. Para ello sería indispensable disponer de más espacio y aplicarse con calma al desarrollo de fenómenos que las circunstancias obligan a soslayar.

Dejando al margen el gran asunto de si existe o no una pintura **nacional** y yendo a cosas a mi juicio más perentorias, veo en ella unas **constantes**, unos trazos persistentes, una cierta asiduidad de elementos sustantivos, duraderos. Estos surgen —claro es— independientes de los llamados estilos individuales.

Las constantes enumeradas por orden de importancia son **paisaje**, predominio del **color** sobre el dibujo, **influjo francés** y, finalmente, **emoción**.

Las constantes, como su nombre indica, son persistentes, se marcan sobre el desarrollo de la pintura chilena a lo largo de su breve historia. Corresponden a la mayoría de los artistas que vienen desde Gil hasta Claudio Bravo. Existen excepciones y acaso sea Gil la primera y más estruendosa de todas.

Por eso, con el designio de perfilar más cerradamente las determinantes de nuestro mundo pictórico, completo esas constantes con cuatro **claves**. Las primeras —digo— son persistentes: las segundas implican mutaciones, cambios de sensibilidad y responden a influjo temporal y son a menudo el eco variable de situaciones extrapictóricas, el reflejo de circunstancias históricas. Por lo menos dichas circunstancias marcan su impronta sobre la actividad de los artistas. Las claves que propongo son: **Exaltación, Realidad, Sentimiento, Razón plástica.**

Con ellas se pueden hacer también cuatro grupos de pintores que abarcan varias generaciones, pero que en buenas cuentas aparecen unificados por el estilo. Como un ejemplo de lo que digo, adelantaré que en la primera de esas claves están comprendidos los precursores y sus epígonos. Abarca un período que va de 1820 a 1870. Incluye a quienes en el comienzo de la nacionalidad derivan hacia el enaltecimiento de los valores patrios, de los fastos guerreros y cívicos de los grandes hombres que conquistaron la Independencia.

Más adelante veremos cómo los demás artistas responden de alguna manera a las tres claves restantes. La sucesión temporal se produce de acuerdo a la siguiente tabla. Tras aquellos albores (1820-1870) sigue la etapa que va de 1870 a 1913. Viene enseguida el grupo comprendido entre 1913 y 1927 y el período final desde 1927 hasta los momentos actuales.

Pertenece la última clave al grupo más diverso y en la apariencia más contradictorio. El impulso, la **razón plástica** o la **visualidad pura**, es practicado por creadores que persiguen idéntico designio, pero siguen, como en todas partes, las más variadas direcciones estilísticas.

Diré sólo que ese designio trata de apartarse de la representación objetiva de las cosas. La pintura deja de ser esclava de la

naturaleza y sobre ella influye el principio de **cuadro-objeto**. Es decir, la pintura existente por ella misma y como proyecto estético que busca en la simple armonía de sus elementos formales emoción y belleza independientes de lo que el lienzo reproduce como reflejo de la exterioridad.

Mi indagación termina en la clave del estilo que de una manera imprecisa —toda definición peca siempre de imprecisión— llamo realista. Tomemos un caso: el de Juan Francisco González. Pertenece a la clave de la realidad.

Si afinamos más nuestra indagación huyendo de la simple exterioridad que se contenta con las aproximaciones comunes, es decir, con el tópico, con el lugar común, advertiremos que en la pintura de Juan Francisco González afloran, sobre todo en las obras de la plenitud, rasgos de **visualidad pura**, lograda acaso por simples intuiciones. En otro lugar he utilizado abundantes páginas para demostrarlo (**Asedio a la pintura chilena**, págs. 129, 164, “sobre el supuesto impresionismo de Juan Francisco González”).

Vengamos al nervio esencial de mi ensayo que abarca desde los precursores hasta la generación de los cuatro maestros.

En términos generales la pintura nacional (tomando en cuenta la actividad artística en la plena vida independiente) nace con la obra de José Gil de Castro, el **Mulato** (Lima, 1785-1841). En Chile vivió entre los años 1808 y 1822. Con Gil de Castro podemos fijar a un precursor en quien la obra, cualquiera que sea el valor que le asignemos, se ofrece con rasgos inequívocos de plasticidad. Es cierto que los retratos de próceres y figuras que hicieron posible la Independencia expresan la nota culminante de exaltación, pero en la pintura del **Mulato** afloran esencialmente en la distribución de las manchas, en el repertorio brillante del colorido, de notas altas y cálidas, y en la voluntad ornamentalista de uniformes, entorchados, arreos, condecoraciones y plumas, los signos evidentes de esa plasticidad. Otro pintor, que viene de Italia a fines del XVIII, comparte con Gil la labor de retratar a los próceres de aquellos días. Se llama Martín Piетро.

Populismo, puerilidad, plebeyismo en su sentido noble, cons-

tituyen los primeros factores que resaltan en las telas de José Gil de Castro.

Podríamos señalar como nota peculiar que es ésta una pintura caracterizada por rasgos muy definidos. Rasgos que son identificables, reveladores de un artista determinado, y que habitualmente se llaman **estilo**. Sí, Castro posee estilo. Y lo posee tan ahincadamente que con fácil delectación cae en el manierismo, Castro se copia a veces a sí mismo.

Abusa de una fórmula que quita espontaneidad a lo que hace. Ese estilo es apretado, táctil. Las figuras recortan graciosamente su arabesco sobre el fondo, y los perfiles se proyectan con lirismo muy ornamental. El influjo de la pintura quiteña es esencial en el fondo, pero se disimula con aportaciones personales del autor. Esas aportaciones consisten en las deformaciones estilísticas sutilmente presentes en las manos gordezuelas, en el estatismo un poco pasmado de los modelos. Uno de los rasgos más peculiares es la gracia volandera de plumas en bicornios y el rebrillo de condecoraciones, escarapelas y entorchados. En todo ello aflora una gracia auroral.

Si proseguimos anotando más puntos determinantes sobre los cuales se apoya la pintura nacional, en cierto modo inscrita en las **constantes** y **claves** ya enunciadas, tropezamos con nuevos matices que la enriquecen.

En lo estético esa pintura se levanta sobre una base dual: en la imposición ambiental, por un lado, y en los ecos venidos del exterior, por otro. La oscilación entre el doble influjo —lo interior y lo foráneo— se resuelve cabalmente en un matiz de equilibrio, desdeñoso de posiciones extremadas. Es evidente que los detalles anotados vienen a ser una derivación de las que he llamado constantes.

Dentro de la brevedad de este ensayo y de la perentoriedad a que ello me obliga quisiera aclarar la idea.

La contemplación de maestros extranjeros —especialmente los franceses— ha dado a las artes visuales chilenas un aire persistente de voluntad innovadora. Mas, enseguida, al contacto con

el mundo envolvente con el dintorno en el cual la pintura nace, se produce el desvío de los avances inmoderados.

Concretemos. Al perfilar la indagación de los rasgos capitales caracterizadores de la producción nacional, vemos que en 1889 el citado Cueto y Guzmán estima en una revista del tiempo que el arte chileno vive ayuno, desde sus inicios, de caracterización, lo que equivale a decir que carece de características propias, de rasgos peculiares suficientes, autonómicos, para darle una fisonomía personal. Al mismo tiempo ve la razón de tal ausencia en la falta de una línea de tradición y de **escuela** impuesta por un maestro. Contrariamente observa en los pintores chilenos admirable disposición para “apropiarse todas las buenas condiciones de la moderna escuela europea”. No pasemos por alto que en época tan temprana como ese año de 1889 en Chile, es decir, un lugar remoto y de escasos contactos con los lugares en que las artes visuales iniciaban movimientos de innovación, un ensayista oscuro empleaba la palabra **modernidad**.

Años después —en 1903— Luis Orrego Luco estima que los maestros nacionales son buenos coloristas, pero suelen andar escasos de aprendizaje y de técnica.

Los dos juicios —a los que podríamos agregar alguno más alejado como el desdeñoso de B. Vicuña Mackenna de 1884— resultan en cierto modo alterados por circunstancias ulteriores. Y no ya sólo por la aparición de nuevos artistas en las páginas de la historia plástica, fenómeno imposible, como es obvio, a la percepción del crítico que no sabe lo que vendrá después de escritas sus conclusiones, sino por la revisión más seria, profunda y científica del panorama estético ya estudiado, que es sometido a la luz de otras metodologías.

Se advierte en casi todos los comentarios un punto común que parte a mi entender de la hora histórica, dubitativa y beligerante en que nace. Ello crea una especie de dual dirección: lo indeciso, el desasosiego e incertidumbre, por un lado, y por otro un rasgo entrañable de “preexistencialismo”. Podríamos resumirlo en la siguiente fórmula: inseguridad de lo recién nacido y predominio de lo humano en desmedro de la base técnica.

Idéntica condición sincrética que apenas llega a fundirse en un conato de armonía, claro que por otros motivos, en la llegada de ciertos pintores "menores" (menores en la perspectiva mundial): Wood, Rugendas, Monvoisin, Charton de Treville. Molinelli, Cicarelli, Mochi, Kirchbach, Somerscales... En todos ellos afloran los rasgos que, al juntarse, se marcan negativamente en las obras que realizan. De un lado vienen hambrientos de pintoresquismo ultramarino y, a la vez, la mediocridad relativa del arte que practican no les permite sublimar la nota popular y pintoresca en unas telas plásticamente **valiosas**. Estos artistas arrastran consigo conceptos prestablecidos y una filosofía estética nacida en medios de mayor densidad y tradición.

El pintor situado en el lado más negativo es Mochi, mediocre, pero buen maestro para comunicar a los discípulos sus enseñanzas. En el otro extremo se hallaba Rugendas que paradójicamente no dejó descendencia artística de calidad.

El contacto de Monvoisin produce una obra curiosa. El bordelés se ha educado en el clasicismo posdavidiano a través de Guérin; el contacto con la naturaleza de Nuevo Mundo transforma pintura, produciéndose un insólito estilo que llamaríamos **romanticismo frío**, equivalente americano del purismo nazareno europeo. Este purismo nazareno o prerrafaelismo es el que transmite a nuestro Pedro Lira, que produjo en él obras admirables: **La carta** y otras de tema medioeval.

Rugendas a su vez nos da la visión de un costumbrismo vernacular semejante al descubierto por los viajeros del siglo XIX en los países marginales a las grandes vías de comunicación. Rugendas hace en Chile lo que Dauzats, lo que Robert y lo que Henri-Pierre Blanchar en España. A su vez, Carlos Wood, marino inglés venido de estas playas, ha fijado anteriormente con sus pupilas sensitivas, adelantándose a los maestros del costumbrismo, con rasgos legendarios, las hazañas de la Marina nacional. tradición que se prolonga en Somerscales, Casanova Centeno, Nicolás Guzmán y Orrego Luco. Kirchbach traslada a Chile la fría y anecdótica pintura de los discípulos de Schnorr; Cicarelli, el neoclasicismo y Mochi los comienzos realistas.

La importancia de Antonio Smith reside en que es acaso el primero en hacer una pintura arraigada en la tierra en que nace el artista. Smith es uno de los primeros paisajistas americanos, hablo de **paisajista** en el estricto rigor del término. Se distingue por su concepto de hondo lirismo y por su subjetividad. Los anteriores eran extranjeros y las visiones de Pérez Rosales, especialmente **Paisaje de Valdivia**, 1851, que se le anticipa unos años en notas de plasticidad y atmosferización, posee una intención documentalista.

Se advierte a lo largo de la producción de Antonio Smith el predominio de las visiones paisistas. Sería el jefe indiscutible de la llamada por Isaías Cabezón **Escuela de Santiago**, cuyo tema central se centró en torno de la naturaleza del Valle Central.

La explicación podría hallarse en la teoría **taítiana**. Chile es primordialmente paisaje. Los Andes están frente al mar como una ingente fortaleza. En medio queda una estrecha faja de tierra en la cual el hombre circula difícilmente. La naturaleza entona perpetuamente su canto de sirena. Si el pintor no rehúye tan irresistible imposición, terminará entregándose: es decir haciendo paisaje.

"El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias", ha dicho Ortega y Gasset. Chile es, por influencia del medio, tierra de paisajistas. Aquí se hace patente la relación categórica entre el hombre y el ambiente, la imposición ambiental.

El primer pintor que supo mirar a la naturaleza escapándose de las falsas luces del "taller" fue Smith. Se producen con él los balbuceos de un arte que pretendía traducir **estados de alma**, como exigía el mensaje de los románticos. Romántico fue el pintor de **Río Cachapoal**. En sus telas aflora una acezante, una entrañable y conmovedora impregnación de melancolía. Pero se advierte, empero, una fuerte voluntad de autonomía plástica. ¿Cómo se produce esa liberación?

Ya vimos en Gil de Castro el afán iconográfico ansioso de fijar para la posteridad el rostro de quienes son los protagonistas de

las hazañas patrias. A su modo el pintor se transforma en historiador y sus telas ilustran las páginas legendarias.

Smith, pese a su entrega a la subjetividad y a cierto lirismo **meteorológico**, es sólo pintor.

¿Romántico? Sí, romántico, pero más que romántico —o a la vez— espíritu dionisiaco que gozaba con los crepúsculos dorados, con los tornasoles, con los lampos neblinosos de la Cordillera. Romántico, porque Smith ponía en la tela algo de su propio espíritu, su emoción, su anhelo de belleza.

Títulos sintomáticos: **Claro de luna, Puesta de sol en Los Andes, Sol de la tarde en la montaña, Bosque indígena en noche de luna, Las cuatro horas del día**. En ellos aparece el deseo del artista, logrando en el aspecto formal, más que la realidad estática. El paso del tiempo, armonías cromáticas y luminosas y una experiencia vivencial pictórica interior aprehendida en su ritmo temporal. Es, a su modo, una pintura heraclitiana. La ausencia del hombre en estos paisajes aumenta la impresión del devenir de las horas.

Resalta sobremanera cierta unidad de estilo y la persistencia en los temas, casi todos de montaña; la alta montaña solitaria e inhóspita. Smith persigue el colorido armónico, pero irreal, misterioso, que a fuerza de extremado se hace antinatural. Su paleta, con predominio de los **neutros**, se compone de verdes, azules, rosados, asalmonados y blancos teñidos de un punto de carmín. El equilibrio de la dualidad cálido-fría se inclina a veces suavemente hacia el tono dorado con una especie de neblina. Es, a su modo, la exaltación del escenario patrio.

Las visiones esfumadas del autor de **Sol de tarde en la montaña**, el fuerte simbolismo meteorológico, la áurea tonalidad y la aspiración a capturar el espacio que de ellas se desprende, aun reconociendo ciertas debilidades técnicas y alguna premura de **oficio**, hacen de esta pintura una de las primeras expresiones espirituales y barrocas del paisaje americano, que parte de Antonio Smith (1832-1877). Su época de plenitud fue de 1868 a 1876.

Pero volviendo nuestra mirada al pasado, deberemos decir algo de una figura que fue muy importante en los albores de la pin-

tura chilena y que en los años del auge de Smith se extingue en su Burdeos natal (1870).

Cualquiera que sea la calidad que asignemos a la obra de Monvoisin y sin darle determinada valorización plástica, el francés se halla en la gran corriente de los pintores que han sacrificado la realidad a las convenciones estilísticas y la tendencia que ve en la creación formal los valores plásticos y figurativos. El artista francés busca la deformación sistemática y la prefiere al carácter y a la individualización del modelo.

Deforma —decimos— y lo hace en procura de la acentuación del estilo. Nunca se advierte esto de modo más patente que en los murales ejecutados en la hacienda Los Molles (Chile, 1948), especialmente en la alegoría de **La Literatura**. De franca inspiración neoclásica, esta figura, dentro de una ejecución lisa y fría, muestra su arabesco enérgico, sintetizador. La cabeza, pequeña con relación al cuerpo, da al conjunto extraña sugestión de monumentalidad. El naturalismo se halla lejos de la abstracción deformante, animadora de esta obra. Esa misma voluntad de irrealismo abstracto ofrece, pese a todo, una palpitante sensualidad. Lo monumental anticipa además inciertos rasgos de la pintura contemporánea.

Veamos ahora, por estimarlo punto esencial en nuestra indagación, de dónde mana esa sensualidad.

A mi modo de entender se produce un hecho paradójal que no es raro en los períodos críticos y de cambios violentos en la historia del arte. Es la misma paradoja de la belleza pura e indiferente advertida en aquella abstracción matemática y mental parecida a la que en forma acentuada se verá más tarde en Modigliani y la que en tiempos de Monvoisin surge en los desnudos acendrados de Ingres. Lionello Venturi ha dicho que el plasticismo del pintor de Montauban no es otra cosa que el acto de posesión sensual de algunos fragmentos de realidad.

Monvoisin encierra a sus figuras dentro de una arquitectura oval y esférica. En otra parte he demostrado que el esquema procede de Ingres. Tales estructuras constituyen una especie de geometría mental y estilizado arabesco que se ondula al dibujar

la apariencia plástica. Tal diseño se apoya en símbolos esenciales sustentados sobre una doble columna imaginaria: estructuralismo e intelectualismo. Se diría que el racional concepto de las formas advertido en el artista de Burdeos entronca con lo que siempre ha sido la marca del genio galo: predilección por el estilo, cierta austeridad jansenista, voluntad de orden, aspiración a ver la pintura como una síntesis formal. Más todavía; un pensamiento plástico. "Pienso, luego pinto" se complacía en proclamar Poussin.

Raimundo Q. Monvoisin (1790-1870) fue para los chilenos una personalidad cuyo radio de acción, además de hallarse en las cimas del arte, alcanzó también a lo social. Lo que debemos admitir es que ni las concepciones estéticas ni el temperamento de quien se formó en los conformismos de la provincia francesa (contaba cincuenta y dos años cuando llegó a Chile) concordaban con el nuevo ambiente en que se desarrolló su obra americana. Hasta entonces se había movido en un terreno artístico nutrido de reminiscencias del pasado europeo, de las gestas guerreras y de la iconografía de los caudillos olvidados del Medioevo como Trivulzio, Pierre de Rohan, Chilperico II, etc.

Monvoisin pintaba realidades exangües y menesterosas de vida, mientras que América iba a imponer el vigor de cosas entrañables, palpitantes. En Rugendas, aparte el recurso de lo pintoresco y del **color local**, equivalente al **orientalismo** de Delacroix, se produce con mayor hondura la penetración espiritual en el ambiente del Nuevo Mundo. En Monvoisin se ve, en algunas de sus más logradas telas pertenecientes al decenio de 1840 (**Soldado de la guardia de Rosas, Gaucho federal y Paisaje de Río de Janeiro**), la transposición de la visión del artista a un incipiente romanticismo. Este romanticismo es de naturaleza medioeval. Ha recibido la influencia de Friedrich Overbeck, creador del purismo nazareno. Traspasa el arte frío del alemán y ciertos rasgos de Ingres al subjetivismo americano.

Ese subjetivismo no se basa tanto en la realidad que el pintor tiene presente en las nuevas tierras como en un a priori procedente del tópico americanista en Europa y de la frecuentación

de la literatura de Chateaubriand. Por otro lado trueca el orientalismo en americanismo. Su versión de la vida de Elisa Bravo entre los araucanos vendría a ser el equivalente, a la americana, de su tela más oriental e ingresa: **Alí-Pachá y la Vasiliki** (Palacio Cousiño, Santiago).

Monvoisin dejó una profunda huella social en Chile e inclusive tuvo buena parte en el despertar del gusto en las capas cultas. No marcó, empero, ascendiente sobre una corriente artística que lo siguiera.

Se considera a Francisco Mandiola como inserto en la atmósfera estética del francés. Mandiola marca una desviación hacia aspiraciones naturalistas. Su romanticismo, en el caso de que exista, es lo que alguna vez se ha llamado romanticismo de chaqueta. La lección de Monvoisin está en el suave modelado del relieve y en la unidad sorda, pero atmosférica y delicada, casi evanescente, de las gamas. En obras como **El mendigo** (Museo de Bellas Artes, Santiago) aflora junto a la escrutación de lo anímico y la rebusca del carácter, fuerza vital y robustez de ejecución.

Otros discípulos que trabajaron en Chile junto al francés fueron los argentinos Gregorio Torres, Procesa Sarmiento, hermana del prócer, y Franklin Rawson. Ellos, con otros compatriotas, se habían acogido al asilo político. Una carta de Rawson, 5 de octubre de 1847, contiene curiosos detalles: "En aquel país (Chile) tuve ocasión de conocer a Monvoisin, pintor de bastante mérito, y cuyo taller visité con frecuencia porque encontré en él algunas obras dignas de estudio. El dibujo y colorido de sus cuadros históricos es bueno: pero sus retratos muy malos. Al estudiar su manera de empastar he dado con el **busilis**, y las fuertes pinceladas que he admirado en las pocas pinturas buenas que he visto, han dejado de ser, a mi vista, un prodigio sobrehumano y las considero al alcance de cualquier cabeza bien organizada" ("Monvoisin", Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, Buenos Aires, 1948).

Enrique Melcherts considera al chileno Francisco Miralles "formado bajo la dirección del ilustre bordelés". En Francia, Mon-

voisin había dirigido la enseñanza de Manuel Ramírez Rosales y de José Luis Borgoño.

En forma tangencial a la obra de Mandiola sometida, en su mayor parte, a la objetividad más absoluta, la corriente del lirismo, la de la fantasía impregnada de trazos románticos, sigue su marcha. Conviene señalar aquí que uno de los rasgos determinantes de la pintura chilena vive de la emoción. Es una de las claves, como ya vimos.

Empieza a manifestarse en los primeros pintores nacionales. Es decir, en Antonio Smith, en Ramírez Rosales —delicioso paisajista, entrañable poeta del pincel—, en Salvador Smith —fina pupila en **El bosque**— y alcanza su culmen en la Generación del 13. Este último grupo une su romanticismo inmanente, visceral, a estímulos venidos del **modernismo** y de la **sensación**, notas de la estética dominante en el tiempo en que surgen esos pintores.

La emoción es un fluir manso que nace en las honduras nostálgicas de la raza. La pintura nacional sigue una curva interior —en el 13 eso se hace más evidente— de exaltado individualismo. Hay instantes en que se producen movimientos solidarios. Pero en lo más recóndito cada artista conserva indeclinable, insobornable independencia espiritual.

El **paisaje** es, como la emoción, una constante. En el arte nacional esta temática impone la persistencia de sus leyes. Smith, Ramón Subercaseaux, Orrego Luco, Onofre Jarpa, José Tomás Errázuriz, Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Lleros, Pedro Ovalle, son algunos de los mejores ejemplos.

## II

La generación del medio siglo, es decir la nacida hacia 1850, y formada por Miguel Campos, Ernesto Molina, las hermanas Mira, Cosme San Martín, Pedro León Carmona y Pascual Ortega, oscila entre la representación antropomórfica y la pintura paisajista. La dirección predominante, seguida por el grupo del Medio Siglo, se encuadra en la clave de la **realidad**.

En esta tendencia siguen dichos artistas, aun en forma indeliberada, el reflejo universal. La pintura predominante en el tiempo en que la mayoría de los cultivadores de las artes figurativas recibe el eco del naturalismo de los novelistas y el influjo del pensamiento positivista, es obviamente la de la imitación fiel de la realidad.

En esa esfera se mueven los componentes de la generación

del medio siglo ya citados, a los que se deben agregar José A. Castañeda, Luciano Láinez, Manuel Tapia y Manuel Mena. Todos ellos constituyeron las segundas promociones de la Academia de Bellas Artes, fundada en 1849. Fueron, por lo tanto, discípulos de Cicarelli, otros lo fueron de Kirchbach y de Mochi.

La formación con dichos maestros europeos, mediocres y de escaso vuelo creador, fomentó en buena parte el sumiso sometimiento a los modelos más ramplones. Me atrevo a decir que esa pléyade que he llamado del Medio Siglo, aparece como la menos brillante de nuestra corta historia. En ella se distinguen Ernesto Molina, Cosme San Martín y Pascual Ortega, con alguna tela de real mérito éste último.

Sobre la clave del realismo quisiera añadir otra nota para subrayar que dicho realismo no sólo se impuso por el palpitar de los tiempos y por el influjo de los maestros del grupo. Hubo un condicionamiento más, algo de naturaleza lógica casi predecible, como hemos de ver enseguida.

La clave del Realismo sigue a la de Exaltación. Ello quiere decir que a una etapa de enaltecimiento de una patria recién conquistada sigue el enfrentamiento con un mundo objetivo, con un mundo de cosas reales, tangibles. Después del arrebatado primero los ánimos se aquietan y viene el choque con la realidad.

La pléyade tiene inclusive un caudillo. Este sería Cosme San Martín. Sabemos que en los preceptos que, según Petersen, forman una generación se halla el de disponer de un director espiritual, de un jefe. Habitualmente, en los grupos más destacados —pongamos, por ejemplo, la pléyade del 13, con Alvarez de Sotomayor; el Grupo de Montparnasse, con Burchard— el caudillo es tomado como guía. Su influencia sobre el conjunto epigonal procede tanto de la mayor edad como de su prestigio y, por consiguiente, de la admiración producida en los creadores más jóvenes.

Cosme San Martín (1850-1906) gozó de mucho ascendiente en los días en que estuvo activo. En nuestro tiempo este prestigio aparece muy atenuado y el pintor pasa por segundón ante la fama cada día creciente de algunos artistas posteriores.

El autor de **La lectura** formó con Pedro León Carmona, Ernes-

to Molina, Miguel Campos, Pascual Ortega, Abrahán Zañartu y las hermanas Mira (Magdalena y Aurora). El grupo masculino se reunía una vez al mes (me parece que el primer martes, en el hogar de Cosme San Martín que presidía el areópago). Se discutía de ciertas cuestiones de actualidad y sobre todo de cosas referentes al arte, planes de trabajo, de las nuevas tendencias y movimientos que imperaban en Europa. Cuando Pascual Ortega regresó de París en 1875, en donde fue alumno de Cabanel, y cuando por esos mismos años lo hizo Pascual Molina de un largo periplo de estudios por Europa, el parnasillo celebró reuniones especiales para oír las impresiones de los viajeros.

De modo que estos actos se unen también para marcar con nuevos aportes las circunstancias comunes a la generación. Es cierto que Pascual Ortega por su mayor edad (1839-1899) y Miguel Campos (1844-1889) parecen escaparse del grupo coetáneo, pero ambos admiten con gusto el liderazgo de Cosme San Martín. Del pintor parecía desprenderse un aire de respetabilidad que predisponía a la aceptación natural de ese liderazgo. Es interesante transcribir aquí unas líneas de las **Memorias** (inéditas) en que Oscar Saint-Marie nos trasmite su retrato literario: "Era el maestro San Martín persona bondadosa, reposada, de pocas palabras, retraída y poco familiar con sus alumnos (el memoria-lista lo fue en 1888 y siguió con él unos años más); se mantenía aislado y sólo alternaba con ellos algunas frases cuando hacía sus correcciones. De tez morena, grueso de cuerpo, de talla más bien baja, de frente despejada, de cabellos largos y canos cuidadosamente peinados, formando melena corta bajo el sobrero de copa, que usaba a diario. Vestía siempre de negro, con preferencia levita o sobretodo, según la estación del año. Pulcro y aseado con su indumentaria, su figura no tenía nada de bohemia. Usaba bigotes y barga negra larga".

Hacía una obra a tono con esas figuras que ya en los años finales del XIX resultaba anacrónica. Era San Martín un maestro diestro con el cultivo del naturalismo extremo como nos es revelado en **La lectura**. En esta obra se ve que el tema se impone sobre las formas aun cuando es pintura realizada con cabal mi-

nuciosidad y con el cuidado imitativo exigido por todas las escuelas naturalistas. Se buscaba, y Cosme San Martín casi lo lograba, lo que en su tiempo se decía la "calidad de materia". Es decir, el terciopelo debía ser terciopelo, la madera, madera y así todo. El ambiente implicaba un elemento más que era necesario incorporar al cuadro. Cosme San Martín careció empero de sensibilidad, del rasgo profundo que en los verdaderos artistas se llama emoción interpretadora, lirismo que saque a esa realidad de lo mostrenco.

Sus compañeros de generación veían en él al profesor consciente, al artesano de buena técnica, al pintor sincero.

Ernesto Molina fue uno de los miembros más importantes del grupo. En algunas de sus pinturas mejores se hace ostensible la hermandad relativa con la obra del caudillo de la generación del Medio Siglo. Pero Molina es más pintor, como se ve en su admirable **Retrato** (1903). Hasta el último decenio de su vida (falleció un año después de realizada esta obra) utilizó una pincelada apurada, minuciosa en los detalles. Se advierte su delectación para reproducir la calidad material de las cosas. Hace un realismo analítico y un arte conformista al que vino a oponerse el Impresionismo. Cuando Ernesto Molina muere en 1904, lo más valioso de la plástica europea sigue la ruta de la innovación.

En nuestra pintura representa una de las corrientes internacionales que fulguró brevemente pero con intensidad. Aludo al **orientalismo**, tendencia exótica que también practicaron entre nosotros Alberto Orrego Luco y Onofre Jarpa, éste en un período primero de su larga carrera. De él han quedado los apuntes de su viaje a Europa y Asia.

La alusión a este nombre nos lleva a una de las figuras más dignas de recordación de la pintura chilena. Su obra es difícil de clasificar. Más que nada por haber sido Onofre Jarpa testigo y actor de una buena parte de su historia. Nació en 1849 y murió en 1940. Pensemos en todo lo sucedido en esos noventa y un años. Así puede decirse que los ojos del pintor contemplaron las mudanzas y las experiencias de las artes visuales. Llegó a los umbrales de la abstracción, que, naturalmente, no rozó

con sus pinceles, y a las escuelas anteriores. Sólo en algún cuadro postrero tras su romanticismo y tras su etapa naturalista— afloró algún atisbo de la estética de Renoir y de Sisley de quienes era contemporáneo. Jarpa fue discípulo de Marco Calderini, nacido en Turín en 1850. Algunos de sus paisajes se parecen mucho a los de su discípulo chileno.

Onofre Jarpa padece un poco, ante la atención de la crítica, de las consecuencias de eso que he llamado alguna vez “fronterismo”. Jarpa es eterna “frontera”; está en todos los movimientos artísticos nacionales sin estar del todo en ellos; es un marginal. Escapa, pues, a las clasificaciones de claves y constantes si bien a veces su pintura admite las constantes del **paisaje** y de la **emoción**, y las claves de cosas tan dispares como **realidad** y **sentimiento**.

Volviendo a la generación de Cosme San Martín, pienso que su inclusión en la clave del realismo corresponde a un movimiento lógico que es de retroceso desde aquellos lejanos ideales de exaltación que al cumplirse fuerzan a los artistas a volver a sí mismos, a su contingencia inmediata, tratando de captar el mundo cercano que les rodea y que tienen ante sus ojos. Es decir, hacen realidades.

Es curioso observar en esta breve historia de las artes figurativas, un movimiento que puede señalarse con el siguiente esquema: lo más lejano en el tiempo se marca en los precursores y, desde el punto de vista formal la clave de la exaltación podría asimilarse a una línea que va hacia el infinito. Enseguida se advierte un fenómeno de retorno. El pintor adquiere la conciencia de la posesión de su mundo. En la línea de regreso, la pintura se le acerca más, y ya no es la circunstancia que envuelve al hombre, sino el hombre mismo, su intimidad, su entraña, sus emociones, sus sentimientos.

La clave del **realismo** (generación del Medio Siglo) precede por ello a la del **sentimiento** (generación del 13).



En medio de ambas se halla uno de los grupos más considerables de la pintura chilena. En él se encuentran las figuras de mayor importancia en nuestra plástica: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Valenzuela Llanos.

Ahora bien, como grupo, como pléyade, carece de unidad. No es una generación vertebrada, pero los cuatro maestros que lo componen constituyen un hito.

Salvo Alberto Valenzuela Llanos, nacido en 1869, los demás podrían incluirse cronológicamente en la generación del Medio Siglo.

¿Por qué se les separa? También en este caso Valenzuela Puelma, a quien con evidentísimo error se le ha llamado el "Ingres chileno", me parece que admitiría la inclusión en aquella

pléyade de 1850. Es superior a todos ellos, pero es realista —o mejor, naturalista— y pertenece a un mundo periclitado.

El resto del grupo ofrece aspectos muy complejos. El más rebelde a ser encasillado en determinada tendencia o estilo es Pedro Lira. Es romántico de la corriente **nazarena**, naturalista como se demuestra en **El niño enfermo** y, finalmente, cultivador del **plein-air** en algunos paisajes de la Quinta Normal y en telas como **En el jardín**. También pintó escenas de historia.

A su vez Juan Francisco adelanta en los años de plenitud una tímida experimentación —sin proponérselo— hacia la llamada razón plástica, que es la cuarta de las tres claves que propongo.

En este sentido el autor de **Melipillana** que, cronológicamente, es anterior a la generación del 13, hace a la postre una pintura más moderna y avanzada. Enlaza con los componentes del Grupo Montparnasse y muchos de ellos le hacen compartir el caudillaje con Pablo Burchard, quien fue su discípulo.

Ya dije que si alguien en la pintura chilena parece estar relacionado con la corriente impresionista es él. Algunas de las telas de flores viven su inmarcesible lirismo por la visualidad estricta.

Un maestro más joven, el benjamín del grupo egregio, Alberto Valenzuela Llanos, aparentemente muestra sus temas preferidos de paisaje como una adhesión al naturalismo. Pero observada ahora en su totalidad, su pintura es la constante captura de la "visualita" pura. No hay una pincelada en Valenzuela Llanos —exceptuando, por supuesto, el período temprano— que no nos lleve a resolver, acaso instintivamente, un problema de forma y no de representación. Esta —**la representación**— existe. Pero existe en la medida en que se levanta sobre la autonomía de los valores plásticos. En los momentos en que escribo estas líneas, me traen un paisaje de Valenzuela Llanos. Es un apunte urbano de Madrid. Se reconoce la plaza de la Cibeles, el llamado Palacio de Comunicaciones. Pero todo está inconcreto, como fantasmagorizado. El motivo se esfuma ante la orquestación cromática. El pintor ha captado el color de ese rincón ciudadano, su luz, sus transidas transparencias.

Volviendo al **grupo de los cuatro maestros**, la tradición señala a Pedro Lira como el caudillo. Lo fue en cierta medida. En primer lugar le dio a la práctica del arte un rango social que hasta entonces le era escatimado. Animó las esferas artísticas con su labor proselitista, creó instituciones y el palacete de la Quinta Normal, sede de los primeros salones, nació gracias a su iniciativa. Su labor docente dominó los años correspondiente a la vertiente de los siglos XIX y XX. Se le nombró director de la Escuela de Bellas Artes en 1892. Aun cuando existen textos legales de dicho nombramiento, no está claro si Lira tomó posesión. En todo caso su cátedra del curso superior de pintura constituyó un semillero de artistas.

¿Fue un innovador? No podía serlo. Pero esta ausencia de factores creativos en su obra se compensa por otros rasgos. La realización, en primer lugar, de una pintura fervorosa apoyada en impulsos vocacionales. La creación de una atmósfera de amor al arte y de respeto por ese matiz inmaterial y dignificador de los pueblos que es la vida del espíritu. Aplicando un vocablo moderno, diríamos que el maestro Pedro Lira fue un "animador" cumplido de las artes plásticas. Se halla históricamente (1845-1912) en el punto de donde parte la renovación artística, en el momento conflictivo que abre la senda a la pintura actual.

La razón de su autoridad en el mundo chileno del arte es obvia. Lira poseía tanto ascendiente espiritual como técnico. Su origen y su cultura lo situaban en un plano superior. Por otra parte el maestro, en los días decimonónicos, es dueño de su arte, domina los secretos de su "oficio". Ha viajado, residido en París y conocido a los artistas famosos. Ha asistido al entierro de Manet y ha visto la llegada de una nueva generación: la de Gauguin, Seurat y Van Gogh cuya norma es la oposición al impresionismo. Puede evocar a los viejos maestros, cuya presencia percibe: a Delacroix, Daumier, Ingres, Corot, Courbet. Claro es que ignoró olímpicamente ese mundo que pudo ver.

En mis indagaciones para penetrar más hondamente en la pintura del maestro he acudido a los más variados recursos. Yo conocía bien la obra de Luminais, bajo cuyas enseñanzas amplió

su arte el chileno. Pero quise saber más, y la persona que desde hace tiempo indaga en archivos de París a mis requerimientos, me dice con relación al aprendizaje de nuestro maestro en Europa: "Hace unos tres años me encontré por azar en Ruán con Salvador Dalí. Este, por capricho o la que fuere, quiso ver un cuadro de Evariste-Vital Luminais (el maestro parisiense de Pedro Lira). Conozco de hace años el excelente museo reunés, pero ignoraba que el mismo poseyera tal pintura y aproveché la ocasión para contemplar tres lienzos de Luminais que la directora hizo entonces sacar de la "reserva". Descubrí entonces un artista de habilísimo dibujo, como lo poseyeron muchos académicos, pero además dotado de un finísimo sentido del color". Virtudes como éstas, mencionadas por el profesor Albert Junyen, resplandecen en los lienzos más logrados de Pedro Lira.

El autor de **La carta** tenía al final de su vida una figura ascética. El oficio le fue modelando el rostro —el famoso **physique du role**—, espiritualizando sus rasgos, afinando la topografía expresiva de la cabeza de quien fue pintor por vocación. Las fotografías y los retratos hechos por sus discípulos lo muestran con ese aire sutil, como de predestinado, que tienen los hombres famosos en las daguerrotipias de los días decimonónicos.

Rostro de intenso y magro modelado, nariz recia, ojos diminutos de color verde-azul cual dos golpes de gubia. Su mirada fija, analítica, de gran energía y carácter. Augusto D'Halmar, que lo conocía bien, afirma que sus amigos le llamaban con amable burla "Don Pedro el Cruel".

Se diría también la cabeza de un pensador. Es indudable que el permanente ejercicio de la inteligencia y la vigilancia de la mente dejaron su huella en el rostro del viejo maestro. Todo en él señalaba la pulcritud y el decoro. Un discípulo lo describe: "De aguileña nariz y rostro de tez blanca. Grandes sus orejas. De trato fino, expresivo y vivaz. De fácil palabra. Su conversación amena y chispeante descubría al hombre culto e instruido".

Pedro Lira fue un artista fecundo y de muy variada minerva creadora. Esa fecundidad se refleja en los muchos y diversos temas: paisajes, cuadros de composición, que a veces se quedan

en la pura anécdota, de historia, de asunto medioeval, de tendencia social, como la iniciada por Courbet con sus **Picapedreros** —Lira pintará unos años después su tela **Los canteros** en la que predomina de manera absorbente el “contenido” sobre la forma—. Algún crítico de su tiempo considerará esta tendencia la más importante en la carrera del artista. Lira hará en forma preferente retratos. En algunos de éstos —en especial con modelos femeninos— los llamados “medias figuras”— realizará sus más bellas pinturas.

Tres etapas estilísticas principales surgen y responden en su variedad y, posiblemente en sus contradicciones internas, a un tiempo en el cual empiezan a germinar los distintos episodios de la gran crisis de nuestra centuria. Así es posible apuntar a lo largo de la obra de Lira cuatro grandes estilos: romanticismo medioeval, llamado también “nazareno”, romanticismo naturalista, realismo y cromatismo al aire libre.

Las cuatro corrientes estilísticas no muestran un desarrollo cronológico. Tampoco se hallan separadas por fronteras precisas y bien delimitadas. Acaso tres de ellas, romanticismo medioeval y purista, realismo y cromatismo, se produzcan como un reflejo de los caminos seguidos por la pintura durante la vida activa de Pedro Lira.

Tomó la tendencia del romanticismo “nazareno”, estilo internacional de corta duración, en su etapa postrera. En ella realizó telas tan notables como **La carta, Romeo y Julieta, Pensativa, Escena de Rigoletto y Archibaldo Douglas en el exilio.**

Todas las obras debidas al influjo gótico nazareno fueron pintadas alrededor de 1880. Se cruzan en ellas dos ascendientes principales: el de Federico Overbeck, introductor en la pintura occidental de una variante del prerrafaelismo, la católica, y el de Monvoisin. Del primero, Pedro Lira habla con mucho encomio en “Diccionario biográfico de pintores”. De Monvoisin, que nació en 1845, no pudo ser discípulo. Cuando Lira estuvo en edad de recibir sus enseñanzas el maestro de Burdeos había regresado a su patria. Pero se formó en la contemplación frecuente de las telas del francés.

Son obras de un modelado tenue. Una luz suave insinúa apenas los relieves y de éstos mana una sensación de ternura frágil y delicada.

Los diversos estilos anotados no son únicos. Son, empero, los que podrían marcar los predominantes, los capitales, en una vasta carrera de cambios incesantes.

Su realismo en **Fundación de Santiago, Los canteros, El niño enfermo y Caín** es más bien naturalismo (Pedro Lira manifestó su tendencia realista extrema en un solo obsesivo tema: **El ermitaño**. Para esta tela, pintada en 1900, e influida por Rivera, realizó numerosos estudios. El de la colección Lobo Parga, **Ancianidad, Tipo de anciano, Dominicano en oración, Viejo en meditación, Un viejo, Viejo mendigo, Monje** y acaso alguno más escapado a mis rebuscas. Todos ellos son de ejecución minuciosa y parecen terminar en el **Ermite en priére** que Lira expuso en París en 1901). En temas de historia ese realismo quedó atenuado.

El período va evolucionando por influjo del tiempo, hacia cierta autonomía del color. Es el que he llamado cromatismo al aire libre. Lira abandona el taller y comienza a realizar telas "sur le motif". Obviamente predominan los paisajes. Dichas obras se hallan teñidas por la progresiva evolución del estilo de los impresionista. Se datan casi todas en el primer decenio del siglo XX. Inclusive los títulos indican un cambio de posición: **Flores, Amapolas, Rosas, Leyendo en el jardín**.

Hemos indicado ya la variedad y extensión temática. En la obra de Pedro Lira sólo figura un desnudo, un cuadro de tamaño menor que poseía la colección Francisco Bascuñán, hoy dispersada. Ello no quiere decir desdén por la mujer. Al contrario, buena parte de su labor la presenta como elemento primordial, especialmente en sus períodos de romanticismo purista y romanticismo naturalista. Según nos dice Carlos Isamitt en una biografía inédita "era fino, galante, amigo y caballeresco admirador de las damas hermosas".

Lo que más llama la atención es la delicadeza, la ternura y el lirismo con que trata a la mujer. Unas veces la envuelve en cenales misteriosos; otras la hace surgir de un fondo sombrío, co-

mo de una frontera imposible. La actitud no es nunca indiferente o serena. En **Celos**, un solo personaje crea toda la íntima tragedia. Al rostro acude la tormenta interior. En **La carta de amor** aflora una sensación expectante de suspenso dada del modo más soberanamente plástico.

No se diga que nos hallamos ante una pintura literaria. Los efectos psicológicos —tan fuertes, tan evidentes— derivan de la pura forma y no de lo narrativo, que es aquí mera contribución aledaña. La sorda entonación verde-gris de los cuadros, la extremosa persecución del contraste, el movimiento de la cabeza, la monumentalidad, subrayan el efecto espiritual a que se desea llegar.

Es un grupo de composiciones en las cuales el compromiso entre el instinto y la razón produce su más cabal equilibrio. Se busca en ellos la belleza ideal que se genera por el estilo y las formas artísticas, sin abandonar lo que es propio de la pintura. Se impone el arabesco y éste aparece objetivado en el movimiento de la cabeza y en la composición de los brazos. Se complace en el plegado de los paños o, como en **La carta**, busca un escorzo que añade profundidad al cuadro.

El naturalismo de Pedro Lira se quedaba a veces en lo inmediato. Su obra más percedera pertenece a esta corriente. Por ejemplo en **Felipe II y el gran inquisidor**, **Prometeo encadenado**, **Malta nueva**. Es pintura en la que predomina el contenido sobre los valores formales.

Pero a veces su búsqueda del natural trascendía y lograba efectos más amplios. Lo hemos visto en composiciones con figuras femeninas y se hace más evidente aún en una curiosa tela, **Dormidero de animales en noche de luna** y sobre todo en **Las dos hermanas**, una de sus más bellas telas. De ambas obras se desprende una honda y penetrante poesía. Nos enfrentamos en ellas a unas composiciones en las que por medios puramente imitativos se ha conseguido dar la sensación metafísica cósmica, en una, de la naturaleza, en la otra, del mundo espiritual. Hay una serenidad, una calma, una apacible atmósfera en las masas estáticas,

en las amplias líneas en reposo, en las luces nocturnas que parecen haber detenido el tiempo, haberlo fijado para siempre.

En los retratos alcanzó acaso el punto más alto de su obra. No en todos, pero sí en aquellos derivados de su pintura cuando se hizo tributaria de los puristas nazarenos y se acercó a la dulzura de los románticos. Sujeto el artista a las formas tangibles, no sólo no descuida la realidad interior del modelo, sino que la escruta, la extrae y la proyecta en la tela. En los ojos podemos ver el reflejo de la psicología y la palpitación de un ser vivo. Estamos ante una obra que cumple la doble misión de darnos la evidencia palpable de las formas y la individualidad peculiar del modelo.

Pedro Lira es sin duda uno de los pintores chilenos más dueño de una técnica segura y diversa. No es de los que dudan, vacilan y sustituyen con el instinto la insuficiencia de una etapa de preparación.

Con el tiempo, y ya en su época de madurez, el color pierde sequedad y dureza. Tal vez se eche de menos en la pintura del maestro cierto lirismo. No olvidemos que es consecuencia esto de la imposición estilística de un tiempo que en las artes visuales desdeña la poesía y la evasión al ensueño. La delicadeza de algunas telas de tema femenino nos hace lamentar que Pedro Lira no hubiera pintado en un período liberado del realismo inmediato y fotográfico.

Alrededor de Lira giran unas figuras menores: Nicanor González Méndez, cuyas obras son pintorescas, expresivas, movidas. Agustín Araya, sentimental y buen dibujante, de "ejecución vigorosa" (Alvarez Urquieta), José Backaus, cuyas obras revelan a un espíritu sensible y moderno. Backaus era a la vez buen teorizante. Plaza Ferrand, intimista, aristocratizante. Julio Zúñiga, inclinado a la truculencia. Oscar Saint-Marie y Manuel Ortiz de Zárate que ha sido el más notable de todos sus discípulos. Este pintor se distinguiría mucho en París en los años de la posguerra. Trabajó intensamente junto a Modigliani.

En el **grupo de los cuatro maestros** aparece Alfredo Valenzuela Puelma (1855-1908) que es de todos ellos el tercero desde el punto de vista cronológico. Nace un año después que Juan Francisco

González. Su pintura, empero, está cargada de algo que la densifica y le arrebató gracia creadora. Cuando su tela se desprende del afán narrativo (ejemplos: **Retrato de Mochi, El niño del fez, Sevillana**) surgen indeliberadamente, o acaso sabiéndolo el artista, el aspecto psicológico y los valores plásticos. Raramente vemos en sus obras la adecuación armoniosa entre el contenido y la forma.

Hay en Valenzuela Puelma una peligrosa inclinación hacia lo primero. A su pintura le conviene a cabalidad la expresión de **contenutista** que Marangoni ha consagrado para aquellos artistas que dan preferencia a la anécdota, al contenido, en desmedro de lo formal.

Buena parte de la obra responde a una objetividad extrema. Cuando estuvo en España lo hizo en busca del naturalismo de los pintores peninsulares. En **Sevillana** se produce el encuentro con la nota brava de un realismo denso hecho con pincelada fluida, mimética. “Quería ser realista —escribe Carlos Ossandón en su monografía sobre Valenzuela Puelma— y en este terreno hay que comprenderlo. Buscaba la calidad de los objetos, la imitación emocionada de la naturaleza”.

Se le ha llamado abusivamente el “Ingres chileno”, acaso por lo acentuado y táctil del perfil en su desnudos, como **La perla del mercader** y la excelente **Ninfa de las cerezas**, pero entre estas academias de correcto dibujo y color armonioso, en especial la segunda, y las mórbidas carnaciones típicas de la pintura del maestro francés no existe semejanza alguna. **La ninfa de las cerezas o Sirena** —como también solía designarla el pintor— se inscribe en la nómina de la serie de venus tendidas que se prolonga en el arte occidental desde **La ninfa de la fuente**, de Lucas Cranach, del museo de Kassel, hasta **Manao Tupapao** de Gauguin, en una colección particular de USA. El desnudo tendido de Gauguin es posterior en cuatro años al de Valenzuela. El del francés fue pintado en 1893, el del chileno en 1889. La proximidad de tales fechas ponen de relieve con luminosa evidencia la ausencia en Valenzuela Puelma de una auténtica sensibilidad creadora. Si comparamos las dos obras advertiremos que la del

artista de Valparaíso está mejor realizada desde el punto de consideraciones estrictamente técnicas. La de Gauguin expresa con notable perseverancia lo que él proclamaba como "libertad en la creación de la forma".

Valenzuela mira al pasado, Gauguin tiene una visión porvenirista.

Resulta curioso establecer un significativo cotejo: ambos abominaban del impresionismo. Pero la reacción del chileno ante la nueva escuela se hace aplicando el sentido de la falsa tradición academizante. Gauguin se aparta del impresionismo para traducir las formas por medio de equivalencias de color. La luz, base de ese impresionismo, destruye la consistencia formal. "He querido el derecho a atreverse a todo", dice. En cambio Valenzuela reacciona irracionalmente. Según Ossandón (obra citada) "se declaró enemigo del impresionismo, de esos cuadros que podrían verse al revés o al derecho".

Negar el mérito de **La ninfa de las cerezas** sería torpe. El esquema esencial se inserta en un naturalismo representativo de buena ley, en un dibujo puro y en la tonalidad cálida de las carnaciones que armonizan muy bien con el tono tostado de las pieles en las cuales se hunde blandamente la modelo desnuda. La calidad de materia lograda en la reproducción de esas pieles es magnífica. Sorprende que un crítico contemporáneo encontrara chocante, desagradable a la vista, la asociación de las carnes con la asperosidad del pelo de vicuña.

No se puede juzgar la obra con un criterio actual. Sería inadecuado. Resulta, cuando pensamos en la ecuación Valenzuela-Gauguin (ésta no implica juicio de valor) que Paul Gauguin se adelantó a su tiempo. **La ninfa . . .** fue un cuadro para salón pintado precisamente en los años en que Gauguin le escribía a Georges D. de Monfreid: "Los salones han traído los cuadros acabados y, por contraste, se tiene a veces la **felicidad** (subrayado del pintor) de encontrar en un museo una tela inacabada".

Pongamos al lado un lienzo de Juan Francisco González y otro de Alfredo Valenzuela Puelma. Los dos son estrictamente contemporáneos. El del primero dará la impresión de lo no termina-

do; a los ojos de quienes miran estas cosas distraídamente parecerá un boceto. La luz ha triturado las formas y la atmósfera penetra por doquier. El segundo lienzo crea la sensación de que no admitía una pincelada más, de lo "fini", de lo sobado y lamido. De esta factura "salonard" era de la que abominaba el solitario de Papeete.

**La ninfa de las cerezas** está encerrada en la cárcel de un dibujo coherente, en el arabesco cerrado que le impone la ley de una tradición venida de lejos. Si pensamos en la obra que se considera como el canon de este tema, la **Venus** del Giorgione, advertiremos, además de la delicadeza de la materia, una cierta idealización. Pero Giorgione ha buscado el estilo en la magistral arquitectura cercana a la abstracción y un poco desdeñosa de lo orgánico. Existe además el rastreo del estilo.

Los modelos de la línea tradicional temática, comenzada, como dije, en una tela de Cranach, son la **Venus** de Urbino, Ticiano, la de Giorgione, la **Venus** del espejo de Velázquez, la **Maja** de Goya, la **Odalisca**, Ingres, y la **Olimpia** de Manet. De todas maneras la relación Cranach-Ticiano-Giorgione-Velázquez-Goya-Ingres-Manet es, aparte el valor pictórico, que no tenemos por qué considerar ahora, muy estrecha. Y se quiebra en **Manao Tupapau** no tanto en el trazo, en el arabesco, sino en el concepto. La estilización predomina en la **Venus** de Giorgione (Dresde). En este caso se estiliza buscando un determinado acomodamiento rítmico, ornamental. Valenzuela se inclina del lado del naturalismo academizante. Posiblemente el autor de **La ciencia mostrando al genio que ella sola conduce a la inmortalidad del alma** no sabía que la pintura valiosa y digna no depende del tema sino de cómo éste es llevado a la tela.

Cualquiera que sea el criterio valorizador que apliquemos a la obra de Juan Francisco González (1853-1933), esta obra marca una línea divisoria entre lo que podríamos designar como los límites de la tradición y la invención. En Juan Francisco González surge ya —sin que alcance la culminación, que sería posterior— la clave de la visualidad pura. Pero no anticipemos.

Viene el maestro desde el realismo, que domina sus años de formación a ese mirar la naturaleza con ojos nuevos.

Mas en el fondo no existe ruptura. El cambio se va operando paulatinamente. El tiempo no hace sino destilar sus valores limpiándolos de lo caedizo y afirmando lo permanente. A la vez permite ver con óptica de una nueva sensibilidad —eco indeliberado de otras sensibilidades afines— lo que el correr de los años le fue agregando.

Las obras del espíritu no son nada sin ese choque con espíritus fraternos, sin la resonancia solidaria de voces amigas, de comprensiones y simpatías, sin sus circunstancias.

Nace Juan Francisco González en los años medios del siglo pasado. Y alcanza su pintura la plenitud cuando la de Occidente es un crepitar de contradicciones. En un punto chocan las corrientes del pasado inmediato con las nuevas normas. Los pintores son los soldados de una guerra incruenta.

Juan Francisco González se forma a impulsos de la corriente finisecular naturalista, pero se ve atraído insensiblemente por el fulgor de la pintura impresionista. Si a medida que pasaron los años sus telas se hacen más luminosas, las primeras muestran opacidades y sombríos espacios dramáticos.

Algo, empero, está cambiando.

Si el pintor chileno niega su filiación impresionista, sin advertirlo y respondiendo al pulso de los grupos avanzados, aclara su paleta, desdeña la primacía del contenido y de la anécdota y pone sus pinceles al compás del movimiento innovador.

Las distintas facetas del maestro a lo largo de su carrera se despliegan cuando las observamos detenidamente, pero constituyen un todo coherente. Lo que más resalta es sin duda su pintura luminosa, instintiva, la pintura de los aspectos cambiantes de la realidad, de la impresión; pintura que ahoga las líneas estructurales en la ola desbordante de color.

Pasión de pintar como en trance, en comunión con la naturaleza, con las pequeñas y sencillas cosas. Es decir, las que sólo cuentan por sus valores plásticos. Una manzana con su curva sensual o una sandía con el rojo ardido de su entraña, valen más

que una batalla o que una escena de complicada composición.

Juan Francisco González vivifica lo que toca y le da como un nuevo existir. Sus ruinas se doran por el sol y parecen arder rodeadas de un polvillo crepitante en la irisación cromática y luminosa. Sus flores son inmarcesibles. Conservan su frescor matinal y tienen el misterio de la insenescencia.

En sus temas, de escueta significación, da a lo trivial contornos eternos. La imagen es figuración sin embargo habitual, cercana y perecible. Flores, frutas, paisajes de la tierra dilecta. En ese mundo hay como una inspiración a fundirse con la naturaleza y con la luz, a captar su belleza sencilla, fugitiva.

Viendo las flores del maestro la impresión de fungibilidad desaparece. La tela ha detenido el tiempo que devora y marchita, y se piensa en Ronsard:

**Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose  
en sa belle jeunesse, en sa première fleur,  
rendre le ciel jaloux de sa vive couleur**

Otro rasgo peculiar de este pintor, aun cuando no constituya en sí mismo un elemento valorizador de su pintura, lo define ante sus alumnos y contemporáneos: la fertilidad.

El afán creador irrumpe violento en urgencias de luz, como fundiéndose con el mundo envolvente. Pinta, pinta siempre. Pinta los crepúsculos áureos y los claros mediodías, la pulpa pomposa de las frutas, los otoños y las primaveras, con un pincel repentista y fluido, fugas, captando la sensación subitánea. Es la suya una pintura cálida, instintiva, irrazonada y certera. El artista es generoso de su arte y se da en plenitud, con la mano presta y el espíritu abierto a los cambios que la sucesión de las horas produce en el mundo que pinta. Da tanto la roca como el rostro, la madre como la flor fugaz.

Instinto ordenado, regido ya por la experiencia y por los saberes múltiples. Desarrollo constante hacia la consustanciación más íntima de sus propias experiencias vitales con el rostro del paisaje o la curva del fruto.

En la pintura del maestro se advierten dos grandes esenciales períodos estilísticos. En casi todos los pintores que de veras me-

recen este nombre se da la dualidad o movimiento oscilante que va de la captación esencial de las formas —una época que designaré con la palabra “estructural”— al lirismo expresivo de los años postreros. O, si queremos, la evolución que va de la geometría a lo musical.

Don Juan Francisco hizo en los comienzos un arte recio, construido. Esa minuciosa disciplina morfológica le iba a permitir conquistar las orquestaciones de una paleta de timbres altos y broncos ocres en su período fáustico final. Aquéllo tan sujeto, pese a todo, a la razón, impediría los descaminamientos del instinto.

La madurez plena afirmará en sus obras mejores la ambición de llevar la realidad más evidente y habitual a un pleno de puros juegos y juegos cromáticos. El pintor Juan Francisco González sabe ya que el arte más auténtico no es imitación sino invención. Y si en sus telas de la época de madurez la referencia a lo real constituye la trama figurativa, no es menos cierto que esa realidad aparente —la pintada— vive fuera de la imitación fría y rompe sus amarras para independizarse en una existencia puramente artística.

Es ya una nueva creación, la espiritualización de la naturaleza, algo real y a la vez irreal. En la serie repetida de sus bellas flores, Juan Francisco González quiere captar el tiempo en su inasible presencia dando la fluidificación de matices fugitivos. La yuxtaposición de imágenes iguales en la forma aparece distinta en el reflejo luminoso.

Su arte es nuevo y viejo a la vez. El anhelo de los pintores impresionistas que, como nuestro artista, se movieron en torno a las conquistas del “plein-air”, estaba en retornar a la tradición cromática y luminista del Renacimiento. Deseaban enlazar con la verdadera tradición apartándose del academismo formulario del ochocientos.

Este ansia de libertad expresiva y creadora la gozó el autor de **A orillas del Guadalquivir** y la llevó a sus telas por medios puramente ópticos, alegres, optimistas, en un remozamiento constante que venía de su naturaleza juvenil, de su espíritu panida.

Su grandeza no está, claro es, en la fecundidad tan encomiada por ciertos comentaristas. Para mí es un síntoma, por lo que diré enseguida. Bastarían unas pocas obras del maestro para que su gloria quede afincada en la posteridad.

Por ejemplo el **Retrato de mujer**, una cabeza de perfil con el pelo suelto, Museo Nacional de Bellas Artes, acaso su más bello logro en este género. O dos de los paisajes parisienses de la colección Casali.

Sucede que mientras otros pintores dibujan previamente el tema, lo esbozan con cuidado y van dando forma lentamente a lo pensado y a lo visto en un razonar que se trasmite a la mano y dejan las pigmentaciones en el lienzo, Juan F. González se acercaba a su ideal en tanteos realizados en sucesivas telas desechadas hasta lograr la forma artística propuesta. Esta es la razón de esa aparente fecundidad y también la de que existan tantos óleos de frágil técnica.

Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) es el más joven del grupo capital. Lira representa el primer esfuerzo realizado para un arte sentido profesionalmente. Es también el enlace con la tradición universal. Valenzuela Puelma implica una especie de nostalgia del academismo y la persistencia de la pintura realista. Juan Francisco es la aventura, la innovación, el contacto, pese a que él crea lo contrario, con lo más valioso que la pintura de su tiempo hace a partir de Manet. Valenzuela Llanos constituye el ejemplo de lo sentido y de la comunión sencilla, "serena" —como señaló Juan de la Encina—, con la tierra que lo vio nacer. Tiene mucho de los cambios que se producen en su tiempo. Pero se limita a su exclusivo modo de entender la pintura. Si podemos discernir algún contacto con lo mejor del arte de avanzada de ese cuarto de siglo en París —**Tarde en Suresnes, Laguna de Algarrobo**—, ello es debido a la considerable intuición del maestro chileno.

Valenzuela Llanos no fue impresionista, a pesar de haber percibido en el mismo París, en los años cruciales de comienzos del siglo XX, los relentes de esa escuela. Inclusive en 1907 pinta temas y exhibe en el salón de la capital gala paisajes tomados

en los mismos lugares inmortalizados por los adeptos parisienses a dicha tendencia.

Para comprender el anhelo que mueve su concepción estética, para no despistarnos desde el principio, deberemos partir de ese punto. La pintura de Valenzuela se aleja tanto del impresionismo como del naturalismo finisecular. Empero no debemos desconocer que una tela como **Puente de Charenton** revela semejanzas sorprendentes con el arte de Pissarro.

En todos los movimientos estéticos hay siempre los adeptos sinceros y exaltados y, frente a ellos, los que se oponen a la evolución. A la vez existe el núcleo que toma cautamente de las tendencias nuevas lo que concide con sus espíritus sin romper con el pasado.

De estos últimos fue el pintor Alberto Valenzuela Llanos.

De la sensibilidad impresionista hay en su obra mejor todo ese lirismo, esa agilidad expresiva a que nos hemos referido. Los contornos no tienen dureza ni perfiles marcados con energía. El conjunto se pierde un poco y se hunde en las imprecisiones atmosféricas de la nueva escuela. Hay a veces en algunas telas —**Ranchitos de Algarrobo**— mayores audacias técnicas, al extremo de advertirse la iniciación de un puntillismo contenido.

Pero esto es, desde luego, lo excepcional. Valenzuela Llanos no utiliza los descubrimientos de Chevreult sino en muy parco rigor. No llega al divisionismo, ni a la mezcla óptica ni al contraste simultáneo, el cual aflora, utilizado acaso impensadamente, en algunos lienzos del período postrero.

Su contacto con los impresionistas está más bien en la manera de aplicar el color que en el color en sí. El modo de manchar es vibrante, enérgico. Pero así como la pintura impresionista más canónica y ortodoxa se revela siempre sensorial, periférica, asentimental, en extremo objetiva, revelándose en puras manchas, en formalismo, las imágenes de Valenzuela Llanos reflejan indefectiblemente el espíritu y la emoción del pintor.

Ejemplos extremos en la doble corriente del sentimiento los hallamos en las telas **Hora solemne** y **Suresnes nevado**. Valen-

zuela, sin advertirlo tal vez, arrastra todavía la esencia temblorosa de algún desvaído romanticismo.

La tonalidad constante en su obra está sostenida en la pareja cromática azul-verde. A momentos el contraste se altera por la introducción de un tono dorado de luz de atardecer. Pero la tonalidad es siempre fría, **ciánica**. A medida que va madurando su arte, esas características se acentúan y al final su pintura se afina, se aclara, se purifica, buscando la síntesis por la notable economía de medios expresivos: **Mañana en los Andes** (verde frío), **Mañana en los Andes** (azul desvaído). La primera es de 1922. La segunda está sin fechar.

Todo nos indica que Valenzuela Llanos no se sometió a los dictados de una escuela determinada. Fue dócil, empero, a las voces de su tiempo. Vivió a horcajadas de un período de cambios, ensayos, en un tiempo animado por los primeros atisbos de una crisis que pronto se haría avasalladora, pero que Valenzuela Llanos por haber fallecido en 1925, en la plenitud de una carrera que pudo cambiar mucho, no conoció.