

CRITICA DE ARTE

ARTES PLÁSTICAS

1

ALEJANDRO LORA RISCO

El Arte del Grabado en Nemesio Antúnez

En pocos artistas podemos advertir con mas saltantes y vivos caracteres el dramático encuentro entre la vocación y su manera efectiva de expresión, ¡aventura comprometidísima en pos de la transfiguración de la forma, en pocos artistas verdaderos como en Nemesio Antúnez! Nos lo dice con sobrada elocuencia su apasionante y tensa década de grabador.

Antúnez parece haber huído, intelectual no menos que instintivamente, de todo camino resobado o atajo servil. No ha tratado de llegar pronto, antes que otros, ni de alcanzar a nadie. La cuestión es descubrirse a sí mismo; lo primero es vivir. Y vivir, partiendo de la ética, de la veracidad. La estética, de hecho, ha sido y será eternamente la prueba de fuego de la ética, y acaso la única señal absoluta de su existencia. Haciendo pues a un lado la correntada de los ismos, inicia Antúnez la búsqueda del propio por la única vía derecha: por la del trabajo del artista como artesano pudibundo y obrero creador. Nada podía retenerlo, en consecuencia, más absorbido e impregnado de impulso nervioso, de disciplina feraz, de misterio incitante, que el sutilísimo arte del grabado.

En efecto, todo lo que no ha conseguido con los áureos aceites, lo recobra con creces con el buril. ¿No es bien significativo el hecho de que, al proponerse esquematizar en la tela, con el ojo, lo que ha engendrado la mano sobre el cobre, sólo llega a deslizar un calco, estéril, subalterno, de su estilo? ¿A qué se debe esto? ¿Por qué en el ojo se volatiliza lo que cuaja en la mano? Sin duda, porque el órgano visual está más vinculado al intelecto, y la mano, al revés, es más libre; más desamparada también, pero precisamente libre. Y en Antúnez, el artista empieza en el artesano, en la vaga zona ins-

tintiva, en el soplo psíquico, antes que en una comprensión especulativa y abstracta de las formas. No se quiere decir con esto que carezca de un concepto de forma. Por el contrario, lo posee perfectamente definido, y allí está la causa psicológica del conflicto. Con el ojo, se ve impulsado a convertir su ideal de forma salvando ligeramente el compromiso que lo debe ligar a la materia, siendo así que su instinto creador, y es lo que pasa en el grabado, le lleva a romper con el camino cerebral que va de la forma a la cristalización material del objeto. Veámoslo por partes.

Su estro, qué duda cabe, es clásico, apolíneo. Su entelequia implica la organización de la forma. Pero, como éste no puede proceder de una fuente abstracta, de una minerva ideal de que broten los frutos, ni es un envío fortuito de la inspiración, sin una resistencia que, al incidir en el conflicto, arranque la forma de la zona instintiva donde la fantasía aguarda su llamado, la consecuencia es la parálisis formal. Quiero decir que, para expresar plásticamente el mundo ideal de las formas, impregnándolo de extática serenidad, Antúnez tiene que arribar a él a través de un camino dramático, pero que este camino no lo puede elegir: tiene que encontrarse con él. Dicho de otro modo, Antúnez tiene que encontrar el drama en el lenguaje de las formas si quiere expresar un contenido plástico que carezca de todo resabio subjetivo, de todo conflicto psicológico. Ello se desprende de la forma cómo obra su solución en el óleo y en el grabado. Pero antes de seguir adelante conviene que puntualicemos.

El sentido de la belleza que inspira a Antúnez, no es por cierto el que provocan los sentidos, ni el de la belleza cósmica, sino el de la Idea, pero no en cuanto hay que revestir la Idea, sino en cuanto hay que desnudar el arquetipo. Tal es la inconfundible actitud que condiciona sus soluciones plásticas. Empero, ya lo hemos dicho, Antúnez no puede buscar expresamente el drama, me refiero al drama que da vida al lenguaje puro y plástico de las formas. Lo presiente, lo lleva consigo, lo nutre de raíz, como que es posible ad-

vertir en sus grabados un recio toque de inquietud sobrenatural, semireligiosa, pero no tiene su espíritu apolíneo valor para forzarlo, para transformarlo en símbolos concretos. A menos que tropiece accidentalmente con él, dando un rodeo, o volviendo súbitamente sobre sus pasos, a redopelo. De allí la trascendencia de su encuentro con el grabado en el taller matriz de Hayter.

El aguafuerte *La Costurera*, 1956 puede ilustrarnos sobre la voluntad de forma del artista. En él inscribe una igualdad plástica que explota deliberadamente una desigualdad ontológica. Preguntémosnos: ¿cuál es allí el ser viviente, la costurera o el maniquí? Seamos lo suficientemente ingenuos para mantener la pregunta, y, desde este punto de vista, respondamos: la mujer es apenas una sombra de la realidad, un frío remedo de la expresiva y real manifestación del cuerpo femenino; en cambio, el maniquí, ente físico, parecería animarse, cobrar realidad, significación misteriosa, y, por último, henchirse de vida. Pero esta discriminación es insostenible. Nada tienen que ver con la esfera natural de los entes esas dos figuras representadas. La mujer y el maniquí poseen idéntico valor estético en el plano formal y abstracto donde recortan sus siluetas y donde el aparente abismo físico que los separa se resuelve, a través de la perfecta, reconcentrada distribución plástica de los diversos valores estilísticos, en identidad dramático-formal.

He aquí expresado, como en tantos otros buriles, el ascetismo abstracto, el rigor no sensual, el erotismo trascendental, no inmanente, de Antúnez. No hay la menor vacilación en cuanto a su manera de evitar contacto con lo real. El refinamiento de su sensibilidad, intelectualizada, regida por la Idea, lo aleja de lo ingenuo, de lo arcaico, de lo primitivo, y con mayor razón de la improvisación, exacerbando su ascetismo poético, que, en un medio a propósito, el grabado, así, se traduce en unidad de estilo, pero que, fuera de él, acaba en un expresionismo especulativo sin rigurosa base pictórica. Por ello cunde en sus óleos la efervescencia racional de los medios del oficio —la escuadra, el escorzo, el compás, lo geomé-

trico—, una red sutil y apretada de "tecnicismos", tras de la cual la materia sensual se constriñe, desaparece la gravidez de la materia y la estructura se convierte en disolución formalista. Si se ha querido no dejar nada librado al azar, y para ello se parte de la Idea, al mismo tiempo no ha dejado paso al impulso de la espontaneidad. El sistema, o sea la escritura, ahoga el conflicto. Como lo puramente intelectual no se compecece en Antúnez con la sensación —el color, lo sensual—, el análisis colorista es un obstáculo en el camino de la síntesis. La fragmentación técnico-formal trunca la unidad emotiva que sólo puede ser provocada por el carácter mismo del estilo.

A ello se debe el curioso papel que juega el elemento luz como factor interno del cuadro. En el lenguaje de Nemesio, la idealidad está en contradicho con la sensualidad. La luz haría vibrar e intervenir el factor repudiado, la ilusión subjetiva que oculta la idea. No obstante, al apelar a la razón de los *grises*, cae en la sequedad nocturnina de sus óleos, galería subterránea donde una apretada telaraña geométrica cierra el paso a la luz. La luz quisiera suplantar a la idea, pero el color, expansión cromática y sensorial, estrechamente vinculada al sistema objetivo de la naturaleza, está reñido con la Idea, que trata de apartarlo de la consolidación abstracta, extracósmica, de la imagen plástica. El factor luz invita a compartir la Idea con las apariencias, sensoriales, banales, meras copias confusas del arquetipo, de manera que, al tratar de llevar la idea pura al lienzo, no puede evitarse que pinceles y mano se supediten por entero al foco preconcebido de la intelección. Enclaustrada la luz en las celdillas pululantes de sus composiciones al óleo, siembra allí un dualismo insorteable. La aparición del plano tampoco basta para resolver el conflicto. El plano no es aquí una situación estilística, sino un tema, un motivo como otro cualquiera. El plano se confunde con los signos mecánicos, cosas, líneas, rayos, diagonales, cuya dimensión espacial está atravesada, pero no integrada, por la perspectiva luminosa, precisamente la de las celdillas en cuestión, tan rígidas como un mosaico bizantino. Con ello, toda sensación de

movimiento, sea sensorial, sea abstracto, se ha frustrado y como paralizado.

Veamos, por ejemplo, en otro campo, cómo el ideal ascético transforma lo folklórico —cacharros ingenuos de Chillán— en formas flúidamente dibujadas, re-naturalizadas, situándolas en una atmósfera escenográfico-lírica, decorativa, y, a veces, como en *Después de la fiesta* francamente onírica, por no decir superrealista. Aquí se observa de un modo flagrante cómo trabaja la imaginación cuando se desliza, no del instinto, sino del concepto. El concepto huye de lo literario y cae en la ficción, huye del tema y deviene en escritura. El equilibrio que trata de instaurar entre la fantasía y la forma, para los cuales reclama Antúnez privilegios análogos, soslayando el natural, lo lleva no sólo a apoyarse en los factores más alejados de toda representación de lo humano u orgánico, instalándolos en una jaula de líneas y planos entrecruzados hasta el infinito, idealizados o estilizados, sino también a prescindir de una incisión profunda en la materia cromática. Caer así en un mecanismo barroco, con mucho espíritu, quizás, pero con poca alma.

El verdadero lirismo religioso se realiza con más probabilidades de éxito en la exposición de motivos aislados. Las cucharillas dispersas sobre una mesa, dentro del plano en relieve, cucharillas más bien líquidas y oscilantes que sólidas y pesadas, presas de blanda languidez erótica, nos remiten a tres estilos clásicos, los del Greco, Modigliani (teniendo en cuenta no el "romanismo" de éste, sino su lirismo, su introversión) y Sutin. Valga al menos como referencia. El signo, que no son otra cosa estos utensilios liquefactivos, al idealizarse, fluctúa dentro de su materia, se anima psíquicamente, en un raptó por escapar de sí, por fluir, adelgazando hasta extenuarse en su llama mística, y es, otra vez, revelador de la otra tendencia antagonica del artista, de su inquietud sobrenatural, de su expresionismo paliado, no exento de discreción angélica.

Hasta ahora hemos examinado de qué manera se pone de resalto en la obra de Antúnez el antagonismo esencial de su temperamento, cómo en el grabado se percibe con toda nitidez la dirección ha-

cia la resolución estilística del conflicto, y cómo en sus óleos, salvo cuando es expresionista decidido, queda marcado el desequilibrio formal e insatisfecho, por tanto, su ideal plástico-apolíneo.

Esto está enseñándonos que Antúnez debe satisfacer un instinto, antes que un concepto, para llegar a la fusión de su estilo, y que ese instinto, para brotar, debe ser captado por una materia artística adecuada, que lo absorba en la totalidad de sus emociones al resistirse parcialmente a una de ellas. Ahora bien, sólo se produce el inesperado equilibrio cuando penetra en la atmósfera radical, y ya hecha, del grabado, donde la función abstracta de la línea es captada por la violencia implícita del contraste entre la luz y la sombra, de suyo insuperable.

Preso de esta oposición dramática concreta, no puede substraerse al desafío allí implícito, y su voluntad, reconcentrada, se temple y se lanza. Antes de que la idea abstracta se insinúe, tiene que tratar la materia misma, y sólo a medida que ésta se transluce, instintivamente, va cuajando la forma, siempre a instancias de una voluntad y de un pulso excitado, pero firme, mezcla de azar, necesidad, invención y voluntad de forma. Nada contraría entonces esa vigilia ascética que fuerza el rigor, y lo exalta al mundo nocturno de los arquetipos eternos. El juego creador se torna así, misterioso y enérgico, inventivo y dramático. El divorcio entre el gusto y el instinto se concierta en una síntesis peculiar, y la tensión, sin superarse, queda señalada como cohesión y movimiento dramático-formal de un estilo logrado.

Es menester indicar, por ejemplo, cómo grabados de factura y estilo tan dispares como, de un lado, *Niño con globo*, *Niño en el taller* y *Costurera*, y del otro, *Bicicletas colgadas*, tienen el mismo punto de partida, y hasta llegan al mismo resultado final, sólo que, en este último caso, la imaginación alucinada se despoja en absoluto de sus referencias objetivas y expresa, por lo tanto, con intensa serenidad, la transfigurabilidad contemplativa del objeto estético, rotas todas las conexiones con el impulso psíquico de que dimana. Así se da la paradoja de que, destacándose entrambos de la realidad orgánica, los primeros describen, exponen, sintetizan

determinada situación, bien que el encuadre formal, sin superarla, la haga obvia; mientras que *Bicicletas colgadas* no hace más que descubrir, patentizar, con iluminada subitaneidad, una floración misteriosa, en la que, empero, nada hay de real que no pertenezca en substancia a los valores plásticos, individuales, de su concreta realización estilística. Se ha producido una superación capital en el arte de Antúnez.

Los años de 1954, 1955 y el presente, siguen siendo años de búsquedas pacientes y enérgicas, en un esfuerzo por ampliar y comprobar fuerzas, al mismo tiempo que por unificar, en los puntos ideales extremos, su estilo de grabador. Vemos reaparecer una y otra vez, entre exacerbaciones más o menos, la inexorable ascendencia plástico-lineal del artista. He allí unos semblantes admirables —que van de lo apolíneo a lo expresionista—, ejercicios de destreza técnica, de precisión de conceptos y agudo despliegue morfológico. Pero implican una vuelta al pasado. En cambio, los perfiles N.os 35 y 37, apelando, como siempre, a la concisión plástica del contorno idealizado, extra-temporal, significan un súbito vuelco en la apostura dramática y en la determinación de un estilo propio, más libre y por lo tanto más original. Son, como dos magníficos "Seurat", en especial el N.º 35, pero "Seurat" de bulto, emergiendo desde el secreto nivel profundo de la lámina e instalándose en su porosa materia blanquinegra, con solidez de aparición dura y serena, y eterna, además; son como esculturas osificadas, bidimensionales, en las que la fuerza de la materia las redime de lo que pudieran ostentar de fantásticas o quiméricas. Esta manera directa de penetrar la fantasía en la forma lo ha librado de caer en el surrealismo, o en el trivial efecto onírico, lo que viene una vez más a confirmar nuestro supuesto acerca de la voluntad de arte básica en Antúnez. Otras tantas esculturas osificadas son los N.os 16, 17, 22 y 23. Estos *Objetos*, en cuanto no son símbolos ni signos ni imágenes de ninguna representación imaginaria o real, son los que exaltan el arte del grabado de Antúnez a la jerarquía de las creaciones originales, definitivamente logradas.

Otro caso en que el sentimiento lírico de la belleza se confunde inextricablemente con el efecto dramático profundo, y que yo deseo considerar como el fastigio de su misterioso arte, nos los ofrece el ya mencionado *Bicicletas colgadas*, verdadero ideograma abstracto, producto de la vigilia absorta, trastrocada, donde el horror inconsciente ha sido transfigurado en forma pura, mensaje y voz de un éxtasis cabal.

El lenguaje o estilo de Antúnez no asume coherencia y rigor efectivos, originalidad y fuerza creadora, sino cuando la materia que trabaja le permite enfrentar resueltamente las dos tendencias en conflicto —manual e intelectual— de su temperamento: lo apolíneo, que busca el trazo en la luz, de la que se haya enamorado, y lo tenebroso, lo hórrido, lo indescriptible, a donde lo arrastra su sentido religioso, su honda y secreta inquietud sobrenatural, y que, de hecho, lo convierte en un tentador de lo desconocido, es decir, de algo acerca de lo cual sólo puede responderle, instintiva y sorpresivamente, dramáticamente, su mano de artesano mágico. Así obra el resorte profundo, cuando, en vez de acoplar lo ideal a lo material, como entes heterogéneos que se concilian fugazmente, la forma surge del tratamiento instintivo y dramático de la materia misma.

2

TOMÁS LAGO

El pintor José Sabogal ¹

Hasta las puertas de nuestra casa llega nuestra prehistoria. Y, sin embargo, ¡qué oscuridad más densa envuelve nuestro pasado! Apenas vemos más allá de lo que tocan nuestras manos. Una atmósfera incierta y patética rodea el campo cultural americano donde se debaten los medios de expresión de nuestro tiempo. El sonido inarticulado, el balbuceo, el reflejo en el agua, el eco de Europa se mezclan y aturden, hasta que, de tanto en tanto, se oye una voz clara que establece la rela-

¹ Ha fallecido en Lima el 15 de diciembre de 1956.

ción conceptual más sencilla de las cosas, y, entonces, todo se ordena y cobra un sentido inteligible.

Para mí, eso era Sabogal en nuestra América; un elemento clarificador. Ahora que ha muerto veo su rostro impassible, como una efigie simbólica en el Perú, surgir de la niebla de todas las confusiones para orientar y poner orden, con la tranquilidad y la seguridad de quien cumplía con su deber.

Pausado, severo, cordial, no tenía dudas acerca del rol que corresponde al artista de nuestros países, frente a nuestra realidad, como parte de un mundo que aún no ha sido revelado.

Y él se sentía pegado a la tierra.

Porque no era la suya una posición solamente teórica. El espíritu por fecundo que sea, no alcanza sino tardíamente a conmover el substractum terrestre de la sangre donde se origina el poder creador. Sabogal amaba al Perú en todas las manifestaciones del hecho nacional, desde el fondo de sí mismo.

Paisaje, soledad, armonía, materia física, color drama vivo, alegría y dolor de los peruanos, nada le fué ajeno y, lejos de eso, fueron consustanciales de su vida de artista, como quien dice, el alimento de su obra, lo cual le daba una irradiación personal inconfundible.

Ahora que ha muerto su acción y su figura cobran un relieve acusado que empieza a adquirir consistencia.

Pero, sería injusto hablar del teórico olvidando el pulso mismo del hombre que había en Sabogal, su presencia humana inolvidable.

¡Cuántas veces llegamos a su taller de la calle Carabaya a estrechar su mano cordial como algo que nos era necesario para entrar en contacto con el Perú, de nuevo! El era la continuidad, lo invariable, y de ese apretón de manos recibíamos algo así como las llaves de Lima, en cada viaje.

Luego, su conversación tan metódica, sus silencios, sus cortas risas para subrayar un hecho a fin de dejarlo en claro. Pocas veces he visto un hombre menos difuso que él. Siendo director de la Escuela de Bellas Artes, abandonó el puesto en medio del aprecio de sus discípulos, para mantener la dignidad del cargo ante las autoridades.

Recuerdo su lenguaje castizo con el acento especioso del serrano. A veces empleaba arcaísmos para ser más exacto.

¡Cómo hablaba de los oficios, gozando en describir los procedimientos de los artesanos indígenas, recordando incidentes comarcanos, libros, experiencias sobre sus temas predilectos: formas antiguas, símbolos, ritos supervivientes, raíces de cosas!

Nadie como él para hablar de un vasónasca o muchica, de una cerámica chimú, o describir, haciendo énfasis con el dedo pulgar, la minucia mudéjar que aparece en los engobes de la alfarería popular.

Pero todo eso vivificado por su mirada penetrante, el acento y su instancia cordial, tan entera y varonil, que sabía ofrecer el cigarrillo y la copa de la amistad.

Creo, sinceramente, que nunca me sentí más cerca del pasado peruano que conversando con José Sabogal. Era de Cajamarca, donde los conquistadores apresaron a Atahualpa, arrojándolo de su ande de oro imperial. Se le llamó jefe de una escuela de pintura indigenista, pero esto parece disminuirlo. Hoy pienso que, en ese proceso discontinuo de nuestra vida cultural que tanto trastorna nuestra superficie histórica, por un milagro de síntesis, él era más bien un eslabón de dos épocas, sin drama ni prejuicios, por superación de la inteligencia y calidad humana. Pues, si daba la impresión de que la prehistoria estaba allí en las puertas de su taller, nos permitía movernos en un paisaje histórico amplio, donde las viejas costumbres coexistían con los usos actuales. Así fué cómo organizó y dirigió la Sección de Artes Populares del Museo de la cultura de Lima.

Antiguo y moderno a la vez, tan español como indio, hablaba un lenguaje intemporal, sin solecismos, capaz de desplegar la misma sabiduría para referirse al arte incaico que a la pintura moderna.

La acción personal que ejerció sobre la cultura peruana tendrá que ser revisada con motivo de su muerte. Desde luego podemos decir que fué más que un pintor destacado de su época. Fué un jefe, un precursor, un maestro de su arte que realizó su obra con la responsabilidad de tal maestro, sin eludir ninguno de sus deberes para con su tiempo y su pueblo.

3

TOMÁS LAGO

Exposición conmemorativa de Julio Ortiz de Zárate. Sala de Arte (15-27 de octubre de 1956).

En arte los valores se van aconchando poco a poco en un proceso de sedimentación que forma estratos, acarrea luces y sombras en un confuso temblor de acomodamiento que sólo a la larga va adquiriendo la consistencia de lo permanente. Por cuántas discusiones, tamices, pruebas pasa la obra de un pintor. Debe enfrentar tanto la incompreensión como el éxito fácil, los intereses creados inmediatos como el peso de la rutina, el dominio de la técnica tanto como los errores que los procedimientos técnicos llevan en sí.

Todo esto surge a la luz en las exposiciones de madurez de los pintores que ya han realizado la mayor parte de su obra y mucho más aún en las exposiciones póstumas.

Aquí tenemos ahora la muestra de Julio Ortiz de Zárate en la Sala de Exposición de la Universidad de Chile, pasados diez años de su muerte.

¿Cuál era la teoría de esta pintura?
¿De qué se alimentaba su ideal artístico?

Desde luego podemos decir que tenemos mucho que aprender de esa época. Se ve a la primera ojeada la disciplina, el orden, el peso constructivo de esos cuadros de tan rigurosa objetividad.

Pero al mismo tiempo hay un fervor en el oficio, una sabiduría en el manejo de los colores, una sensualidad también para graduar los valores cromáticos, y todo esto orquestado, conducido de cierta manera para producir la obra de arte.

A mi juicio en esta exposición más que en otras se entiende aquello del amor a la pintura. Sí; eso es, allí está el amor a la pintura como un impulso sustantivo sosteniendo cada cuadro, en sus menores detalles.

Este es el fondo de su doctrina. ¡Y qué inmovible principio! Porque nada se puede hacer sin un sentimiento profundo de posesión y de anhelo de posesión.

La delectación en el tema, la insistencia en las calidades de la materia y el empleo que hace de la luz, nos están hablando de una vocación cultivada por entero; pero además son testimonio del respeto con que ejercía su oficio de pintor. El tiempo mismo parece no contar para él de tal modo aparece ensimismado en su tarea.

Yo entiendo que es difícil comprender hoy día ese estado de ánimo, pues todas las circunstancias en que se produce la obra de arte han cambiado completamente. Un individualismo exterior parece inseparable del ejercicio mismo del arte figurativo. El acento "estrictamente personal", por paradoja, es el punto de partida y el lugar común de la pintura del momento.

En lo demás los pintores de hoy se abocan a lo que se ha llamado los "problemas" artísticos, todo esto llevado con la mayor impaciencia, gastando el menos tiempo posible.

Ortiz de Zárate perteneció a una generación que sirvió de codo entre los maestros chilenos de esa pintura sabia que se expresaba en grandes telas, y que parecía destinada a adornar los ricos salones de las casas de tres patios, entre los que se contaron Rafael Correa, Onofre Jarpa, Valenzuela Puelma, etc., y el grupo de artistas que les precedió (parte de la llamada generación del año 13) y que en 1920, en un afán de evasión, emigró a Europa vinculándose estrechamente a la moderna escuela de París ¹.

Por esto mismo, solicitada por puntos de vista tan disímiles su obra aparece buscando un centro de equilibrio que tiende por instinto a la construcción y el orden plástico.

Sin embargo ¡cuánta riqueza expresiva! ¡cuánta virtud cromática! El no ignoraba, ciertamente, que el dibujo es la síntesis de la forma, pero sabía también que no hay pintura sin color.

¹ Antes de viajar a Francia, Ortiz asistía mucho a la casa de Santiago Pulgar, pintor escénografo y caricaturista, donde concurrían también D'Halmar, Juan Francisco González, Valenzuela Puelma, etc., con el objeto de cambiar opiniones y puntos de vista sobre problemas artísticos.

Julio Ortiz de Zárate fué alumno regular de don Fernando Alvarez de Sotomayor participando en todos los movimientos artísticos de una época inquieta y apasionada. Amigo de los poetas y literatos de su tiempo su nombre aparece hoy día en la crónica heroica de una generación patricia, por muchos motivos inolvidables en la historia contemporánea de nuestra cultura.

Ahora bien, hay que decir que esos grupos tomaron muy en serio los problemas artísticos, literarios y filosóficos. Como se vé hay toda una relación entre la vida de Ortiz de Zárate y su obra y no es cosa de poca monta enfrentarse a una exposición retrospectiva de sus cuadros. Decimos esto por la banalidad de los comentarios aparecido en las prensa con motivo de ella.

Ortiz de Zárate fué miembro de la colonia fundada en San Bernardo para poner en práctica las ideas del Conde León Tolstoi que predicaba la fraternidad humana, y auspiciaba el cultivo de la tierra y la profesión de los oficios más humildes como un medio de dignificar la vida. Junto con otros artistas entre los que habían escritores, escultores, arquitectos, músicos y poetas formó parte asimismo del grupo llamado Los Diez, que sin una estética común estaba sin embargo unido por un mismo afán de comunicación con el mundo de las ideas, exaltación del ideal artístico y anhelo creador. De allí salieron exposiciones, libros, una revista.

Todas estas facetas de su espíritu nos dan el perfil de su personalidad como pintor; un hombre de recios rasgos lleno de fervor y responsabilidad. En este sentido era inflexible en la defensa de sus postulados, pero también era transparente la calidad de su ideal. Como su pintura: llena de perfección formal, pero conmovedora por la gracia de sus colores.

Si alguien por falta de información creyese que esta pintura corresponde solamente al período cronológico en que plasmó su estética, dividiendo el proceso evolutivo de nuestra pintura en esas graduaciones tan fáciles, vastas y confusas del tiempo calendario, se equivocaría lamentablemente. Ortiz estaba en París en 1919 y allí su hermano Manuel era ya

un pintor de nota en la generación de Apollinaire.

El mismo cuenta que su vehemencia lo hacía correr de un museo a otro revisando sus conceptos teóricos. El constructivismo de Cezanne estaba en su apogeo y los cubistas —aunque no tenían aun mercado para sus cuadros— provocaban la mayor atención de los artistas jóvenes. Sin embargo este hombre estudioso y severo consigo mismo, lejos de vestirse, por comodidad o ligereza, con las novedades de última hora del ambiente, como hacía la mayoría de los peregrinos que llegaban a Montparnasse, se ensimismó en la contemplación de Rembrandt, Tintoretto, Vermeer, Goya, Chardin, extasiado ante el esplendor de esta pintura "completa".

Esta es, pues, la base de su doctrina.

¡Cuántas cosas han ocurrido desde entonces en la historia del arte contemporáneo! ¡Cuántos planteamientos se han sucedido unos tras de otro! El cubismo, la pintura abstracta, el arte onírico; el neo-clasicismo, el neo-impresionismo, el neo-realismo, no son más que otros tantos aspectos del mismo proceso de crisis, reflejo fiel de la sociedad contemporánea.

Nada de todo esto se opone al estudio y al fervor ensimismado de un pintor como Ortiz de Zárate que detuvo el tiempo para gozar de la pintura, amarla y sufrirla. A las actitudes externas de adopción ilegítima calcadas de los patrones en boga, él opuso su propia experiencia en la dirección que lo endilgaba su conocimiento, insistiendo en la posesión de la forma, el color y la materia.

He aquí el significado fecundo de su obra, a la vista en la exposición de la sala universitaria. Puede verse en sus naturalezas muertas, paisajes y retratos el mismo principio, la misma voluntad apasionada para ordenar y construir la sensibilidad imponderable de un ojo que sabe medir la luz.

Por esto su personalidad tuvo todos los relieves de un maestro. Físicamente lo vemos como en sus autorretratos de rasgos bien marcados, respirando un carácter, los firmes morros de la frente, la clara mirada, la boca sensual, enseñando a los jóvenes a ver por sí mismos, incitándolos a estudiar con seriedad cada problema, profundizando cada tema con acendrado

interés. Y luego, sobre estas disposiciones de un espíritu en permanente vigilia, prodigando su condición vital tan generosa. Porque él fué un dirigente, un hermano mayor, el más cordial.

Hoy, a los diez años de su muerte, podemos decir en su honor que con su prematura desaparición, Chile perdió una antena necesaria que servía de punto de referencia en muchos estados de confusión, pero, aún más que eso, podemos decir que perdió el protagonista de una lección viva de humanidad e inteligencia, cuya enseñanza más preciada fué, tal vez, la pasión y el amor que puso en su oficio, en la sustancia física de su oficio, al margen de cuyo fervor no es posible desarrollar ninguna tarea honorable en el arte.

4

TOMÁS LAGO

Exposición Ximena Cristi. Sala de Exposiciones Universidad de Chile. — 29 de octubre al 10 de noviembre de 1956.

La pintura entra por la vista, pero también se toca, se saborea, se aspira como un perfume; deja un regusto en el paladar o embriaga el entendimiento. Cuando es buena siempre se hace para el goce de los ojos, aunque puede ser tanto una fórmula de equilibrio para los sentidos como un soplo de poesía física.

La pintura de Ximena Cristi es buena y se realiza en el teclado de los valores, lo que equivale, desde luego a tener una hermosa caligrafía. Quien sabe graduar las calidades está en el camino de la obra de arte.

Hay pintores que tienen una tendencia hacia lo decorativo, esto es, a distribuir racionalmente las formas. Son muy agradables, sin duda, y durante la primera mirada sentimos una gran satisfacción al encontrar en sus cuadros el secreto de esa distribución. Pero luego pedimos algo más concreto y permanente. Hay pintores que destacan la importancia del objeto —o sujeto— disminuyendo acentuadamente las formas subalternas. Se puede insistir en la vibración de un determinado tono rebajando los fondos. Toda esta retórica de oficio ha sido eliminada de su obra por Ximena Cristi.

Desde sus primeros cuadros ella ha querido expresarse en los valores que es lo durable. Puede decirse que desdeñando todos los juegos o seducciones de la inteligencia, se ha ensimismado en lo que podríamos llamar una visión cromática del tema, demostrando así la verdadera vocación de un pintor.

Debo confesar que siempre me interesó su espléndido temperamento. Tiene una cosa que podríamos llamar esencial en el pintor y que consiste en la impresión que dan sus telas de haber surgido de la paleta siempre. Vemos un cuadro suyo y percibimos enseguida el sabor de los colores que manchan el implemento de madera donde se mezclan los rojos cálidos con el amarillo del Rey, el violeta frío con el cadmio. Es una sensación de pasta oleaginosa con el olor del aceite y de los disolventes que se emplean en el taller.

No siempre ocurre lo mismo. Muchas obras de artistas eminentes nos recuerdan, a la primera ojeada, una escuela determinada que es decir un estilo, nos recuerdan un estado de ánimo, una jactancia de la sabiduría, un modo de pensar haciendo abstracción de los elementos plásticos que están en el registro de la paleta.

Los cuadros de Ximena Cristi, en cambio, nos hablan solamente de pintura, estados cromáticos, planos de luz antes que nada y sólo después manifiestan la emoción que experimenta ante la materia sensible su rico temperamento.

En su afán de trabajar con la sustancia misma de la paleta de colores, amasando las relaciones y las gama, abandona a menudo el perfil de las formas, descuidando el dibujo. Ahora bien, siempre me pareció esta falta de dibujo en ella una acentuación de su virtud colorística solamente, llevada a cabo como una gala de oficio. Consciente de su poder en el cuadro quiere demostrar que su lenguaje es inteligible y puede decirlo todo con la masa de los colores. Y la verdad es que lo consigue con una elocuencia admirable.

El poder de la simplicidad. Leyendo su catálogo es fácil entender lo que decimos. Apenas emplea los sustantivos más indispensables para titular los temas: *Paisaje*, *Figura*, *Interior con sillón*, *Pájaros en el paisaje*, *Interior de la virgen*, *Interior con flores*, *Perdices*, etc. Lo que estos títu-

los significan está allí adentro, dicho con pasta y aceite, expresado con pintura.

Creemos sinceramente, y lo demuestra la exposición que comentamos, que Ximena Cristi es una de las artistas mejor dotadas de la última generación chilena, dueña de una personalidad definida, inconfundible, basada en el cultivo ensimismado de sus cualidades genuinas: sensibilidad cromática, capacidad de síntesis, vocación, seriedad para afrontar las diversas faenas de su trabajo.

A este respecto hay un rasgo que la define particularmente y es la seguridad con que eligió el camino seguido desde un principio, desdeñando todos los fáciles derroteros en los cuales se han extraviado, imprudentemente, tantos pintores de mérito. Ximena Cristi se ha resistido, con dignidad, inclusive, a adornar su oficio con ciertas inflexiones, consideradas genéricamente femeninas —muy en boga— porque eso quedaba fuera de los problemas fundamentales de su carrera.

Si la pintura está hecha para el goce de los ojos un mismo asunto, una silla, unas flores en la mesa con una tetera, una ventana abierta sobre un jardín, sirven para expresar todo el encanto de las formas físicas bajo la acción fecunda de la luz. La delicadeza de su temperamento femenino está allí, como algo inapartable de la objetividad misma del cuadro.

De la exposición que comentamos podemos decir que las treinta y tantas telas que en ella se exhibieron, mostraron en toda su amplitud la obra madura de Ximena Cristi, hoy por hoy uno de los valores más serios y atrayentes, surgido al primer plano de la pintura chilena en los últimos años.

5

TOMÁS LAGO

Exposición Laureano Guevara. Sala de la Universidad de Chile. — 20 de noviembre al 8 de diciembre.

Hay dos maneras directas de entrar en los secretos específicos de la pintura, de adentrarse en los meandro íntimos de su origen, y son visitar las buenas exposi-

ciones de los grandes artistas, y luego visitar las malas exposiciones donde están las obras frustradas o falsamente hechas para el gusto dudoso de cierta gente. En ambos casos aprendemos a conocer, por ausencia o por presencia, los recursos mismos en que se basa el lenguaje del color y de la forma.

Así como vemos resolver a un buen pintor el problema de los valores, las gamas o las texturas, al punto de darle al cuadro ese encanto inexplicable de la obra de arte, del mismo modo vemos la trama vacía, el desequilibrio o el agrio rebote de las fórmulas cromáticas en un cuadro mal realizado.

¡Y cuánta emoción hay en los aciertos balbuceantes de un joven de temperamento, que empieza a resolver las cosas a fuerza de instinto ciego! ¡Y qué goce en paladear la grave ciencia del maestro, que sabe lo que quiere y hace lo que quiere!

Estas y otras ideas parecidas nos han pasado por la mente al ver la muestra de Laureano Guevara, en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. Hay allí una atmósfera de encantamiento perceptible a la primera ojeada, que fluye de una obra madura realizada sin impaciencia y con todos los dominios del oficio.

Visitar esta exposición ha sido un descanso en la rotativa atropellada de exhibiciones que, sucediéndose una tras otra, llenan el calendario de la ciudad de Santiago. Es un descanso porque nos ha sacado de la atmósfera equívoca, un poco delicuescente porque atraviesa cierta pintura de circunstancias, en la actualidad, y nos ha llevado a otro punto de vista, a otro estadio cultural más estable, desde donde se contempla la obra de arte como una vocación y una virtud, pero también la responsabilidad que entraña una noble tarea.

Nada de improvisaciones ni oportunismos. Sólo se encuentra allí la comunicación de una vida ensimismada, que, a través del prisma de los colores, en posesión de un lenguaje plástico, expresa su sentir y su emoción.

¡Y qué difícil es esto! Porque establecer un contacto directo entre la obra pictórica y el espectador es la máxima ambición de cualquier artista. Yo compren-

do lo extrañas que pueden sonar estas palabras comentando una exposición, acostumbrados como estamos a tratar los problemas plásticos mediante la aplicación de cánones circunstanciales, prejuicios y estéticas fragmentarias, pensando apenas en el valor de consuno que tiene la pintura. Y sin embargo sólo se pinta para eso. Para llegar al cuadro que es la satisfacción de un anhelo subjetivo de profundizar en el mundo físico y la vida circundante que a todos nos posee.

Descifrando ese misterio cotidiano se hace, en verdad, todo el arte. Y de ahí el ensimismamiento y la dedicación que han menester los oficios. Porque si hay algo que está fuera de toda posibilidad en esta tarea es el acaso. Ningún artista de consideración admite que se pueda hacer obra de arte por casualidad. Antes bien, sólo el cultivo amoroso de cada disciplina, de cada recurso, sólo el desarrollo de las más diversas facultades entre las cuales entran por igual la razón y el instinto, pueden lograr esa inflexión imponderable en que se afirman la mano y el pincel para combinar las representaciones formales o cromáticas.

Laureano Guevara es un buen ejemplo de esta tarea absorbente, a la que ha dedicado todas las horas de su vida. La muestra que comentamos —setenta y cinco obras en total— presenta en un amplio repertorio la tarea cotidiana en que se ha vertido el talento y la vocación de este maestro. La luz de sus paisajes, la consistencia cálida de sus estructuras, la ecuación siempre exacta de los elementos que utiliza nos comunican cada vez una visión inolvidable de vida, naturaleza, espacio en relación con nosotros mismos, sentida y conocida por nosotros, pero, ahora, enriquecida de sensaciones por el lenguaje tan sabio del artista capaz de expresar con holgura su rico temperamento.

El ojo experimentado, gustador de la pintura, encuentra allí todos los deleites, pero también el oficio, las soluciones. Es ésta una pintura sabrosa, pero seria, irreprochable desde el punto de vista de la composición, pero sensitiva y cálida. A mi juicio es una enseñanza ver cómo distribuye los planos en el cuadro, la limpieza con que utiliza los verdes en sus paisajes, sin una duda, cada vez con la

vibración necesaria y diferente, en el arrate, las mimosas, el césped, los eucaliptus lejanos.

Y luego la concepción del espacio, bruma, horizonte, aire libre, cielos bajos dorados por un melancólico reflejo en la quebrada o sobre el mar, o bien, llenos de un tinte oscuro, casi dramático, cuando la luz del día va cayendo sobre el campo.

Estas telas de tanta calidad tienen todavía algo temporal que no es frecuente encontrar en la pintura chilena, una nota que significa el transcurso del tiempo, que fija la hora del día en ellas. Es una tarde avanzada en las cercanías de Santiago, con un cielo alto, poblado de nubes que se retratan en las aguas agrias del canal San Carlos. Es una mañana de invierno, fría y silenciosa, y estamos en el interior de una casa en la costa. O ha salido el sol por un momento sobre el lejano caserío de un pueblo, después del mediodía.

Tales fijaciones, ¿corresponden a un alarde emotivo, solamente? ¿Son la acentuación de un estado anímico ajeno a la pintura? Podría ser un defecto si no estuviese todo realizado con una amplitud de registro y un virtuosismo riguroso de mano maestra. Para llegar a eso Guevara hizo un largo camino a través de las más diversas técnicas, desde el dibujo académico y el grabado, hasta el cuadro de caballete, la pintura mural, el vitral y el cartel.

De todas estas prácticas, cultivadas en largas vigiliadas, surge revelado un mundo visual permanente que está allí para el encanto de los ojos, mostrando, por un fenómeno de catalisis deleitosa, la intervención de los recursos técnicos empleados.

Repetimos, se puede aprender tanto acerca de los secretos de la pintura en las exposiciones buenas como en las malas. La de este artista ha sido una muestra excelente, muy rica de experiencias y enseñanzas, y su eco, con toda justicia, aun resuena en los medios artísticos de Santiago.

En la rotativa vestiginosa de exhibiciones pictóricas improvisadas, la de Laureano Guevara ha suscitado la admiración y el elogio unánime de los entendidos que

ven en este "espíritu retirado, puro y transparente" ¹, la representación ejem-

¹ Conceptos del Decano señor Luis Oyarzún, en el homenaje rendido al artista, por la Facultad de Bellas Artes, con motivo de la clausura de su exposición.

B A L L E T

1

HANS EHRMANN-EWART

La Jira del Ballet

Cuando el Ballet de la Universidad de Chile partió de viaje al extranjero, en jira, por primera vez en sus quince años de vida, a nadie se le habría ocurrido vaticinar el gran éxito que verdaderamente obtuvo.

Sucedía, como con otras ramas de la vida artística nacional, que el excesivo aislamiento en el que el ballet ha crecido fué siempre una traba para su justa valoración.

A falta, también, de continuas visitas de conjuntos foráneos, no había suficientes puntos de referencia.

Por su parte, los bailarines no habían ganado la experiencia que brinda el enfrentar a públicos avezados; con el hábito de presenciar y criticar y aplaudir o repudiar lo bueno, lo malo, lo mediocre y lo aceptable.

*
* *

Dentro de resultados igualmente satisfactorios, la jira ofreció características distintas en su paso por Buenos Aires y Montevideo. Estas diferencias se debieron, parte a la idiosincrasia de cada nación, parte al programa; que varió para los dos países.

URUGUAY.—Por diversas razones, en muchos países sudamericanos existe un prejuicio desdeñoso a priori hacia las manifestaciones artísticas del vecino. Chile mostró tan poco deseable actitud ante la visita de la Comedia Nacional Uruguaya.

plar de un artista lleno de méritos, de talento y sensibilidad, cuyo esfuerzo silencioso, llevado con celo infatigable, ha logrado imprimir a su obra, en plena madurez, el sello privado de la trascendente.

Por fortuna, no existió la recíproca en Montevideo. Basta revisar los recortes de los diarios uruguayos para comprobar la excepcional cordialidad con que se acogió al ballet chileno, y sorprenderse, al mismo tiempo, de que allí, en dos semanas, se haya escrito más sobre el conjunto que en el propio Chile en el curso de todo el año.

A juzgar por las críticas, el éxito allí fué inmediato y *Carmina Burana* —obra elegida para el estreno— pasó a ser considerada uno de los más importantes acontecimientos artísticos de los últimos tiempos. Con el programa basado en las obras de Jooss (*La Mesa Verde*, *La Gran Ciudad*, *Pavana*) más el *Capricho Vienés* de Uthoff, el buen éxito de la temporada fué definitivamente asegurado, manteniéndose con la presentación de *Coppelia*, *Czardas*, *Bastián y Bastiana* y *Álotria*.

ARGENTINA.—Podemos opinar más detalladamente sobre la temporada en el Teatro Colón de Buenos Aires, por haber asistido a ella.

La capital argentina es, sin lugar a dudas, el centro del ballet en Latino América, no tanto por la calidad de sus propios elencos, sino por su solvencia económica como plaza de espectáculos. Quedan, además, muchos espectadores que presenciaron las actuaciones del Ballet Ruso de Diaghilev, hace más de cuarenta años, y en el mismo Teatro Colón han gozado de la labor de los más grandes creadores, que han actuado como coreógrafos-huésped, y de la visita de numerosísimos conjuntos de ballet y danza. El público bonaerense es, en consecuencia, el más fogueado de América del Sur; por lo tanto, un éxito ante él significa una valiosa consagración internacional.

La víspera de la llegada del ballet chileno, había, en los medios especializados, una gran curiosidad, pero ésta no trascen-

día al "público" propiamente tal. El estreno comenzó a las 21.30 horas del 3 de noviembre, cuando Víctor Tevah tomó su lugar frente a la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. El público, que llenaba las 3.500 aposentaduras del Colón, espectador, no estaba ni siquiera seguro de si le tocaría ver el espectáculo de un conjunto profesional o una presentación de alumnos más o menos aventajados.

La Gran Ciudad desconcertó a algunos; en otros —que habían visto esta obra hace 15 años por el Ballet Jooss— despertó fuerte nostalgia. Los aplausos fueron cordiales, pero se notaba el público aún indeciso. Siguió *Pavana* que agradó, pero aún en el mismo plano relativamente tibio.

Con *Capricho Vienés* se produjo nuevamente una reacción doble: el público aplaudía esta vez con entusiasmo, pero en el entreacto espectadores más especializados disientían, emitiendo críticas desde el vestuario (en realidad poco adecuado) hasta sobre la coreografía misma.

No obstante, esta obra cumplió su función, como puente liviano e intrascendente, entre las primeras dos obras y la pieza de fondo.

Ya durante la escena de los *Caballeros de Negro* era posible sentir cómo se transformaba el clima del teatro; reinaban una tensión y concentración absoluta, y al concluir *La Mesa Verde* la reacción del público no fué ya cordial sino entusiasta y rubricada con quince cortinas. Habíase superado el primer escalón.

Veinticuatro horas más tarde se enfrentaría el segundo. Ya se habían dispersado las dudas sobre la calidad de la compañía, pero, en cambio, existía otra: en los ballets de Jooss los roles más importantes están a cargo de los bailarines alemanes radicados en Chile. ¿Se mantendría el mismo nivel en las otras obras, con coreografía de Uthoff, en que los primeros papeles estarían interpretados por elementos chilenos?

El Hijo Prodigio y *Alotria* dieron una respuesta afirmativa a tal incógnita y ambas obtuvieron gran éxito. Debe consignarse aquí que *El Hijo Prodigio* gustó más en Buenos Aires que en Chile, pero que *Alotria*, a pesar de obtener gran éxi-

to, no entusiasmó tanto como entre nosotros.

A la mañana siguiente, las críticas fueron unánimes para refrendar el éxito de público de los programas presentados, y la temporada comenzó a afirmarse económicamente, al iniciarse una fuerte demanda de localidades, que aumentó día a día a través de la temporada.

En el tercer programa, (*Czardas en la Noche* y *Coppelia*) el mayor éxito lo obtuvo el segundo acto de *Coppelia*.

Las críticas mantuvieron su tono favorable y entusiasta a través de toda la temporada, recalando la homogeneidad, disciplina y musicalidad de los bailarines, como asimismo la dirección artística que Ernst Uthoff imprimía al conjunto.

El ballet chileno se había consagrado tanto ante la crítica como ante el público de Buenos Aires.

*
* *

En ese éxito influyeron diversos factores: con la excepción de la bailarina alemana Dore Hoyer, no se había visto durante mucho tiempo un conjunto de danza moderna en la capital argentina. En cambio, durante los últimos años ha habido una inquietud creciente por esa rama del arte de la danza. Lo atestiguan los diversos conjuntos (Renate Schottelius, Ana Itelman que cultivan este género como asimismo figuras aisladas (Paulina Ossona, Aída Slon, María Fux, Francisco Pinter).

Por ende, el conjunto chileno coincidía con una inquietud del ambiente coreográfico argentino y, además, su espectáculo ofrecía a los espectadores *algo diferente* a lo que estaban acostumbrados. Este factor de *novedad* tuvo una importancia apreciable.

Simultáneamente, las virtudes del ballet chileno coincidían casi matemáticamente con las limitaciones del Ballet del Teatro Colón y hasta con las del Ballet del Marqués de Cuevas que se presentaba a la fecha en otro teatro. Nos referimos justamente a esa disciplina señalada por la crítica argentina, al espectáculo perfectamente ensayado y pulido, a la homoge-

neidad, la comprensión de sus papeles que los bailarines revelaban a través de su actuación.

Asimismo, el estilo de "teatro de la danza", que se cultiva entre nosotros, supo atraer al Teatro Colón a un tipo de espectador que no se interesa mayormente en contar *fouettés* o *piruetas*, sino por una representación en que predominen menos los elementos formales; espectador que está dispuesto a prescindir de variaciones brillantes a cambio del contenido general de las obras presentadas. Esta reacción se hizo notar especialmente en círculos universitarios argentinos.

* * *

Ahora el Ballet se encuentra ya de vuelta en Chile y el éxito de la jira per-

tenece al pasado, y se ha transformado en una responsabilidad para el futuro, que afecta, tanto a la dirección del Ballet, como al Instituto de Extensión Musical.

No cabe duda que la jira dejó sus huellas y abrió nuevas perspectivas:

En Chile despertará un interés mucho mayor en el público por conocer la labor del conjunto, lo que indudablemente será beneficioso. Y al mismo tiempo, seguramente aumentarán las posibilidades de nuevas empresas internacionales.

Para adaptarse a esta nueva realidad, el ballet nacional también deberá planificar de manera distinta su labor y reorganizarse para enfrentarla con igual éxito al obtenido.

El próximo año nos dirá en qué forma se ha encarado este problema.