

ANTONIO R. ROMERA

CRITICA DE ARTE

ASEDIO A LA PINTURA DE CARLOS PEDRAZA

Carlos Pedraza ha sido nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes. Es el reconocimiento a una obra de alta calidad estética y a unas virtudes docentes exhibidas a lo largo de los años.

Justifiquemos estas palabras.

La obra de Pedraza se forja en el silencio. Nadie más desdeñoso de notoriedad. Su temperamento reconcentrado vive al margen del ruido con el cual se quiere a veces sustituir la autenticidad. Conviene señalar que la obra no guarda, al parecer, congruencia con el carácter silencioso, reposado y flemático de quien la hace. Se derrumba la tesis del sicologismo. La pintura de Pedraza es antagónica de su temperamento. Luego veremos cómo, en cierto modo, esa disparidad entre el estilo y el talante parece condicionarla, justificando la norma peculiar del artista.

Nació en Santiago, en 1913. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes, en donde fue alumno de Jorge Caballero. Ha sido profesor del centro docente, que ahora dirige, y ha logrado las máximas recompensas en los salones oficiales.

Estos datos son escasos para caracterizar a su través el perfil de la vida y de la obra de un pintor desdeñoso de buscar la nombradía por caminos torcidos, contrariamente a lo visto en tantos otros.

Jo pinto, i fora, podría decir como Isidro Nonell, el gran innovador catalán. Yo pinto y basta. Porque se da la circunstancia —otro rasgo más que lo distingue— que el pintar es su sola actividad ostensible, sin que podamos decir, tampoco, que su musa sea sobremanera fecunda.

Hombre flemático, con escasa anécdota en su vida.

*
* *

Suelen darse los artistas que confunden el existir y el arte. Esa amalgama intensa de una vocación asistida por la inquietud del hacer constantemente, se desborda a menudo en obras descuidadas, débilmente elaboradas.

Carlos Pedraza, en cambio, no parece atosigado por la prisa.

Sus exposiciones son raras. Alguna vez ha accedido, más por compromiso que por propia y voluntaria decisión, a reunir sus obras en una exhibición individual. La última —y de ello hace ya varios años— fue en la añorada y desaparecida *Galería Dédalo*. Envía a los salones oficiales con evidente irregularidad, concurre a raros certámenes, pero siempre sin mucha alharaca, sin hacer de ello escándalo, con timidez, con uno de esos gestos indecisos que lo caracterizan a cabalidad.

Se equivocaría quien pensara que todo ello es desdén. Por el contrario, nadie más sensible a lo que toca al arte, ni que viva tan atento a los problemas de su generación. No es un ser aislado y en su obra se refleja el modo de pensar y de sentir común al grupo al cual pertenece.

De una manera provisional podría anticiparse en este asedio puesto al artista que su obra se relaciona con la estética de los descendientes del *Grupo Montparnasse*.

Es decir, al de los pintores que entran en el umbral de su plenitud en la década final del medio siglo. Esta generación, a la que por necesidades dialécticas llamaremos de 1940, constituida por Israel Roa, Gregorio de la Fuente, Fernando Morales, Luis Torterolo, Sergio Sotomayor, Raúl Santelices, Aída Poblete, Sergio Montecino, etc., se formó, en su mayoría, en la Escuela de Bellas Artes, bajo las enseñanzas de los profesores adeptos al *Grupo Montparnasse*, recibiendo de ellos los principios de una estética que en muchos puntos derivaba de las tendencias parisienses de *entreguerras*.

En gran parte marcan los vislumbres del *fauvisme*, temperado en este caso por los influjos moderadores de otro ambiente más apacible y fácil.

“El nuevo arte en Chile —escribe con razón Carlos Humeres sobre la etapa vivida por estos artistas en su juventud— se encauzó en una tarea menos combativa y más importante: la de hallar un camino propio, no descartando las influencias saludables de los maestros . . .”¹.

¹Carlos Humeres. *El arte contemporáneo en Chile*. Estudio insertado en el catálogo de *Chilean Contem-*

pory Art. Toledo, 1941, en donde figuran estos pintores y sus maestros.

Podría afirmarse que los pintores de esa generación están unidos por una misma línea estilística, a causa de la comunidad de su formación, del paso por las mismas experiencias vitales y del empleo de idéntico lenguaje plástico.

Pero esto no debe hacernos olvidar la evidencia de la sucesiva acomodación de cada uno de ellos, al estilo coherente con sus peculiares modos de ver y de sentir el arte.

El punto de partida es idéntico, si bien la obra adquiere poco a poco aquellas características que la aislan del resto —sin abandonar del todo el aire de familia— y le dan un rasgo definido.

Quienes frecuentan los salones en donde estos artistas suelen exponer no confundirán, por ejemplo, el estilo de Roa con el de Pedraza, ni el de Aída Poblete con el de Gregorio de la Fuente. Perteneciendo todos a un mismo clima espiritual, saben marcar en la tela sus propias e irrenunciables vivencias para hacerlas realidad plástica.

El estilo de época no es en buenas cuentas sino un compromiso en el cual se hallan implícitos los supuestos nacidos del influjo de las circunstancias temporales, por un lado, y las intuiciones íntimas del pintor, por otro. En la medida en que lo interior se sobrepone a lo circunstancial está el grado de originalidad y las posibilidades para convertir los estímulos externos en materia artística. “Dime cuánto mundo tienes en tí y te diré cuán artista eres”, exclama Worringer².

El secreto de la pintura de Carlos Pedraza está —a mi entender— en sobreponerse a su natural tranquilo y buscar la plasmación de un estilo que sin negar del todo las condiciones temperamentales vive por una fuerza que es voluntad de belleza y, a la vez, de expresión.

La palabra *belleza* —debemos consignarlo— está hoy desacreditada. Se emplea a menudo sin saber por qué e imprimiéndole un matiz deliquescente, con el cual parecen justificados los excesos de un pecaminoso “pompiérismo”. Si tratamos de restituirle su sentido auténtico a través de las obras de Pedraza, nos hallaremos cerca del primer impulso dado a la palabra, que se confundía con *bueno*, equivalente en los tratadistas más autorizados a la significación de lo dotado de plena finalidad artística. En este caso, vale tanto como visualidad pura, y así tan bellos son los monstruos del Bosco como una infanta de Velázquez.

²Wilhelm Worringer. *Problemática del arte contemporáneo*, 1948.

Decíamos antes que la generación de 1940 partió en sus comienzos de un impulso *fauve*, al que se llega desde la indagación de lo expresivo³.

La pintura de Carlos Pedraza no ha abandonado del todo esa corriente que, pese a sus implicancias vivenciales y subjetivas —toda pintura expresionista es una confesión—, permite al pintor la entrega a la visualidad más absoluta.

¿Cuál es, no obstante, el rasgo peculiar de este arte cuya indagación nos esforzamos en trazar?

En primer lugar, la inclinación a una morfología redundante y de elocuencia plástica. Si decimos que la pintura oscila entre lo lineal y lo expresivo, entre lo perfilado y lo incierto, entre lo estructural y lo informe y hemos de inscribir la propia manera que de entender el arte posee Pedraza en alguna de las dos series de términos opuestos, nos hallaremos en seguida de acuerdo.

Discrepando acaso en otros puntos, convendremos que su obra, con frecuencia opulenta y orquestal al máximo, queda encerrada en los segundos valores de esa antinomia.

Tenemos, pues, ya un rasgo que lo define: el desdén por el ascetismo. Y al comprobar que su tendencia a lo expresivo, a la morfología barroca y a la *elocuencia* plástica, es una constante en el hacer del artista, penetraremos de pronto en un enigma que hasta ahora no comprendíamos. La taciturnidad de Pedraza queda anulada en la pintura. Esa pintura llena de verbosidad es su lenguaje. El verbo trasciende en las formas pintadas. Y la expresión es más intensa y dice más cuanto es utilizada para transmitir los altibajos de una sensibilidad que halla su poder de comunicación a través del color.

A veces llega al barroquismo. Un barroquismo que rehuye —como es obvio— el claroscuro y se produce con el solo vehículo del cromatismo.

Por otro lado, Carlos Pedraza no puede negar que su obra es posterior a las innovaciones impresionistas, de las cuales alcanza a reci-

³Las diferencias entre el expresionismo y la pintura de los *fauves* son, sin embargo, mayores de lo que podría dejar creer esa filiación. Una de las más importantes —la que a

nosotros nos interesa— es el más acusado panteísmo, lujo cromático y optimismo, en la vertiente francesa que en la centro-europea.



Carlos Pedraza — Paisaje

bir los ecos y las resonancias ya desvaídas de los postreros representantes de esa escuela.

Color. He ahí una de las claves de este arte. Pero el color, lejos de encerrarse en los límites de un diseño esclavizador que lo contiene y controla, se dispersa en destellos y se hace puro dinamismo. Color que es vibración y parpadeo, brillo súbito.

Conviene tenerlo en cuenta, pues el modo de traducir las formas en sus valores cromáticos, es decir, desde sus destellos y no desde su realidad corporal y tangible, nos da la explicación del *fauvisme* intimista de Pedraza. Ese jugar con el color produce el movimiento, el ritmo, la excitación, rasgos éstos que definen su arte.

Al contemplar los cuadros de Carlos Pedraza advertimos, además, una materia espesa, grumosa, de marcado relieve. Acaso la reproducción en negro de los trabajos del artista permite ver mejor estos detalles relativos a la escritura, a la huella dejada por la *pasta* en la tela.

La superficie no es lisa —digo—, marca el movimiento del pincel, acusa su huella y es la sustancia que el impulso creador dejó como una caligrafía de urgencia, sin disimulos ni reservas. El *fauvisme* —conviene no olvidarlo— refleja por su ímpetu y violencia cromática la íntima y más entrañable pasión del artista.

A Pedraza le interesa decir su verdad. Quiero decir su verdad plástica. Y para ello elude lo minucioso, el tratamiento perfilado de la materia, la simulación por medio de la objetividad extrema, que es remedo del mundo aparente y no creación. La mano siente premura por verter en la tela las emociones estéticas. “La materia es espíritu”, ha escrito André Lhote.

Decía antes que Pedraza no niega que por su pintura pasan lejanos vislumbres del impresionismo, en especial en la riqueza cromática y en la sensualidad. Debe considerarse luego la ausencia de composición, el desdén por una temática trascendental, la eliminación de tonos *quebrados* y el empleo de la luz como elemento primordial.

La pintura de nuestro artista —insistimos— es, dentro de su relativo objetivismo y en su adscripción a lo esencialmente plástico, una especie de *diálogo con lo visible*. Aquel rasgo “fauve” —tan recalcado a lo largo de este análisis— no es, en buenas cuentas, sino el fruto de un sentimiento tendido a la simple rebusca de las formas.

Al correr de estas líneas he hablado de barroquismo y de otras co-

rientes estilísticas. Aparentemente puede quedar sugerida la idea de falta de unidad en una obra cruzada por tendencias diversas. Por el contrario, ello señalaría la coherencia del estilo a lo largo del tiempo en que se realiza. Pues el impresionismo y el expresionismo (raíz de los *fauves*) constituyen eslabones de la constante barroca. Márcase en ellos una a modo de recaída que tendrá su desenfrenada fiebre en la pintura posterior a 1918, llamada alguna vez *barocchus posteabellius*⁴.

Barroco lo es Pedraza por la elocuencia de unas formas redundantes; impresionista por la ausencia de pensamiento, por la rebusca de los valores cromáticos y por la entrega a lo sensorial; expresionista por la fuerza comunicativa de su arte.

Aún hemos de acercarnos más íntimamente a esta obra.

Ese optimismo, ese goce panida desprendidos de la pintura de Pedraza no quedan desmentidos en ningún caso. Sin embargo, en una tela presentada en el Salón Oficial de 1941 (en el que obtendría el Primer Premio de Pintura), *Autorretrato*, de gamas frías y tenebrosas, la musa del artista parece sufrir un quiebro.

Es la excepción. Porque en el mismo Salón, en otra tela de su envío, *Naturaleza muerta*, vemos afirmarse en el cromatismo vibrante, en el lujo y sensualidad de su superficie recamada y destellante, la norma de un estilo que será, en adelante, lo sustantivo y peculiar del pintor.

Alguna vez se ha insistido en el impulso instintivo de su hacer, creyendo tal vez que lo indeliberado está siempre en las formas deshechas y musicales, en el lirismo extremo, en lo que no exhibe el sustentáculo del dibujo y no está regido por la inteligencia.

Un repaso, inclusive superficial, de las obras de Pedraza a lo largo de su carrera, nos dirá que el estilo responde a una faena reflexiva, que sabe a dónde va.

En los primeros paisajes —tan claros y diáfanos— se nota la preocupación constructiva. Es ya una pintura cuyas superficies vibran por el tratamiento del toque y por el desborde de la masa colorida. Pero la introducción de elementos con mayor riqueza arquitectural produce aún una impresión tectónica de solidez.

⁴Con razón se refiere R. Escholier, *La Peinture Française, XXème siècle*, a la relación encadenada de ba-

rrroquismo —Ucello, Grünewald, Greco— a *fauvisme*.

En otro paisaje, *Parque Forestal y Palacio de Bellas Artes*, tenemos una etapa definida del camino que lo conducirá al estilo definidor de la totalidad de su obra. Las arquitecturas, sin renunciar a la consistencia y dureza de la forma, quedan expresadas en una simple insinuación y en el quiebro que sobre ellas produce la luz. No existen líneas y todo es una vibración, un parpadeo iridiscente.

En los elementos más blandos y de menor densidad plástica, la pincelada nerviosa, fugaz, acusa intensamente esa sensación vibrante, en la cual el color y la luz aniquilan la cosa pintada y rompen lo que en ella hay de material. Tal operación adquiere importancia decisiva, pues transforma el tema en signo plástico y lo lleva, de objeto mostrenco y habitual que era, a objeto artístico.

La pintura, cuando alcanza jerarquía, no es sino esa transmutación milagrosa. La de Carlos Pedraza nos ancla aún en la realidad, pero apartada lo suficiente para que la "realidad-cuadro" sea sólo un *parecer* o un remedo fantasmal de lo pintado.

"Para mí la pintura es una proyección optimista y vital de las cosas", dice Pedraza con palabras que son, sin duda, una definición justa de su arte⁵.

En un rastreo de sus afinidades deberá tenerse en cuenta lo dicho por el artista: "No cabe duda de que prefiero a los venecianos, por sobre los florentinos... Creo en el colorido como en una *embriaguez* (subrayo yo). La línea es más intelectual. Me interesa el barroco, por lo de dinámico que tiene..."

Piénsese en la significación que la palabra *embriaguez* puede alcanzar como punto característico de un estilo. Es evidente que en lo que hemos dicho hasta ahora de la pintura de Carlos Pedraza, quedó señalado el predominio del color sobre el dibujo, la inclinación a las formas barrocas, a lo dinámico.

¿Debemos concluir de ello que nuestro artista rehuye todo contacto con la especulación intelectual? Su estilo —decía antes— responde a una faena reflexiva que sabe a dónde va.

Cuando contemplamos la *Naturaleza muerta con cafetera*, comprendemos que no existe contradicción. El cuadro está compuesto de acuerdo con un impulso previo atendido al orden y al rigor del planteamiento mental. No, esa disposición de los elementos plásticos, con

⁵Entrevista con el pintor, por Julio Molina Müller. "Las Últimas Noticias". Santiago, 6 de noviembre de 1954.

los cuales se consigue la mayor intensidad significativa y visual, no responde por cierto al azar. Es producto intelectual.

Lo vital, lo optimista, se sobrepone en seguida al esquema previo y es el color alto y sonoro, la fugacidad dinámica de la pincelada, el apeñuscamiento de la *pasta*. He ahí, pues, cómo se hace posible la fusión armónica de razón e instinto. ¿Cómo, sino, se explicaría la aparente contradicción de que un pintor pida consejo a la vez a Bonnard y a Juan Gris?

Julio Molina alude fugazmente al clima intelectual en que se vio envuelta la juventud del pintor. Ya hemos señalado los nombres de su generación artística. La generación literaria, en la cual se ve mezclado Pedraza, tiene, acaso, más importancia en el moldeamiento de su espíritu. Es un grupo inquieto y audaz que deja, hacia 1934, en las páginas de la publicación generacional, *Revista nueva*, muchos sueños. Molina cita a varios componentes de la pléyade: Jorge Millas, Nicanor Parra, Fernando Alegría, Jorge Cáceres, Luis Oyarzún, el mismo Julio Molina.

Pedraza es el dibujante de la revista. El influjo que sobre nuestro artista ejerce el núcleo de poetas y de futuros profesores de estética y de filosofía no es, por sutil, menos cierto. Ellos lo conducen a gustar la poesía refinada de la generación española de 1927, la del "descubrimiento", de Góngora, y la de los poetas chilenos Rosamel del Valle, Díaz Casanueva, Pablo Neruda y Pedro Prado. No sería excesivo ver en estos contactos con un lirismo depurado, la lección recibida por su pintura.

Un artista capaz de explicar críticamente su pintura, que la juzga y la analiza, demuestra la existencia de motivaciones reflexivas ajenas al juego del instinto puro.

"En Valparaíso —dice Carlos Pedraza en la citada entrevista— hay un aire, algo que yo deseo fijar. Cuando pinto en Quilpué, sospecho el mar, grande como mi deseo de lograr lo que persigo. Y así he buscado el mar, aun en Valéry y otros poetas..."

Sería vano, sin duda, tratar de hallar semejanzas entre la poesía del francés y la pintura de Pedraza. Acaso en una fórmula del autor de *Le cimetière marin* existe la posibilidad del contacto ideal. Cuando dice: "El arte, por sus reglas, estorba el impulso del poeta", ¿no se proclama algo que explica en buenas cuentas la posición espiritual de nuestro artista?



Carlos Pedraza — Naturaleza Muerta



Carlos Pedraza — Naturaleza Barroca

Ese influjo ideal está en el amor a la vida. La vida en armonías estudiadas:

*Eté, roche d'air pur, et toi, ardente ruche,
O mer! éparpillée en mille mouches sur
Les touffes d'une chair fraîche comme une cruche
Et jusque dans la bouche où bourdonne l'azur...*

Armonías estudiadas que dejan, no obstante, a la naturaleza su frescura pimpante y primaveral, su espontánea belleza. "Hija de la benevolencia de su espíritu parece esa pintura (de Pedraza) serena, clara y armoniosa, en la que ningún esfuerzo ni fatiga vienen a empañar la dulzura tranquila del cuadro"⁶.

A medida que transcurre su vida, la representación pictórica se hace más libre y fácil. Se adivina un acendramiento de la expresión y ésta aspira a transformar el lenguaje gráfico en una especie de estenografía cromática de urgencia. En las naturalezas muertas se ha producido un cambio ostensible hacia la eliminación del tema compuesto. Pedraza busca el máximo esplendor cromático y para que nada distraiga de los efectos perseguidos, renuncia a los asuntos complicados que reúnen demasiadas cosas.

En *Uvas, Frutero y Rosas en un vaso blanco* se ve el camino que va siguiendo. En las dos telas primeras los elementos esenciales aparecen todavía sujetos al ámbito. Hay en ellas restos de aquel espíritu orgiástico que ve en cada cosa pintada un alimento sensorial, placer múltiple de los sentidos. El mantel, la curva del frutero y de los frutos opulentos de la tierra tienen en su escasa intención composicional un contacto con las obras del período hecho de lujo y voluptuosidad, de los días que giran en torno a 1950.

No sabemos la fecha exacta de la tela *Rosas en un vaso blanco*. El dato importa poco y lo cierto es que supone esta obra la máxima liberación del artista dentro de la norma capital informadora de su estilo.

En las anteriores existe la posibilidad táctil. Hay en ellas una realidad material, tangible. El relieve de los objetos hace de la pintura

⁶Jorge Letelier. *Cuadros de Carlos Pedraza*. agosto de 1951. "El Diario Ilustrado", 3 de

un conjunto tridimensional y, además, limitado, cerrado. Pedraza traza en ellos un mundo con sus leyes propias, lleno —por mucho que predomine en él el valor plástico— de significativas alusiones a la realidad humana.

En *Rosas en un vaso blanco* esa realidad circunstancial ha sido escamoteada. El tema, que daba a las otras obras un valor inmanente, desaparece de ésta y queda sólo un puro fulgurar cromático. El color es llama, lengua de fuego que se escapa del cuadro. Pedraza aspira a poner en este tropel de manchas palpitantes una voluntad de fuga. Su pintura es, ya, plenamente barroca y, por ello mismo, trascendente. De ella exhala una penetrante pureza espiritual.

Al contemplar las formas flamígeras y trituradas recordamos las palabras de Ortega y Gasset: "El mundo es una superficie de valores luminosos. Las cosas, que empiezan aquí y acaban allá, son fundidas en un portentoso crisol y comienzan a fluir las unas por dentro de los poros de las otras"⁷.

Si pretendiéramos tocar los objetos representados por Carlos Pedraza, advertiríase en seguida lo arduo del intento, pues el gesto sólo dejaría en nuestras manos un poco de materia volátil, un parpadeo fugaz y huidizo.

En ciertos paisajes se observa ese mismo sistema, con el cual una impresión real se transforma en realidad plástica. En *Playa* y *Paisaje con barcas* el motivo temático es reconocible; sin embargo, el conjunto no persigue la verdad documental. Parte de ella, y con una escritura nerviosa, dinamizada y barroca, desemboca en la pura superficie de valores luminosos a que aludía Ortega.

Contemplemos con atención el primer término de *Playa*. La mirada adivina ahí unas figuras. De esas figuras cuenta sólo el valor cromático y formal. En el campo de las jerarquías no valen más, por cierto, que las casetas playeras ni que los árboles. Su misión consiste en regular la armonía del total e integrarse en él por su significación colorida.

Si nos arriesgamos a decir que en estas telas se da un atisbo de profundidad es porque nuestra experiencia visual desde los impresionistas nos ha enseñado a ver en unos signos sustitutivos de la realidad tangible, en una especie de metáfora plástica, en que se transforma

⁷José Ortega y Gasset. *Mocedades*, Buenos Aires, 1941.

la pintura a partir de aquellos maestros, el remedo de lo tridimensional.

Si entornamos nuestros ojos y si al mirar las telas desdeñamos el relente de la experiencia, se verá el paisaje como un tapiz de irizadas coloraciones. En realidad, puede decirse que toda la pintura occidental, desde los venecianos, no es otra cosa que una vibrante orquestación cromática.

Es, insisto, la pintura como un goce sensorial, ajena a influjos y contactos que le son extraños. "Pintar y basta". El color hecho materia que vibra por sí misma, como un universo que posee sus propias leyes.

Conviene decirlo y señalar el hecho de que en unos momentos en que la representación plástica es signo o abstracción, por un lado; o persigue, por otro, el verismo menesteroso o "miserabilista", existe un grupo que todavía busca un lirismo tan ajeno al lenguaje críptico como al realismo exaltador de la miseria.

En ningún caso, al trazar sumariamente esas tres posiciones, condenamos unas para salvar otras. Se trata sólo de delimitar, hasta donde es posible, el dominio en el cual vive espiritualmente una obra. La de Carlos Pedraza ronda la expresividad gozosa y es, acaso, la de una plasticidad más auténtica y pura, porque sus efectos provienen del juego del color y de la forma.

Por eso su temática es sencilla: flores, uvas, vasos, fruteros, paños de colorido pomposo. Con esos elementos y algunos otros —muy pocos—, que podrían hallarse a lo largo de una obra fervorosa, va levantando el pintor su mundo. Un mundo desprovisto de pasión, de encono. Para entender esto bastaría con poner juntas una tela de Pedraza y otra de Buffet. Algo así como la rosa contra la espina. Y es que si Carlos Pedraza es joven, pertenece ya a una generación formada en el lirismo de los últimos días del período de *entreguerras*.

Como nota postrera de nuestra dubitativa indagación cabría decir que si en una corriente de la pintura actual los medios —forma, color, composición—, se transforman en fin, y en otra esos medios quedan irremisiblemente supeditados al contenido, la obra de Carlos Pedraza —y con ella la de todo un grupo numeroso— trata de armonizar la dualidad de substancia y forma. Podría aplicársele, finalmente, lo

dicho por John Dewey con relación a Renoir: "Nadie que mire sus pinturas tiene la impresión de que han sido 'arregladas' o 'embellecidas'. Lo que se expresa es la experiencia que Renoir mismo tenía del mundo."⁸

De un mundo, diríamos, sentido en plenitud.

⁸John Dewey. *Art as Experience*. New York.