

BASES PARA UN ENSAYO SOBRE PINTURA CHILENA

Por Víctor CARVACHO

En Chile no existe literatura plástica, recién están apareciendo los primeros estudios gracias a A. R. Romera. No tenemos ninguna historia del desarrollo de nuestras artes plásticas pues, los folletos que se han publicado y los intentos de ensayos sobre la materia, adolecen de graves confusiones de conceptos y también de confusiones lamentables de valor. Vemos con demasiada frecuencia caracterizar mal a un artista y no es raro leer, por ejemplo, que don Juan Francisco González fue un pintor "criollista" o que Inés Puyó "acaricia un impresionismo que se transforma al calor de un temperamento". No existe, según sabemos hasta ahora, una tal escuela criollista, excepto en la literatura y por lo que respecta a Inés Puyó mal la ubicaríamos dentro del **impresionismo** y mal elegiríamos para retratar su temperamento la palabra **calor**. Es una artista que, por el contrario, tiene una sensibilidad que se expresa por los cauces de una corriente **fría** y **abisal**. Leemos en otro folleto, como remate de una hilvanación más bien anecdótica de la pintura china: "pero, por suerte, ya se puede anotar un fenómeno de gran valor para su porvenir y su prestigio: cada día se acerca más y toma **contacto directo con la tierra**, que es la etapa que aun no ha cumplido plenamente". ¿Qué se quiere significar con ésto? ¿Dónde nos conduce un concepto tan ambiguo y general? ¿Es acaso la pintura de la anécdota chilena y su panorama físico? Así parece entenderse, pero, la verdad es que lo que interesa en la formación de un estilo nacional es la **expresión de una sensibilidad propia** la cual aparece en los **caracteres concretos del estilo** a través de las confesiones de la **línea**; la animación de las **luces** y las **sombras** o el juego de los colores integrando las formas, y ello no es ser retórico, porque, si concebimos la forma en **función** y **determinada** por la expresión, la estaremos evaluando en su único y vital sentido. Planteado así el asunto se nos iluminan de contenido y claridad conceptos como: Línea gótica, línea florentina, tenebrismo español, sensualidad veneciana, lirismo francés, caos pasional mexicano, etc. Pero no concluyen aquí las dificultades; aquí solo comienzan. La complejidad de la evolución operada desde el impresionismo hasta nuestros días tiene en desorden todos los muebles y las habitaciones de las casas de los pintores. Una ordenación de todas las escuelas modernas y una definición de los atributos y aportes más esenciales se imponen. La dificultad continúa, sobre todo entre nosotros, cuando una crítica, hasta hace unos quince años atrás, retrógrada, desorientó y no informó al público sobre la marcha viva de la pintura y de todos los grandes acontecimientos que en las artes figurativas se estaban produciendo. Basta recordar el hecho que en 1923 un cronista de la prensa santiaguina, a propósito del tímido impresionismo del paisajista Alberto Valenzuela Llanos, escribía más o menos así: "**se achaca al pintor de estar contagiado con las aberraciones de la revolucionaria escuela impresionista**" (sic) Meditase en el retraso de información de este cronista que aún se resistía a aceptar el impresionismo, medio siglo después de su aparición en el ambiente francés (1874). Un caso que se presta para reflexionar con tristeza es el del Nathanael Yáñez Silva cuya desorientación sistemática de la opinión pública, por más de 50 años, **ha retrasado el desarrollo del sentido de apreciación normales** de la obra de arte, colocándose contra la corriente del espíritu de su época; el no lo ha penetrado por una conformación vanidosa de su personalidad que le ha impedido enmendarse más una ausencia total de conceptos e insensibilidad para alcanzar la expresión viva del arte. Este crítico frívolo, mundano e impermeable estaba convencido, todavía algunos meses antes de la muerte de Valenzuela Llanos, de que algunos de sus cuadros del último período, sin duda el mejor del maestro, eran simplemente bocetos, "**resistiéndose a creer que estuviesen terminados**. Lo que menos se puede pedir al crítico es que esté informado y pueda conectar las obras particulares con las grandes corrientes del espíritu que dominan en su tiempo. El ejemplo anterior no lo creeríamos si no constara por escrito en los diarios y si el año antepasado no hubiese publicado en "El Mercurio" una

serie de añejas crónicas destinadas a demostrar que la única medida de valor la daba Velásquez; como si este genio de la pintura no fuera grande en el ámbito de su época y trascendente por su universalidad, pero no medida y razón de las angustias y esperanzas del hombre moderno. Esas crónicas tenían además la intención, naturalmente frustrada, de demostrar que el Arte Moderno no era sino el producto de **modas pasajeras**, favorecidas por **snobs internacionales** y por **especuladores del mercado del arte**. Pero el crítico no sólo debe estar informado y saber el abecedario de la plástica e interpretar con criterio sociológico su fluir "**siempre cambiante**" sino que, muy principalmente estar alerta con la intuición poética más sensible, al apareamiento de todos aquellos artistas o movimientos que surgen como **insurrección**, **desafío** o **voluntad nueva de existencia**, porque a ellos corresponde casi siempre la función, sagrada en un arte que aspira a vivir, de renovar y crear a cada instante y presión de su pulso incontenido, el germen latente y casi inmanente del arte. Un designio heroico acompaña a todos los artistas creadores de verdad. A ellos no les sirven actitudes nauseabundas de **concesiones**, **temor de reemplazar las normas caducas** y **marchitas** o el "sólido criterio" del buen hijo de familia que escoge mujer e instala tienda. El crítico debe sentir la alegría de revelar los nuevos alumbramientos y ser el primer bastón de apoyo de aquellos que todavía no han logrado hacer penetrar la originalidad de su canto en el corazón de las multitudes. Tomemos nuevamente el hilo y volvamos a los pecados sin remisión de los cronistas de arte nacionales. Si con el impresionismo se asustaron, al medio siglo después de su apareamiento, con los movimientos posteriores, post-impresionistas, fué más grave todavía. El grupo de artistas modernos chilenos "Montparnasse" en el año 1924, dió a conocer por primera vez nombres como los de —¡gran asombro!— Cézanne, Van Gogh y Gouguin que venían a substituir en la atención y conocimiento de la gente a los de Julio Romero de Torres, Zuloaga o Sorolla. No mencionemos siquiera a los cubistas, superrealistas o no objetivos, englobados todos en el calificativo de "**modernistas**" o a la pintura realista social americana, porque eso sería tocar las zonas de lo ridículo y grotesco. Consecuencias de todo esto: **Retraso de nuestra sensibilidad**; **ahogamiento del desarrollo artístico nacional**, pobreza de las colecciones públicas y privadas en obras de verdadero valor. Desorientación del público y deseo de encontrar puntos de explicación y apoyo ante un arte insólito.

Si, todo esto es desolador y debe fortalecer el espíritu para recuperar el tiempo perdido. La tarea debe abarcar: **formación** y **orientación** del gusto por intermedio de una crítica, por lo menos, informada; hacer un balance de las conquistas del arte moderno, es decir del **arte vivo**; alumbrar con claridad sobre sus consecuencias en Chile; **destacar los valores nacionales** mediante una selección implaceable que nos deje a salvo de toda posible confusión y, a los que corresponden al siglo XVIII holandés y aun pintan a su manera gallineros y gallinas, o a los italianizantes disecados en las fórmulas del siglo XV, remitirlos a los historiadores para que los incluyan como representantes, un poco tardíos, de las respectivas escuelas.

Ya que hemos hablado de confusión de conceptos, es necesario hacer una exposición de principios. Una pregunta nos aclarará aun más el planteamiento. ¿Cuáles son los supuestos necesarios para que exista una obra de arte figurativo? Contestamos que en primer lugar debe existir en el corazón del hombre y en la totalidad de su ser la necesidad imperiosa de sacar fuera de sí un **sentimiento estremecedor** que lo impulse a la **acción creadora**. Este sentimiento estremecedor puede darse por muchos estímulos interiores o exteriores combinados: un órgano enfermo, una sensación óptica, el choque con una realidad injusta, conflictos instintivos, divagación imaginativa pura, inadaptación al medio ambiente, frustración de

la personalidad. Se me dirá que todo ésto no sólo se presenta en el temperamento artístico. Si, cierto es, pero, en el artista todo ésto se transmuta en acción estética, constituyendo la base vital de su "**expresión**". Hemos dicho acción estética y por ella entendemos los movimientos dirigidos a sacar fuera de sí, unido a cierta magia que es la poesía, todo el contenido que le abruma o le transporta. Pero el artista no se limita a esta acción primera sino que busca las consecuencias de esta acción en los demás y quiere que esta alquimia poética por él utilizada sea captada.

Un ejemplo aclarará nuestra afirmación. Tomemos el caso del **expresionismo alemán**. La expresión la caracterizamos allí con las palabras siguientes: "**Tumultuosa erupción de la sensibilidad en mirada apresurada a los paisajes del espíritu y al abismo interior del individuo**. Estas características estaban condicionadas, estaban determinadas por la naturaleza de los "**estímulos**" que hacían el medio ambiente de los artistas. Este medio ambiente estaba constituido por una "**atmósfera de catástrofe en la esfera social**"; **disociación del yo en la esfera privada**"; "**gestación de la revuelta contra lo falso**"; "**moralidad estrecha y en crisis**" y un "**individualismo intocable y estático**". Los artistas sumergidos en estas fuerzas en colisión, reflejaron la inadaptación al ambiente y su defensa mediante la "**respuesta**", en términos psicológicos, de la "**expresión**". Ella debe interpretarse como un repliegue sobre el espíritu y como una manera de **borrar el medio hostil** por la sublimación pictórica.

Se crea, entonces, un lenguaje mediante un juego hábil. Este lenguaje en las artes plásticas está formado por la **línea**, los **valores** y los **colores** y se desenvuelve en el **espacio** y en el **tiempo**. Está sometido a ciertas reglas en su juego llamadas de **composición** las que, una vez asimiladas por la intuición y la educación del entendimiento artístico, nos permiten instalarnos en el seno mismo de la expresión. Resumiendo, tenemos que los supuestos necesarios para la existencia de la obra de arte plástica son: **expresión**, **espacio**, **tiempo** y **forma** desglosada esta última en **línea**, **tono** y **color**. Una modificación del concepto de Expresión, al igual que en el desplazamiento en la teoría de las ondas, produce una recomposición dinámica de todos los otros elementos, los cuales se transforman alterando a su vez las reglas del juego. Pongamos un ejemplo: el hombre del Siglo XIX no era igual al hombre del Siglo XVIII. Estaba en contacto con realidades nuevas. Esto determinó una expresión nueva, para lo cual, el lenguaje del pasado, no era suficiente. La historia del Siglo XIX es, en lo plástico, la historia de un siglo de muda de piel que empieza con el romanticismo pero que, en verdad, se acelera y rompe con el impresionismo. Desde allí adelante, todas las escuelas que le suceden, algo aportan a su turno a la obra de definir un estilo nuevo y a crear las reglas de su juego. Se suceden más o menos en el orden siguiente: impresionismo, postimpresionismo, fauvismo, expresionismo, superrealismo de modo paralelo tendríamos a la línea anterior: Postimpresionismo, cubismo, futurismo, constructivismo y no objetivismo. El dadaísmo a nuestro entender hizo el papel de catalítico en el proceso de desprendimiento del estilo inactual por el uso del escándalo y el humor. Por último, el realismo social americano, con núcleo en México, trajo al ambiente de América las reglas del nuevo juego de la plástica, más los aportes de su invención, de acuerdo con su inédita realidad. Veamos ahora, en el cuadro que sigue, la acción de cada uno de estos pasos a través del **cambio y nacimiento del estilo moderno de las artes figurativas** en los supuestos fundamentales de toda obra: expresión, forma, espacio y tiempo.

N. de la R.—El cuadro a que se hace referencia en este ensayo —y que constituye una pieza de gran valor educativo— se publica en la página 2 de esta edición. Su publicación es exclusiva de "Pro Arte".

CORRIENTE ROMANTICA: emocional, intuitiva, espontánea, subjetiva e inconsciente.

CORRIENTE CLASICA: intelectual, disciplinada, arquitectónica, objetiva y consciente.

ESCUELAS	ARTISTAS		Estímulos	EXPRESION	FORMA	ESPACIO	TIEMPO	METODOS Y TECNICAS	Consecuencia, sobre los géneros pictóricos.		
				DIBUJO	COLOR	VALOR					
IMPRESIONISMO	Monet Sisley Pissarro Renoir Corinth	Libermann Sievogt		Captación de lo fugaz, movable y cambiante y de todas las transformaciones del espectáculo de la naturaleza por acción de la atmósfera sobre los cuerpos y, muy FUNDAMENTALMENTE, de la LUZ.	Impreciso, sugerente de los desplazamientos de la forma.	Uso de los colores del espectro solar y de los contrastes simultáneos (complementarios). Eliminación del negro y de los grises de la paleta.	Color en las sombras	Predominio de la perspectiva aérea sobre la matemática. Subsiste aun el cuadro ventana.	Sensaciones fugaces e instantáneas.	Trabajo directo frente al motivo.	Predominio del paisaje.
POSTIMPRESIONISMO	Gauguin Van Gogh Munch			Apasionada y lírica traducción de los sentimientos ante la contemplación de la naturaleza o de la vida del hombre.	Aclaramiento de las imágenes y tendencia a la definición por la insinuación del arabesco.	Gran libertad por la exaltación cromática pura. Exotismo de las armonías. Simbolismo del color.	Ausencia de modelado por los valores.	Acortamiento de la profundidad y elevación de la línea del horizonte.			Decadencia del retrato objetivo.
FAUVISMO	Dufy Braque Matisse Derain Friesz	Vlaminck Kandinsky Marquet Utrillo Modigliani		Expresión del más puro delirio lírico en el cual el acto creador pretende ser la confesión más espontánea e instintiva.	Esbozo hacia la silueta sintética y hacia la autonomía de la línea; anotación caligráfica.	Subjetividad y significación psicológica del colorido. Saturación cromática.					
EXPRESIONISMO	Kokoschka Kirchner Noelde Pechstein Heckel	Hofer Dix Beckmann Grosz Kollwitz		Tumultuosa erupción de la sensibilidad en rápida mirada a los paisajes del espíritu y al abismo interior del individuo.	Desintegración del grafismo o exageración por su fuerza subjetiva.	Exasperación violenta. Armonización de gamas extrañas e intensas.					
DADAISMO	Picabia Duchamp Arp Man-Ray	Ernst Grosz		Negación y destrucción de todos los valores existentes en el arte, la filosofía, la moral y la sociología mediante el uso del absurdo y el humor.						Profanación de las obras del pasado mediante trucos de fotomontaje, "collages", etc.	
SUPERREALISMO	Chagall Klee Redon Ensor Picasso	Miró Bermann Duchamp Masson Tanguy		Exploración de todos los dominios del inconsciente y perturbaciones del espíritu: sueños, mitos, alucinaciones; metáforas, fábulas; etc.				Exageración de la profundidad y uso de perspectivas dobles.		Utilización del automatismo psíquico, la casualidad, la imagen doble, el simbolismo onírico, la fantasía, la alucinación y los ensayos metafísicos.	Confusión heteroclita: naturalezas muertas sobrepaisajes, paisajes amoblados como habitaciones, etc.
REALISMO SOCIAL AMERICANO	Guerrero Rivera Orozco Siqueiros	Portinari Figari		Revisión de los hechos históricos; denuncia de las injusticias sociales; crítica y difusión de ideas de contenido polémico y político; descripción del ambiente.	Esquema sistemático y repetido de una misma tipología gráfica.			Siqueiros: crea y amplía en la pintura mural el ámbito pictórico más allá de las limitaciones arquitectónicas.		Redescubrimiento de la pintura al fresco y utilización de nuevas materias colorantes: piroxilina. Uso de medios mecánicos para extender los colores (sopletes).	Auge del muralismo y de las artes gráficas: grabado, aguafuerte. Retorno de la anécdota.
POSTIMPRESIONISMO	Cézanne Seurat			Reestructuración de la visión impresionista y reactualización de la composición intelectual del cuadro. Recuperación de la forma, según los cuerpos geométricos esenciales: cubo, esfera, cono, y cilindro.	Definición de las imágenes por un dibujo visible que circula por los contornos.	Alegría y vivacidad. Toque dividido conservando la huella de la pincelada.	Repartición equilibrada de las zonas tonales con predominio de la claridad.	Abolición de la perspectiva italiana por Cézanne en su último periodo.			Paisaje y naturaleza muerta son preferidos.
CUBISMO	Gleizes Leger Picasso Braque Gris	Metzinger Marcoussis Delauney Lothe De la Fresnaye Rivera		Creación del cuadro como proceso autónomo según cierta poesía sugerida por el conocimiento analítico de los objetos y representados en forma sintética sobre una extensión plana.	Arquitectura recortada y táctil con predominio de lo rectilíneo y estático.	Abolición del color virtual y retorno a los colores locales de los objetos.	Repartición equilibrada de las zonas tonales en un juego compensado de luces y sombras. Delicada gradación de entervalores.	Bidimensionalidad del espacio plástico. Creación del concepto de sobreperspectiva.	Visión simultánea de momentos diferentes. Imágenes bifrontes (Picasso).	Utilización de tecturas naturales mediante la aplicación de materias diversas: arena, madera, recortes de periódicos, etc.	Predominio de la naturaleza muerta.
FUTURISMO	Severini Carrá Boccioni Balla Roussolo			Análisis de la materia y de la luz en movimiento y representación de la velocidad en su progresión mediante las imágenes sucesivas, las líneas de fuerza y las tensiones dinámicas. Poesía de las formas mecánicas.	Arquitectura recortada y táctil de la curva simple y dinamismo de las oblicuas.	Divisionismo cromático igual que en el post-impresionismo.			Visión sucesiva en líneas de tiempo al estilo del cinematógrafo.		
CONSTRUCTIVISMO Y NEO PLASTICA	Tatlin Rodchenko Malevich Lissitsky Mordrian	Gabo Revener		Inención de formas geométricas bidimensionales (neo-plástica) o tridimensionales (constructivismo y suprematismo) a partir de los elementos puros y en sus conexiones con la arquitectura y la tecnología.	Línea recta horizontal y vertical, círculo y cuadrado: generatrices de las formas por sumas y restas.	Reducción a los primarios: rojo, azul y amarillo (neo-plástica).					
NO-OBJETIVISMO	Magnelli Malevich Kandinsky Rodchenko	Leger Delauney Tatlin		Abolición de todas las imágenes del mundo exterior y asociación de los elementos abstractos para representar puros juegos de líneas, valores y colores, en una especie de música de los sentimientos plásticos.	Línea suelta y autónoma.	Color autónomo.	Valores simples de los colores o autónomos.	Indeterminación de las nociones de "arriba" y "abajo".			Ausencia de todo signo que recuerde siquiera la reproducción de las imágenes del mundo exterior del artista.

Acción de todos los factores ambientales: económicos, políticos, morales, estéticos, psicológicos, tanto colectivos como individuales, biológicos, raciales etc.

Bases para un ensayo sobre pintura chilena

Por Víctor CARVACHO

II y Final

Continuando con nuestras observaciones sobre el desarrollo general de la plástica contemporánea, a partir del impresionismo, tenemos que de la multitudinaria sucesión de escuelas y tendencias se puede desprender un hilo relacionador, agrupándolas en dos grandes corrientes: una clásica y la otra romántica. Las diferentes escuelas no son sino el desarrollo en profundidad, cada vez más acelerado y corto, de estas grandes líneas directrices. La confusión no es más que aparente, y viene de la falta de perspectiva histórica, para juzgar un hecho cultural, en el cual nos encontramos todos comprometidos, como también de la magnitud del cambio que todos estos movimientos han operado. Antes de continuar considerando estos aspectos conviene referirse a los innovadores, o, más bien, a los constructores del arte moderno. Ellos son, desde luego, algunas personalidades excepcionales y, en algunas ocasiones, como en la de Picasso, genios de extraordinario poder creador. Si observamos el cuadro del número anterior de "Pro Arte", advertiremos que ellos son notablemente numerosos, y que en muy pocos periodos, tal vez, sea dable reunir un mayor número de artistas empeñados en una labor más heroica y universal. Tal vez tengamos que retraer nuestro pensamiento a los precursores del renacimiento italiano, y a los primeros artistas de fines del siglo XIII, todo el XIV y comienzo del XV, para encontrar un paralelo de tanta fecundidad. El centro más importante de esta acción creadora ha estado en Francia, y desde París, como núcleo central, han irradiado los hilos de su luz. Sin embargo, puede estimarse que el arte moderno no es solamente una elaboración del genio francés sino más bien un trabajo asociado e internacional. Si consideramos a París como la capital, también es necesario mencionar como ciudades importantes, por el desarrollo de determinadas escuelas pictóricas, a algunas de las siguientes: Zurich, Munich, Milán, Barcelona; Moscú, Ciudad de México, New York, Berlín, Amsterdam y Colonia. Estos centros, con París como cabeza, pueden estimarse los creadores, en los cuales, los demás países, han juzgado el papel de dependientes. Algunos artistas, por su relieve personal, han llegado hasta esos centros, y, aun cuando son de medios plásticamente dependientes, han colaborado como individualidades rectoras. Para nosotros, tiene valor señalar el caso de Matta Echaurren, por ejemplo, el que, aun cuando era poco conocido en Chile, figura entre los constructores internacionales del superrealismo.

La difusión de las ondas del arte moderno ha llegado, por lo que respecta a la América Latina, con un cierto retraso, explicable por la menor evolución cultural de estos pueblos, y su aporte ha sido creador solamente con el realismo social mexicano. Puede señalarse como período de iniciación más acentuado en la exposición del arte moderno, por lo menos para la zona más europeizada de la América Latina —sur del Brasil, Uruguay, Argentina y Chile—, el año 1920, y serían sus síntomas más objetivos el Movimiento Antropofágico, con sede en Sao Paulo (año 1922), la labor de polémica y difusión del grupo Montparnasse, de Santiago de Chile, en 1923, y la exposición de Pettoruti en la Galería Wittcomb, de Buenos Aires, en 1924. Es na-

turalmente, un punto de partida para el postimpresionismo y todas las escuelas ulteriores.

Una de las características en la evolución del arte moderno es lo reducido de sus ciclos vitales; ha existido una especie de exasperación, que ha conducido a los artistas de una inquietud a otra. Si leemos con atención el cuadro a que hemos hecho referencia, nos daremos cuenta de que algunos artistas se encuentran en diferentes tendencias al mismo tiempo. Ello tiene su justificación en el hecho de que su evolución personal ha seguido los vaivenes, alternativos, de las diferentes direcciones del espíritu. Tomemos el caso de Kandinsky. En sus comienzos fué un "fauve", pasa fugazmente por el expresionismo para llegar al superrealismo, y desde allí alcanza muy tempranamente el no-objetivismo, del cual puede considerarse uno de sus creadores. La evolución de Picasso es, en este sentido una de las más completas. Es una especie de brillante y enorme meteoro en medio de una constelación, en la que los demás palidecen un poco, por la movilidad y profundidad de sus exploraciones, y por la potencia suprema de su forma. Es el que mejor resume todas las inquietudes del arte moderno a través de su doble pesquisa de fondo (expresión) y forma (creación del nuevo lenguaje pictórico), y puede ser estimado como un genio creador que ha reunido, en los diferentes vaivenes de su desbordante vitalidad, la corriente romántica y la corriente clásica. Podríamos señalar, como momento de equilibrio perfecto, entre estos dos polos, a "Guernica" obra maestra del arte moderno, sin disputa alguna.

Si continuamos nuestro análisis observaremos que, en el campo de las formas, los cambios son profundos; por ahora haremos mención, solamente, de los aspectos particulares del color y del espacio. En lo que se relaciona con el color, podemos decir que el arte moderno, como forma primitiva de un nuevo ciclo, lo limpia de todos los residuos ensombrecedores de que se había ido cargando en la sucia paleta elaborada en el exterior de los talleres, y al salir, con el impresionismo, al encuentro de la luz y de la atmósfera, descubrió todo el esplendor de las coloraciones puras, intensas y radiantes, como asimismo más tarde con el expresionismo y los "fauves", o, como un poco antes con los postimpresionistas (puntillistas), todas las significaciones intrínsecas del color sobre el espíritu, y sus repercusiones, aun en abstracto, sobre la psicología del observador. En la evolución del concepto de espacio la revolución ha sido tal vez más profunda que en el campo del color. Corresponde al cubismo el honor de haber formulado su planteamiento teórico y real del modo más completo y lúcido. El resumen de esta evolución puede sintetizarse en el desaparecimiento de la tridimensionalidad aparente de la pintura, que veina desde el renacimiento italiano y su substitución por el concepto de bidimensionalidad.

El experimentalismo del arte moderno puede decirse que concluye actualmente con dos movimientos: el superrealismo y el no-objetivismo. Tiende, por rotos conductos, a su perararse la fase exploratoria en una reconciliación de la obra de los artistas con los medios más amplios de la sociedad

a través del realismo social. Los centros de esta nueva orientación se pueden señalar en México y en la Unión Soviética. En esta última ha tomado formas diferentes que en el mundo occidental. El realismo social en la Unión Soviética se fundamenta, principalmente, en las antiguas formas de la objetividad académica del cuadro compuesto en forma cerrada y en el carácter esencialmente narrativo del contenido. Casi todas las conquistas logradas por intermedio de la plástica moderna occidental son proscritas como formas decadentes del arte burgués. En América el realismo social no retorna a lo formal-académico, sino que utiliza, por el contrario, casi todos los avances de la plástica moderna. Un ejemplo lo tenemos en Siqueiros y en Fortinari. No es éste el momento de analizarlos, por lo cual continuamos adelante en nuestras conclusiones.

Mientras toda esta tremenda y avasalladora evolución se ha producido, ¿cómo han reaccionado los artistas chilenos? Se puede decir que, en forma muy lenta y, más bien, por acción refleja. Cuando uno de nuestros pintores —Marco Bontá— se refiere a la discreción con que los chilenos han respondido a estos avances, lo presenta como un signo de mérito. Podemos afirmar que, por el contrario, ello es más bien un signo negativo y de cierta desvitalización de la expresión. Por razones de diverso orden, que no viene al caso tocar aquí, el realismo social no ha tenido desarrollo sino restringido, y las especulaciones de toda la plástica europea, aclimatación débil. Surge inmediatamente una interrogante: ¿no tenemos, entonces, en Chile, un movimiento pictórico de calidad y fuerza dentro de los moldes del espíritu actual? Contestamos, en principio, que sí, que lo tenemos, que se encuentra oscurecido y sin revelar por falta de estudios y de divulgación y porque, muy frecuentemente, se confunde a los verdaderos artistas con las personas que más a menudo obtienen premios en los salones oficiales, o con otras que han seguido la carrera artística desde puestos burocráticos o desde agrupaciones gremiales que hacen su propaganda y popularidad.

Podemos afirmar que existe una **pintura moderna chilena** perfectamente diferenciada, e incluida dentro de nuestro desarrollo cultural general, con caracteres definidos, si nos atenemos al planteamiento teórico del primer artículo. Un grupo numeroso de pintores que ha estado, con la máxima receptividad, experimentando los estímulos del ambiente local y universal, y que, a las condiciones físicas del suelo patrio, modalidades raciales, históricas, económicas y políticas, conjuntamente con todas las influencias de la estética contemporánea, ha estado respondiendo de una manera consecuente, en lo nacional y en lo universal, en la manifestación de una expresión chilena. Es cierto que en los caracteres concretos del estilo, ha procedido por adaptación más que por creación personal, y utilizando un método intuitivo y reflejo. Es más; podemos afirmar que, por encima del fondo anárquico, individualista, romántico e intuitivo que caracteriza a casi todos los pintores chilenos, es posible, mediante el análisis, desde sus fundamentos sociológicos, derivar las características de una

escuela de pintura chilena aun no esbozada por los estudiosos, pero, a poco que se examine con ojos desprejuiciados, aparece con una vertebración y coordinación perfectamente lógica, un desarrollo de continuidad claramente fluente, desde el impresionismo hasta las formas más avanzadas del superrealismo y la abstracción plástica pura, sin faltar en ella tampoco los representantes del realismo social. Todo esto nos hace pensar que si en el cuadro de nuestra expresión logramos conectar e interpretar los procesos estéticos en su acontecer, con todos los otros procesos del medio social existe una realidad plástica nacional. Escarbar hasta encontrarla, es labor casi de arqueólogo, en medio de la confusión reinante. Pero no por difícil debemos dejar de intentar tal trabajo, lo cual merece un estudio, no de dos artículos, sino un serio trabajo para un libro.

¿Qué criterio será útil adoptar, y qué método conviene seguir para llevar a cabo este trabajo? Me parece que lo que podemos hacer es abstraer del planteamiento teórico los dos aspectos fundamentales y separarlos. Ellos son expresión y lenguaje. Será, sin duda, pintor moderno aquel que tenga una expresión consecuente con su tiempo y con su medio, y utilice las formas idóneas, elaboradas por los últimos 70 años de evolución de la plástica occidental. Quedan fuera de esta clasificación, entonces, los que tienen un espíritu y una expresión anacrónica, conjuntamente con medios formales anticuados. Pongamos un ejemplo. Si un pintor escoge como tema de una composición un mito griego o romano —tomemos al azar el de Leda—, y para representarlo utiliza un trazado ortogonal, como los que usaba el Correggio, dándole a su cuadro el molde de una fórmula italiana de tipo intelectual, y, si a esto une la intención de plegarse a los caracteres del estilo de la misma época, estamos, sin duda, en presencia de un artista decadentista, o si englobamos a toda una falange de pintores, de todo un movimiento decadentista. El pre-rafaelismo inglés es un ejemplo, a pesar de la vitalidad de los estímulos literarios que circulaban soterrados. En Chile esto no ha ocurrido, por cierto, pero se dan otras combinaciones como las siguientes: espíritu anacrónico con lenguaje moderno (debemos rechazar esa posición porque corresponde a un snobismo formal de los peores); espíritu moderno con lenguaje anticuado (debemos rechazarlo por incongruente). Agreguemos a los anteriores a los mediocres de cualquiera tendencia, y coloquemos también, no en el purgatorio, sino en el infierno, a los comerciantes, es decir, a quienes se han envilecido por el afán de lucro. No faltarán los escépticos que "sólo existen buenos o malos pintores: en todas las épocas hubo también jóvenes ignorantes y viejos decrepitos...". De lo anterior no cabe duda, pero aquéllos que no supieron intuir a tiempo su tiempo, sin duda, que serán barridos como las hojas secas de un parque en otoño. Su pudridero las reducirá a polvo.