

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

EN LA MUERTE DE REBOLLEDO CORREA

---

*Ars longa, vita longa*, podría decirse, con pedantería, modificando el primer aforismo de Hipócrates. Porque Benito Rebolledo Correa vivió mucho y pintó mucho.

¿Pintó bien? Esta pregunta que acabo de hacerme a mí mismo me preocupa poco. Sé —claro— que el valor de la obra de un artista pasa por lo principal. Mas cuando se trata de ciertos hombres a los que se ha conocido, no parece posible evitar la relación *vida y obra*. Sobre esto, mi pensamiento se aclara más adelante, al referirme a Toulouse-Lautrec, en esta misma crónica.

La evocación de todo nombre de un pintor desaparecido (en los últimos meses han muerto Rebolledo Correa, Pablo Burchard, Gilbert —el “loro” Gilbert— de la generación del 13) trae al ánimo algo que es nostalgia, y se siente la impresión del fracaso que es el vivir.

Se dirá: si el hombre triunfa, la vida no es, no puede ser un fracaso. Y, sin embargo, toda vida humana se envuelve en frustraciones sólo por el hecho de ser vida.

Con motivo del fallecimiento del pintor he repasado los recortes y los documentos que sobre él conservo en mi archivo. Entrevistas, artículos laudatorios, comentarios a sus exposiciones, anécdotas, fotografías de distintos períodos de esa vida que se nos ha deshecho en la nada. En estas fotografías vemos a un hombre grueso, alto, con cerrada barba, con mirada de fuego y expresión de pocos amigos.

En ese tiempo Rebolledo se parecía al mítico Tartarín de Tarascón. Es decir, un rostro fiero y en el fondo mucha ingenuidad, mucha bondad. El rostro de barba renegrada, de ojos chispeantes, corresponde al período de la plenitud del pintor. Son los años de su amistad con Maluenda, con don Nathanael Yáñez Silva, con Fernando Santiván, escritores de su generación. Don Benito se relacionó poco —si es que lo hizo alguna vez— con la gente de pincel.

No admitía la competencia ni siquiera en la amistad.

Le gustaba publicar folletos formados por los encomios que suscitaba su

pintura y hojas con aire de libelo. Un día me llegó una de estas hojas. En ella aparecen juicios sobre Carlos Isamitt, Alberto Ried, Juan Francisco González, Pablo Burchard, Rafael Correa y muchos más.

A Magallanes Moure le llama en fácil retruécano, Magallanes Mugre y dice de él: "Incomprendido como pintor, pero comprendido como detractor del pintor Pedro Lira y del que suscribe". De Juan Francisco González: "Incomprendido como pintor en Chile; pero comprendido en Alemania, según él y también comprendido como difamador siniestro".

Son juicios duros. En el "brulote" no hay señal que testimonie la identidad de quien lo escribió, pero en el ejemplar que posco hay una firma auténtica manuscrita con lápiz. La firma de Rebolledo.

Enviaba la hoja por correo. Todo lo que giraba en torno de esta personalidad irascible tomaba tornasoles polémicos. Le gustaba la pelea, la beligerancia, el grito, la guerrilla. Y el anónimo, que lo era sólo a medias. Porque la cobardía *n'étais pas son fort*. No, no era cobarde.

A veces se le respondía en el mismo terreno. Un día recibí unas cuartillas escritas a máquina. Se trataba de unos sonetos. Y en éstos se hacía el remedo burlesco, la parodia, con técnica impecable, de lo que los críticos vigentes en 1950 habrían dicho de una supuesta exposición de Rebolledo Correa. Era una broma ingeniosa. Pero algunos de esos sonetos no pueden ser puestos en letra impresa.

Parodias risueñas de las cuales una puede ser transcrita:

*Benito Rebolledo de Correa  
no pinta, sino canta en arrebató,  
ya que clara armonía, acorde grato,  
su plástica es, que el iris colorea.  
Crea el ambiente y el sujeto crea,  
de "Ismos" y de "Pompier" en desacato,  
al transmitir el clásico mandato  
que plasma en melodía de la idea.  
Artista postergado injustamente,  
al Premio Nacional tiene derecho,  
y triunfaría en extranjera justa.  
Recuerdo que en París... a mucha gente  
le gustaba Benito..., a mí de hecho  
me gusta Rebolledo, sí, me gusta.*

Al pie del soneto vienen dos líneas. En la primera dice ANÓNIMO (de "El Mercurio"). En la segunda: "Debe ser de don Nata".

*Otro muerto ilustre.*

Murió don Pablo Burchard y debemos dejar aquí unas notas de homenaje. Fue un gran pintor. Su arte estaba hecho de modernidad y, a la vez, de respeto a las normas invariables que rigen la pintura desde siempre.

Una vez leí un ataque estúpido escrito por un lirida vacuo de sensibilidad y de ideas. Se decía que era pintor para pintores y para entendidos y se decía con tono peyorativo y para disminuir sus méritos. Pero eso nada tiene de ofensivo.

La ofensa estaba en la intención.

Era pintor para pintores, para entendidos y para todos. Era tan claro, tan transparente y puro como un cuatrocentista, lo que no quiere decir que, desde el punto de vista estilístico, admitiera el parangón. Hay pequeñas telas de Pablo Burchard con alguna mancha de rojo vibrante en las cuales parece producirse el contacto con los interiores de Paolo Uccello. Joyas de economía y sintetismo tan intensas como las de ese pintor de batallas.

El color de Burchard era una cosa delicada y tenue. A veces con algo de franciscano en un cardo, una taza, una fruta, un plato.

No necesitaba más. Y esto es lo que muchos no entendían, tomándolo como un alto misterio de hermetismo. Creen estos tales que la pintura egregia se halla en las composiciones llenas de personajes. Hay un cuadro de Madrazo, en el cual dos guerreros romanos abandonan la tienda de campaña. Se han enlazado por el talle mutuamente. El más cercano al contemplador del cuadro pasa su brazo izquierdo por la cintura del compañero; el otro, su brazo derecho. Este, naturalmente, ha de llevar la espada, que levanta al aire con gesto heroico, en la mano izquierda, mientras aquél lo hace con la derecha.

Ridículo. Parecen dos bailarines cursis, amanerados. Se diría dos petimetres iniciando un suave compás de pies.

Nuestros abuelos entendían así la "pintura".

Los temas de historia del siglo XIX han hecho el peor momento en los anales del arte. Pues bien, don Pablo Burchard nos dio el más alto ejemplo de sensibilidad al entregarse a una pintura que vive del simple juego de las manchas coloridas, que vive de la razón plástica.

Secreto tan claro que no parecía secreto.

#### *Chile en la II Bienal Americana de Arte.*

El envío chileno a la Bienal de Córdoba lo formaba un conjunto de telas encuadradas, en su gran mayoría, dentro de las corrientes innovadoras. Sus límites estilísticos se insertan en unos decenios de varia y conflictiva complejidad.

La selección realizada para el segundo de los certámenes cordobeses no era perfecta ni mucho menos completa. Se hizo a través de cuidadosos análisis de los merecimientos de cada uno de los artistas comprendidos en el envío. Ahora bien, la limitación del número reglamentario obligaba a descartar no pocos nombres que los miembros de la comisión seleccionadora llevaban anotados en sus listas personales.

Todo intento de este orden ofrece deficiencias inevitables e insuperables. Se trataba de elegir doce pintores —sólo doce— cuando la actividad normal

de exposiciones, de salones, de certámenes y concursos señala con su volumen que dicha cifra representa un panorama de escasa aproximación a la realidad.

La ausencia de su patria de artistas como Matta, Enrique Castrocid, Gastón Orellana, Irarrázaval y algún otro, supuso también una limitación al esfuerzo de los seleccionadores para componer un grupo cabalmente representativo.

De los artistas elegidos, algunos figuraron en la I Bienal. La justificación del retorno es fácil de dar. Se trata de pintores jóvenes y, por ende, dotados de capacidad mutable. Gracia Barrios, Carlos Ortúzar, José Bonatti, persiguen unos modos de expresión que van adaptándose con intensidad a un presupuesto de vida creadora. Gracia Barrios, Roser Bru y Nemesio Antúnez volvieron sin cambio aparente, pero más acendrados, más en sazón, vigorizados por una conciencia plena del destino de sus obras.

De los concurrentes por vez primera al certamen cordobés señalaremos que representaban, como aquellos otros, fases distintas en el desenvolvimiento de la pintura actual de Chile. La obra vigente de Zañartu implica una de las aportaciones importantes al expresionismo abstracto con intenciones a veces patéticas y con alusiones al ensueño, pero enriquecida en grado superlativo por la capacidad imaginativa.

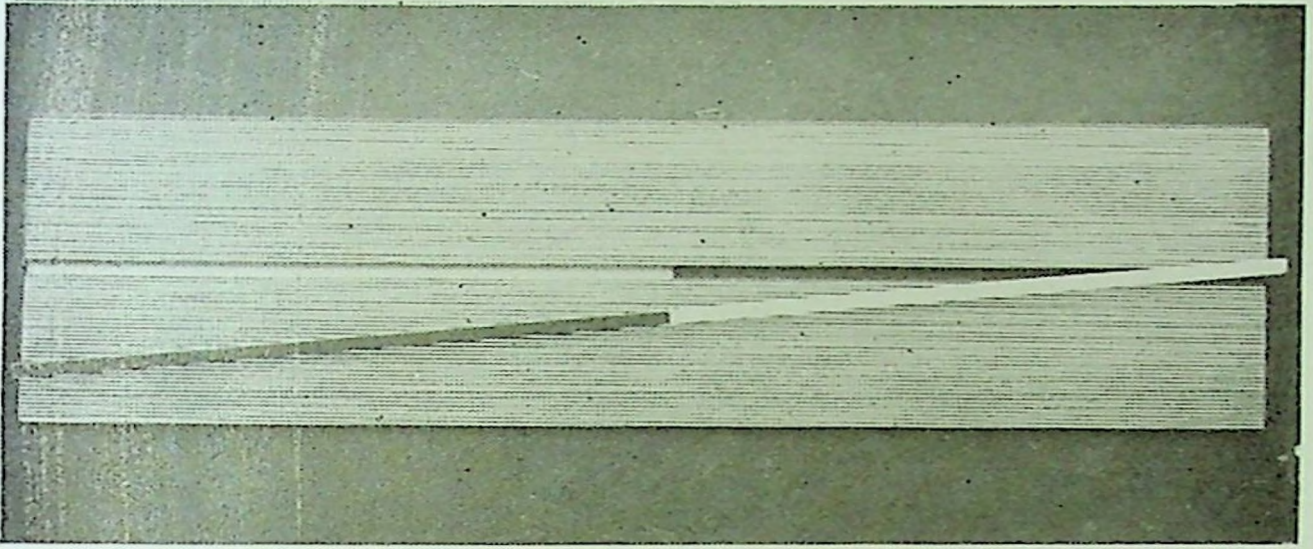
Opazo, Castrocid y Guillermo Núñez asumen otras posiciones. La pintura del primero se expande en grandes manchas blancas con reminiscencias extraídas de las estampas de anatomía, en donde fulgura un sorprendente toque de carmín. O traza con resuelta monumentalidad el inquieto dinamismo de unas siluetas. Castrocid es caligráfico y proustiano. Núñez se anuncia con rasgos proféticos y en las formas quebradas, irritadas de su pintura, aflora la denuncia.

Montesinos deriva de la promoción chilena formada a la sombra del Grupo Montparnasse (1923). Se inicia en el postimpresionismo y poco a poco, con un serio ejercicio de meditación y disciplina —lo que podría parecer paradójal—, hace del expresionismo violento un descarnado contacto con el estilo más creativo, intenso y fulgurante. A su lado el figurativismo de Villaseñor es silencioso, musitado. Pintura de sugerencias, de vibración interior.

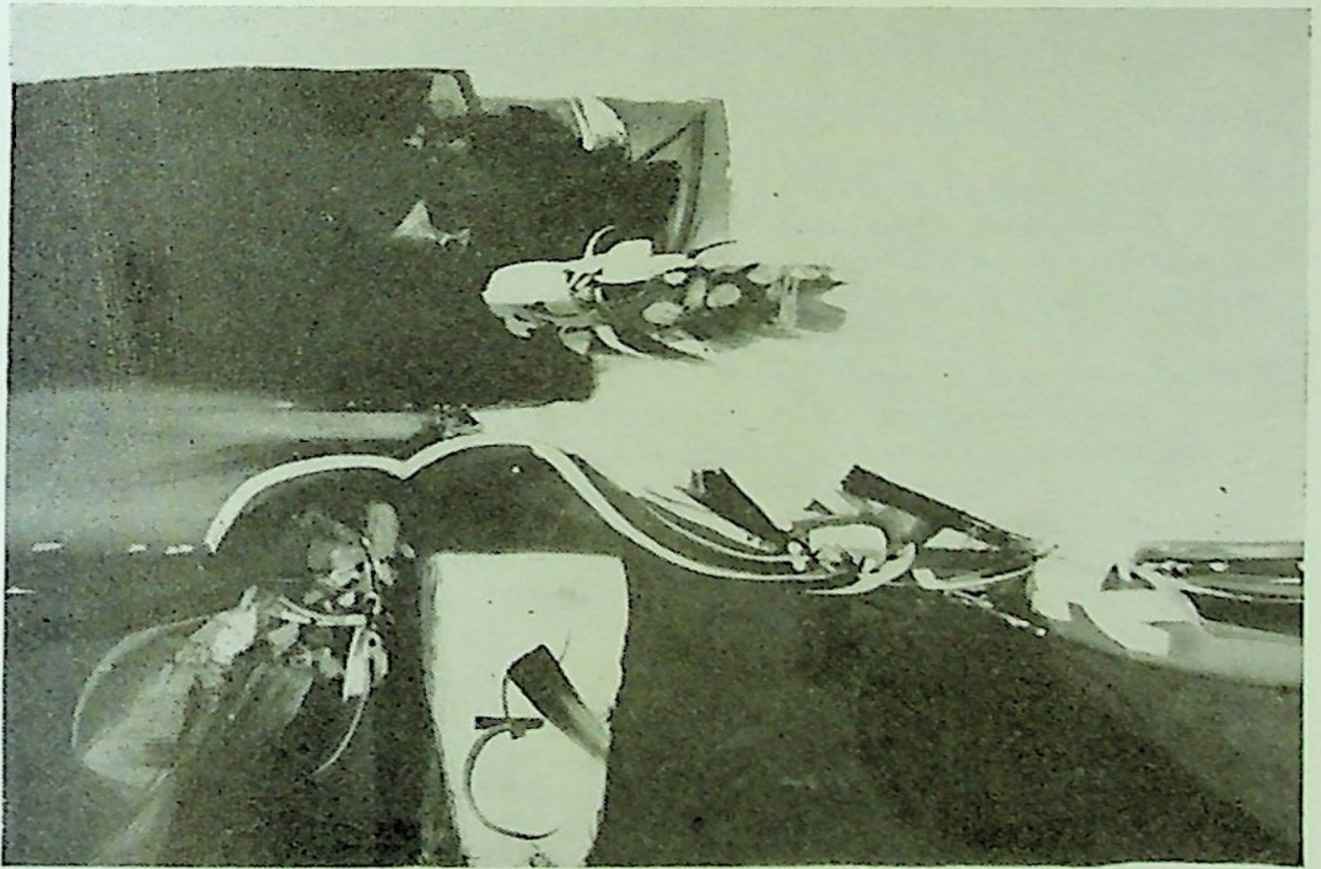
#### *Dos aniversarios ilustres.*

Primero Zurbarán. El tercer centenario de su muerte se ha cumplido en 1964. Sería interesante hacer el recuento breve de lo sucedido en la pintura desde aquel 27 de agosto de 1664, en el cual el extremeño entró a la otra vida.

En el decenio que va de 1660 a 1670 desaparecen Velázquez, Peter de Hooch, Metzú, Franz Hals, Nicolás Poussin, Rembrandt, Van der Goyen, Ruysdael, Alonso Cano, Wouwerman y otros de menor importancia. Todos



"Inversión", Jesús Rafael Soto. Venezuela. Obra que obtuvo el Gran Premio en la Bienal de Córdoba



Obra de Alejandro Obregón, ganador del Primer Premio (Colombia)

ellos mueren a edad avanzada. Luego los componentes de la gran generación barroca hacia 1650 se encuentran en plena actividad creadora.

Rembrandt desaparece en 1669. Se cierra así el período barroco con un extraordinario desarrollo del expresionismo fáustico logrado con el juego cromático del pardo dorado al que viene a sumarse a menudo una pincelada de rojo brillante.

Zurbarán en cambio derivará, en los años postreros de su carrera, hacia las formas blandas, esfumadas, carentes de fuerza.

El Zurbarán digno de ser recordado es el maestro de los retratos de monjes con sus blancos hábitos. El Zurbarán que busca la espiritualidad en su total acendramiento a través de una especie de nupcias con las cosas reales, humildes y cotidianas.

Zurbarán condensa el misticismo en la luz. La luz hiere la materia haciéndola misteriosa, aislándola en el dintorno de espacios penumbrosos, en donde surge con subitez rara la presencia de una fulguración. Un espacio, en suma, aprehensible sólo por el claroscuro hijo de la magia y del ensueño.

En la estética de Zurbarán se nos da una aparente contradicción: quedan fundidos, de modo sorprendente, la realidad demasiado tangible, la realidad de estameña y densa materia y el misticismo más embebido de zumos de arrobamiento.



El otro aniversario nos trae el nombre de Henri de Toulouse-Lautrec. Pintor, sí. Y, además, hombre de leyenda.

Cuando pase el tiempo será olvidada esa leyenda y se hablará del albigense por su obra. Los pintores como Caravaggio, como Rembrandt, como Goya, como Van Gogh y, por cierto, Lautrec, nutren la historia del arte de materia literaria. Y muchos críticos caen en el pecado de olvidar que la pintura es un problema de formas y no de sicología.

Para estas personas hay en la vida del joven Henri de Toulouse-Lautrec una fecha clave. O, mejor, dos fechas claves: el 30 de mayo de 1878 Henri resbala en el parquet del viejo castillo familiar y se quiebra la pierna izquierda. En agosto del siguiente año se quiebra el fémur derecho.

Bien. Estos dos hechos, frecuentes en la niñez, alcanzan consecuencias muy graves en Toulouse-Lautrec. A causa de ellos se le atrofian las piernas. Desde la adolescencia nuestro pintor ofrecerá el aspecto de un ser deforme, de un enano.

Hay quienes aseveran que a partir de aquellos accidentes su rostro cambió, le engrosaron los labios y fueron surgiendo rasgos inequívocos de acromegalia. Sin duda alguna Henry fue víctima de una herencia lamentable. Había en él algo del heredo-sifilítico y vino a pagar las culpas de un padre vicioso en el que se podían discernir atisbos de esquizofrenia y degeneración biológica.

Este es, resumido burdamente, el cuadro clínico.

Los aficionados a la leyenda suman a tan lamentables secuelas de orden familiar las posteriores andanzas del personaje en un París disoluto. Es posible, por otra parte, que si Lautrec cayó en dipsomanía la causa estuviera en la conciencia de saberse monstruoso y de aspecto ingrato.

Empero sus amigos personales han hablado de él como de un ser encantador, risueño, fino, sensible. No se dejaba llevar por melancolías ni afloraban en él complejos de inferioridad y por lo tanto la tesis del alcoholismo como una reacción defensiva resulta poco convincente.

No es posible negar del todo en la obra el influjo de ciertos contactos con la realidad que envuelve al creador. Podría repetirse una vez más el "yo soy yo y mi circunstancia" orteguiano. Y hasta aducir, por lo menos en forma atenuada, el reflejo de la filosofía de Taine.

Sin embargo, hay en la obra de Lautrec, una de las más complejas y desorientadoras, algo que viene de la estricta imposición razonada del artista, de su voluntad de crear. Quiero decir que el impulso indeliberado, procedente de fuerzas ocultas y de naturaleza freudiana, es secundario.

En alguna otra parte he señalado que el estilo de vida del pintor no era de ninguna manera cosa exclusiva ni podía escandalizar como un hecho excepcional. Esa vida "luciferina" de que tanto alarde ha hecho cierta crítica constituía un escándalo en sí, pero era idéntica a la que llevaban muchos artistas, escritores y gentes del montón de esos años.

Luego el vivir disoluto no fue una reacción a sus desventuras físicas y, por lo tanto, tampoco constituyó de rechazo un estímulo a la peculiaridad de su estilo.

Se ha repetido mucho que Lautrec fue sólo un ilustrador. La leyenda ha fomentado dicho criterio, puesto que la temática basada en la captación de los aspectos nocturnos del París vivido por el artista parecía encontrar apoyo en esas obras.

¿Ilustrador? Claro. Sin embargo, la tarea del pintor es en este caso un modo de hacer perdurable el instante fugaz, detener el tiempo, eternizar el presente.

Pintor en el más estricto sentido de la palabra porque en sus obras da primordial importancia a los problemas de forma. Podría decirse que el tema constituye sólo el apoyo de la forma. *Mail-coach sur la Promenade des Anglais, Femmes de maison, Yvette Guilbert saluant le public*, ilustran como ráfagas de color, de movimiento y de realidad aspectos de una vida que discurrió junto al pintor, pero son ante todo maravillosos, perdurables poemas plásticos.

El creador hace gala de audacia y se atreve a resolver aquellos problemas de forma utilizando los tonos puros, formando a veces un intrincado laberinto de trazos, inventando el movimiento en la caligrafía nerviosa, rompiendo, en fin, todas las tradiciones.

Uno de sus maestros fue Princeteau, especializado en pintar animales. Después trabaja con Bonnat. Más tarde con otro maestro menos ridículo y

*pompier*: Cormon. En el taller de Cormon, a los 19 años, Henri conoce a Emile Bernard. Los críticos que han estudiado la obra del albigense no se han detenido ante este episodio. Lo citan sin pasar de ahí. Por mi parte he tratado de cotejar las obras de Bernard con las de Lautrec. El resultado es sorprendente. La semejanza está señalando que si Lautrec sintió la atracción del estilo sumario de los japoneses y que si a veces siguió con fidelidad suma la lección de Degas (*Femme qui tire son bas, Maxime Dethomas au bal de l'Opéra*), algunos elementos de su caligrafía nerviosa, de su mancha informe con tonos puros, de la imprecisa construcción del total, proceden de su relación con Emile Bernard. *La danzarina de la máscara amarilla* y sobre todo *Mme. Balamany en el papel de Diosa Saraswathi* son de un Lautrec sin genio. Es decir, lo que era Bernard. No olvidemos, por otra parte, que Bernard figuró en el grupo de Gauguin y de Pont-Aven y tuvo una acción decisiva en el desenvolvimiento del Simbolismo plástico.

En suma. Conviene descartar de la obra de Lautrec o de las tesis que se aplican para su análisis la excesiva creencia en los supuestos psicológicos. Conviene ver también el elemento temático de esa obra no como una persecución de lo ilustrativo en sí, sino como un modo eficiente, prodigioso de eternizar el instante, por donde Lautrec se acerca a las premisas barrocas de la salvación del individuo. Y, por fin, sin negar la originalidad de su pintura, insertarla en el gran movimiento renovador, revolucionario, que se produce en el último tercio del siglo XIX.