

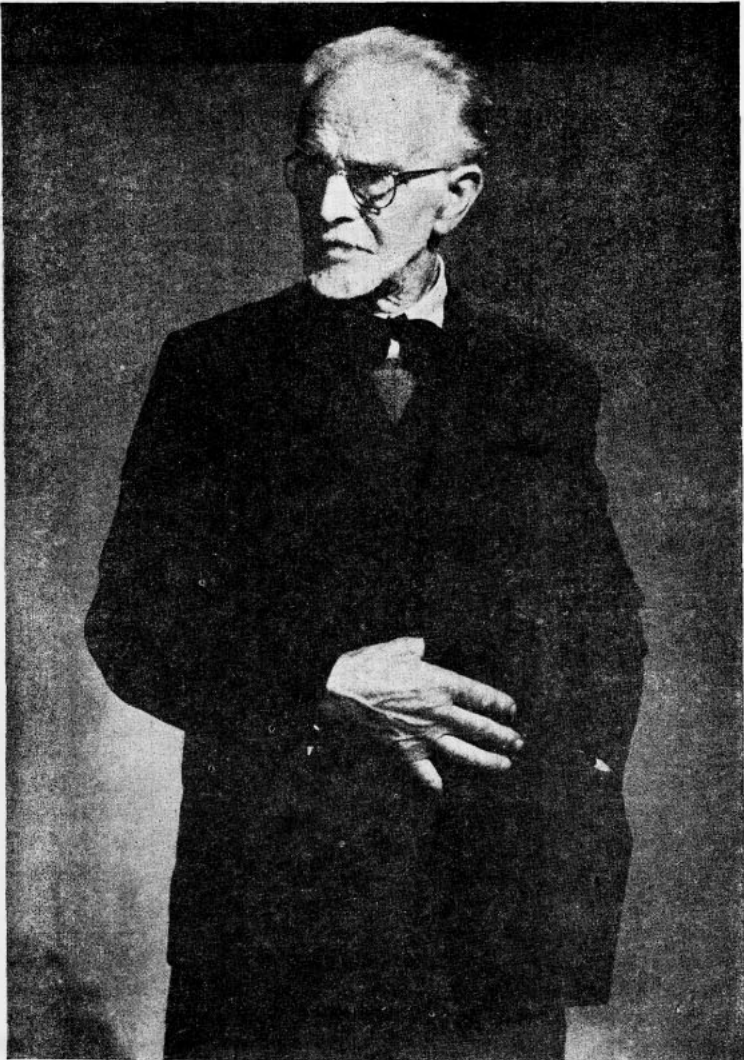
ACTUALIDAD DE PABLO BURCHARD

más de medio siglo en el oficio artístico

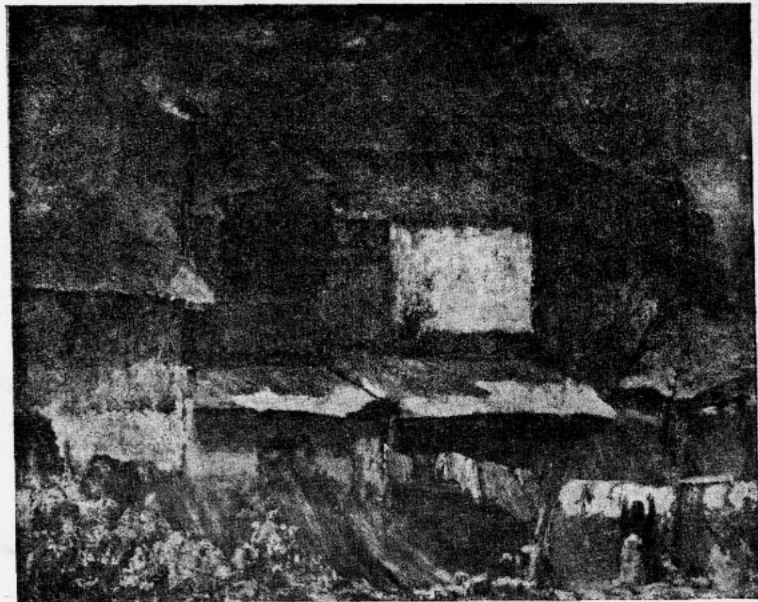
Una breve revisión de la pintura chilena debe iniciar estas notas, dedicadas a uno de sus más notables representantes: Pablo Burchard. Antes de referirse al individuo, la conciencia de su historicidad nos obliga a considerar el medio en que se mueve, con la libertad que sólo llega a adquirir sobre la base de sus determinaciones.

Ante todo, Chile ha sido, con raras intermitencias de poder relativo, un país dependiente económica y culturalmente. No es una unidad cerrada y carece de tradiciones en las que se pueda seguir el esfuerzo continuo de una raza por expresarse en un lenguaje propio: la natural debilidad de un país joven. En la otra cara de esa debilidad encontraremos —es nuestra esperanza confirmada por los hechos esporádicamente— el vigor de una madurez futura. Quedémonos por el momento con el lado oscuro de la moneda.

En el plano artístico, que es el que nos interesa, hemos sido educados con lógico retraso, en el gusto importado de Europa. Los maestros de nuestros maestros fueron epígonos de los suyos. Sus discípulos menos aventajados, epígonos de epígonos. Los más independientes, quienes supieron captar el es-



Ranchos



píritu del tiempo y plegarse a él, en medio de la incomprensión de la crítica y de la indiferencia del público que sigue siendo poco sensible a las manifestaciones artísticas.

En Chile no ha habido escuelas de pintura, en el sentido de un grupo que haya compartido determinados problemas artísticos, resolviéndolos prácticamente y en el plano de la discusión y teorización estéticas. Se advierte incomprensión entre unas generaciones y otras y falta de cohesión en cada una de ellas. Al imperativo de salir del país e instalarse en Europa se ha sumado, con el tiempo, el de hacer arte americano, enten-

diendo por ello, en pintura, seguir más o menos personalmente el camino señalado por las grandes figuras del arte mexicano y brasileño. Es posible que, dada nuestra formación y nuestra idiosincrasia, no lleguemos tampoco por él a expresarnos auténticamente. En ambos casos, se trata de acudir al extranjero en demanda de la formación artística que complete los estudios académicos. Los intentos, más o menos valiosos, de crear un arte nacional se traducen, ya en la asimilación de temas chilenos a una técnica y un sentido del arte cosmopolitas, ya en la elevación de nuestro arte popular a un plano estético superior. Creemos que la vía para alcanzar este objetivo ha sido recorrida más bien por quienes, sin proponérselo conscientemente, se han limitado a expresarse con el mayor rigor y sinceridad.

No citamos nombres por razones obvias. Pero nos atrevemos a recordar aquí, entre los artistas desaparecidos, a Valenzuela Llanos, Juan Francisco González, Arturo Gordon, Agustín Abarca, etc.

Todos ellos, al igual que Pablo Burchard, si no han impreso en la fisonomía del arte nacional rasgos que lo diferencien notoriamente del de otros países en formación, tienen el mérito de haberla realzado con el aporte de su personalidad y su talento.

Pablo Burchard se destaca entre los pintores de su generación y de las siguientes, tanto por su innegable valor como artista, como por una personalidad singularísima que se refleja, por ejemplo, en el siguiente dato: a los 77 años, en 1953, salió por primera vez de Chile. Desdeñoso del conocimiento vago, torcido, mediato que se nos ofrece con las reproducciones de las obras de arte, ha pintado, pues, toda su vida, ajeno a influencias poderosas —sus maestros fueron Pedro Lira y el pintor español Álvarez Sotomayor— sin otro modelo ideal que el obtenido en sí mismo de sus reflexiones y en su continua labor creadora.

Un aire de familia enlaza la obra de este solitario enamorado de la naturaleza con la de pintores reconocidos mundialmente en la actualidad como artistas representativos de su tiempo y del nuestro.

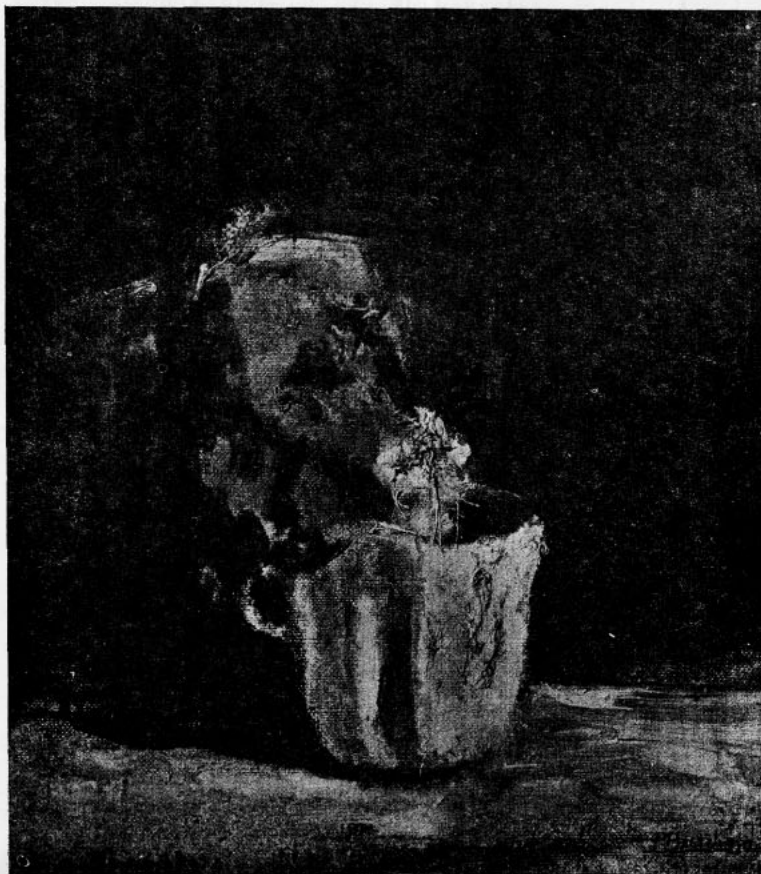
Nos referimos particularmente a los maestros Vuillard y Bonnard y, en general, a los pintores franceses que, en su juventud, se agrupan en medio del fecundo desorden —es una manera de referirse a la inquietud, a la discusión de principios, a la diversificación de las tendencias— provocado por el impresionismo. Casi de una edad con los maestros citados, muy poco más joven que ellos, es de lamentar que Pablo Burchard no haya tenido o haya rechazado la oportunidad de reunirse, de jugar a su lado un papel en el movimiento que ellos magnificaron. Ese contacto con pintores afines a él en muchos aspectos —pero, a diferencia suya, aunados por la conciencia de una común tarea que cumplir en el mundo del arte, instigados por adversarios dignos de ellos a exaltar lo original de sus concepciones y a defenderlas en el plano teórico— habría beneficiado a nuestro compatriota. Le hubiera evitado ciertas indecisiones en la orientación de sus búsquedas, el temor patente en algunas de sus obras —en las primeras desde luego— de abusar de la libertad en la representación del mundo sensible, temor que vence en sus mejores logros.

Pero, al igual que los nabis, como si con ellos hubiera recogido la enseñanza de los grandes pintores del siglo XIX, Pablo Burchard, a quien sólo forzando mucho los términos se puede incluir en la presunta escuela impresionista chilena, detiene el flujo del naturalismo del que ellos fueron extraordinariamente a la vez los enterradores y los resucitadores; fertiliza con él el campo de una pintura en que la naturaleza vuelve a ser el medio de expresión de un temperamento, antes que una finalidad frente a la cual éste debe disminuirse. Una vuelta, si se quiere, a un romanticismo depurado de toda



En la ribera del Mapocho

Taza y Cardenal



la afectación que se le conoce en el punto en que hizo escuela, en su apogeo histórico, enriquecido por las limitaciones propias de la grandeza del impresionismo: (su preocupación demasiado exclusiva por la atmósfera, la luz y el color, en suma por alcanzar una fidelidad mayor a todas las precedentes en la representación del mundo físico) al que se asocia en su indiferencia por el tema, en su afanosa búsqueda de los valores pictóricos, en el tratamiento dinámico, espontáneo de los mismos. Es decir, una gran parte de los rasgos que cabe reunir a propósito de los orígenes del arte moderno.

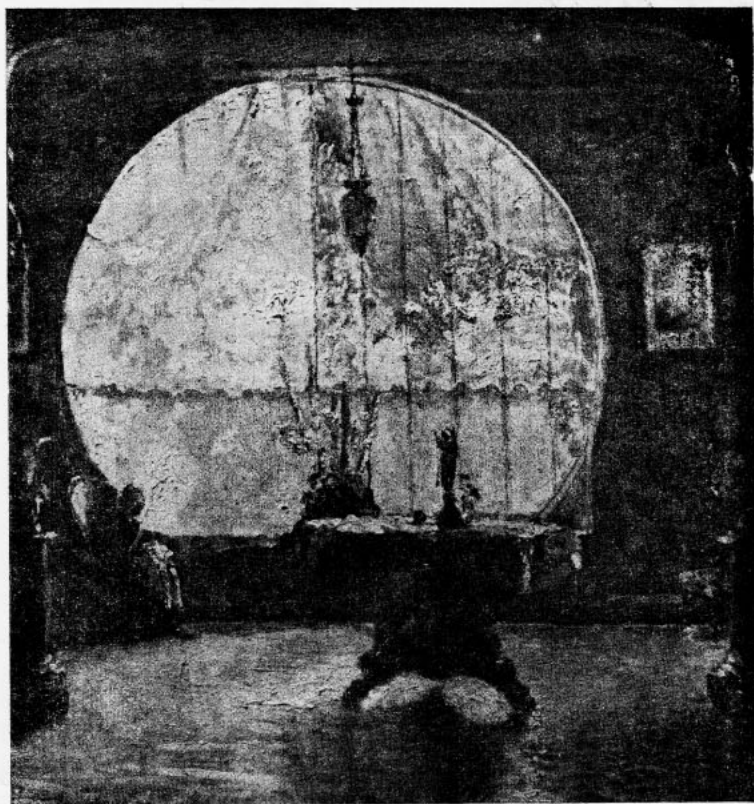
No exijamos demasiado de las comparaciones. En un delicado armonista del tono como Pablo Burchard, pese a sus continuas incursiones en el dominio del color relativamente puro, saturado con las reservas que le impone el carácter representativo de su arte, nos dispensamos de ver a un fauvista anterior al fauvismo. ¿Fueron más lejos que Bonnard, los Vlaminck, los Dunoyer de Segonzac, etc., en su indiferencia por el color natural, en su pasión por las armonías internas, en la purificación y exaltación de su registro cromático? Con Matisse, claro está, el panorama cambia. Es el más contemporáneo, el más influyente de los artistas franceses nacidos en las últimas décadas del siglo pasado, desde que su arte, emprendido bajo la consigna del intuitivismo, debemos señalarlo como un ejemplo de claridad y distinción en los "conceptos" pictóricos. Burchard no llega a plantearse el problema del arte, como el de la creación de un mundo hermético, individual, movido por leyes o impulsos inmanentes. Pero, en su obra, la belleza natural a la que rinde culto, ha sufrido tales transformaciones en beneficio de un temperamento y de una conciencia estética, que no es posible dejar de asociarla a la de los más adelantados pintores franceses de su generación. Ciertamente que no llega como éstos a extremarse en ningún sentido. Desde el punto de vista de la academia, su arte habría sido aceptable por la vaguedad de lo que ella hubiese juzgado como sus defectos. Hablamos del color. En lo que respecta a la forma, Pablo Burchard se mantiene también, como es lógico, en el círculo de la pintura figurativa, de extracción naturalista; e imitar con el dibujo supone primeramente concebirlo como una suma, como un equilibrio de todos los elementos y recursos de que es posible valerse en la trasposición de un espectáculo natural a la imagen artística con el solo auxilio del blanco y del negro. Asociamos aquí forma y dibujo en la seguridad de que es en éste donde encontramos a aquélla en el estado de mayor pureza. Tanto en la obra gráfica como en la pictórica de nuestro artista, se sigue el mismo esfuerzo por llegar a una compenetración del contorno y del volumen, lograda en ambos casos gracias a un fino sentido de los valores. No parece haber sentido nunca la atracción por la línea en sí misma, seguramente debido al carácter abstracto que ésta comporta; la concibe como delimitación de las masas en ella contenidas (extremando el alcance podríamos ver en ese repudio por la abstracción el origen de la preferencia que Burchard manifiesta por la perspectiva sensible, atmosférica, por el espacio infinito que escapa al cálculo, a la perspectiva lineal).

Ante una serie de dibujos suyos, retratos trabajados con la serena aplicación de un copista, se nos plantea una vez más el problema de exponer en qué consiste ese algo quizá demasiado inmaterial, imponderable, que en la obra de Burchard se dirige a una sensibilidad educada en el gusto de los más extremos experimentos plásticos y obtiene, sin embargo, una respuesta de ella.

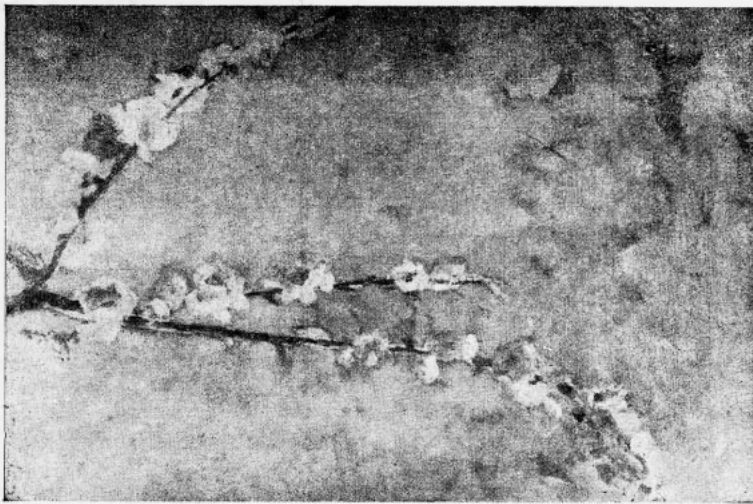
Recorramos lentamente esta galería en la que no hace falta reconocer a nadie ni diferenciar, gracias a la unidad de su estilo, unas fechas de otras. Hay variadas zonas en la obra de Burchard y el pintor nos atrae especialmente allí donde en la conjunción de las gamas frías con la exultante calidez de sus

manchas de color, se resuelve el conflicto de su temperamento. Pero, es en esta apolínea exposición de rostros apenas expresivos, simples vehículos de una sensibilidad que se complace en la pureza de la forma, donde se comprende el cuidado con que el pintor ha mantenido los fueros del dibujante, cómo ambos han colaborado estrechamente en una misma obra y, lo que es importante señalar, el sentido de esta colaboración. Si habláramos ahora de clasicismo, incurriríamos en apresuramiento. Desde luego que Pablo Burchard es, al menos, un clásico de nuestra pintura, si se extiende este término como un certificado de valor. Es necesario acudir a Cézanne y a los post-impresionistas para aprehender el concepto de clasicismo en lo que tiene de originalmente contemporáneo. También Pablo Burchard, salvando las distancias, ha procurado hacer de la pintura "algo tan sólido como lo que se encuentra en los museos". La expresión de lo característico, de lo indivi-

La casa de mi madre

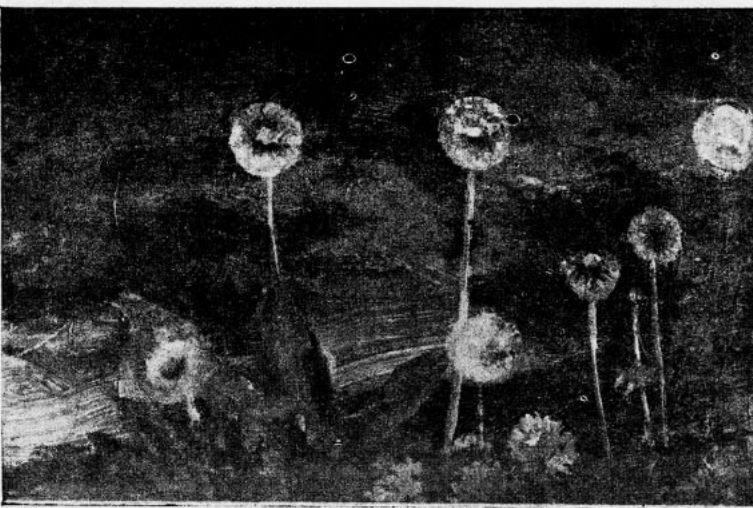


dual, aparece contenida en sus retratos por una voluntad de estilo dirigida a la sumisión de las *formas naturales*, representativas —que en los casos extremos del sensorialismo y del intuitivismo se descomponen en su contacto inmediato con la sensibilidad en la vaguedad de una impresión o se organizan caprichosamente en el impacto— por las *formas puras*, amplias, sintetizadoras, reflexivas de las cuales, los predecesores inmediatos del cubismo —desde luego los artistas y teóricos de todos los tiempos que cabría agrupar para ilustrar, el dogma de Leonardo: la pintura es una cosa mental—



Duraznos en flor

se sirvieron para *oponer* al mundo físico su *complemento* espiritual: la obra de arte en un *plano objetivo*. Es decir como una forma peculiar de conocimiento, de disolución de lo particular en lo general, de lo contingente en lo necesario, de lo existente en lo esencial. Una misma voluntad de inteligibilidad, de universalidad, de conceptualización sensibles reacciona, periódicamente, en la historia del arte, siempre que éste tiende a confundirse con la vida, ya sea bajo la forma romántica de una fantasía sobre ella, cargada de sentimientos, ya bajo el impulso realista de captarla “al pie de la letra”, apegado a la sensación. Dicha voluntad reaparece en el arte con-



Flores de villanos

temporáneo y lo llena en gran parte de su extensión, partiendo de los “intentos” del solitario de Aix, pasando por el cubismo analítico, desembocando, si se quiere, en su expresión más esotérica: el arte abstracto.

Dentro de este nuevo desarrollo de un problema planteado en todos los tiempos —el del arte como expresión generalizadora del espíritu— la esquemática representación del mundo, de Cézanne, llega abstractivamente al más alto grado de saturación formal. Podría decirse que el ideal orgánico de la belleza adherente se funde, en su rechazo del sentimiento y de la sensualidad, con el ideal mecánico de una belleza pura,

tal como se la quiere ver reflejada en la obra de los pintores no figurativos. Es muy poco probable que el moderno pionero del cubismo haya vislumbrado ni remotamente las consecuencias de su amor por los museos de su idea del arte como idea del mundo sensible, de su clasicismo. Los post-impressionistas, por su parte, se propusieron sólo enmendar la plana, respetuosamente, a sus antecesores: alcanzar un grado mayor de luminosidad, mantener y simplificar intelectualmente las formas en la impresión; organizarlas en estructuras sólidas. En nuestro medio Pablo Burchard lucha, a su vez con lo característico que encarna en el detalle, lo diluye en la simplicidad generalizadora de una visión orgánica, estática. Las reacciones emocionales que el modelo provoca en el artista no son aquí el motivo, la finalidad de la representación, en relación a la cual el objeto de ella vendría a ser un medio, un pretexto para la objetivación de los mismos. La objetividad se manifiesta aquí en un esfuerzo sostenido por captar el objeto en su *verdad sensible*, como función del espíritu. Por último, el método de que el artista se sirve en su tarea conformadora corresponde, plenamente, a la intención que la anima. Pablo Burchard subordina la mano al ojo, opta por el cálculo y la previsión, suprime el azar. Procede así contrariamente a la gran mayoría de los artistas contemporáneos que, en su culto por la expresión instintiva de la individualidad, encuentran en la improvisación con todo lo que comporta de irracional, en la falta de método misma, el único método —desde luego que intransmisible, personalísimo— de fijar sus vivencias como en su génesis. Un dibujo, una pintura de Burchard, representan el tiempo indeterminado de preparación y labor que le exigen su fe en la observación directa de la naturaleza como motivo del arte, la conciencia de que, para exaltarla en el plano estético, es preciso olvidar dicha observación en lo que tiene de especioso y ordenar sus datos utilizables de acuerdo con la *idea* que ellos, por una parte, le sugieren y que, por otra, se aclara, penosamente, en el trabajo de obtenerlos. Una suposición arriesgada se nos ocurre: el gran arte será siempre el producto de una larga paciencia; pero crear, en el sentido acaso más estricto de la palabra, sin el menor prurito de representar nada, con entero abandono de los criterios objetivos del arte, sin las exigencias que imponen la trasposición del mundo sensible, físico, al mundo ilusorio e inteligible de la imagen, facilita el trabajo mediante el cual *el hombre se hace estilo*. Desde este punto de vista, un artista abstracto o decorativo, llegaría más fácilmente al punto en que aquél se confunde con la *manera* —un repertorio fijo de formas expresivas— que un artista empeñado en describir creadoramente el mundo sensible, con la misma riqueza y movilidad formal de que éste hace ostentación ante sus ojos. Semejante fidelidad a un modelo obliga a un aprendizaje permanente y el aprendiz sólo debe plantearse en último término el problema de estampar su sello personal en la obra que se trae entre manos. Este tono personal o *estilo* surgirá o no de la manera más espontánea, sin que se lo proponga, y con él su posibilidad de éxito o de fracaso como artista. En su ancianidad, Bonnard no se proponía otra cosa que reproducir, desde su ventana, el contorno y el color de unos árboles, considerándose incapaz para esta tarea.

Grosso modo, el problema que Pablo Burchard se plantea en materia de composición —y compone desde luego de la manera más variada— es el de equilibrar el mínimum de elementos en el máximun de espacio. Nos referimos especialmente, en este punto a los grandes paisajes que jalonan su obra, en los que es posible disfrutar de una amplia perspectiva, a su método y a su temperamento. Un árbol perfilado contra la grandeza de una cordillera, alejada por la opacidad y la transparencia, que es preciso conciliar en la representación de la atmósfera como perspectiva bastan para hacerse a la tarea de

ofrecer al ojo espectador un espectáculo que pueda abarcar primeramente en su conjunto. Pocas son las obras de calidad que conmueven a primera vista —en esta propiedad convertida en vicio estriba el mayor de los males de muchas—, pero no hay ninguna, buena o mala, en cuya ejecución esté ausente la voluntad de retener al vuelo la mirada que en ella se posa. Así, el artista procurará ofrecer en su trabajo una síntesis que invite a detenerse en la multiplicidad de los detalles que lo completan en su sentido. En otras palabras, una pintura debe saltar a la vista por el orden en que se presentan sus elementos, no importa que con ellos se represente el caos mismo. Por composición entendemos la expresión material de este orden, establecido con el auxilio de la simetría, del ritmo y de la armonía y también por el abandono premeditado o inteligible de las mismas, por un efecto de expresión capaz de reemplazarlas en sus funciones totalizadoras. Aparentemente, la dificultad de establecer dicho orden aumenta en proporción directa al número de elementos que se trata de someter a él. La verdad es que puede ser igualmente difícil componer sobre la tela la imagen de una caballería desbandada y un par de peras sobre un mantel a cuadros. Pensamos, por supuesto en dos pinturas genéricamente ejemplares. Pablo Burchard trabaja sobre la base del menor número de elementos. Es retratista, pintor de naturalezas muertas y paisajes; y en cada uno de estos géneros se empeña en reducirlo todo a formas y relaciones sencillas a la vez que cargadas de la complejidad natural. El suyo, lo diremos expresamente, es un arte del equilibrio entre la sensibilidad y la reflexión que abstrae los datos de aquella y se detiene en el punto justo más allá del cual estos podrían volverse de imágenes en signos de la realidad. En lo que se refiere al problema compositivo, este sentido del arte se traducirá en esa fina mezcla de orden y abandono que se advierte en sus cuadros: un fragmento del mundo visto desde el mejor de sus ángulos. No se trata de forzar el contorno de las cosas adaptándolas a un ritmo que las unifique; ni la tonalidad de las mismas para producir una armonía de tintas, ni sacrificar a su equilibrio, disponiendo las masas simétricamente, la asimetría de un espectáculo natural. La unidad, la lógica, el poder de atracción inmediata, de persuasión de un cuadro los buscará, no en la imitación de la naturaleza sino en la forma en que ella parece encontrarlos allí donde se manifiesta bellamente. El ritmo, la armonía, el equilibrio del mundo de Burchard tienen la propiedad de parecer impremeditados, naturales. Pero son, ciertamente, el producto de la reiterada tentativa consciente de aislar dicha propiedad en su pureza.

En un cuadro como "La playa de los enamorados" se puede hablar todavía de una composición estática en que el equilibrio de las formas es el producto de su simple disposición simétrica: tres grandes árboles en primer plano como las dos columnas de un pórtico abierto a la arena, al mar, al cielo. En la playa, dos manchas de color saturado podrían retraer al ojo de la visión de conjunto, que se impone, no obstante. El procedimiento de equilibrar colores saturados distribuidos en pequeñas zonas con grandes zonas tonales, utilizado constantemente por el pintor, se manifiesta aquí de manera reveladora. Hay que saber dónde colocar la mancha cualitativa, la tinta y evitar así que se imponga a la cantidad del color degradado y entonado. Una ciencia. Pero, en otras pinturas del artista no aparece tan clara la intención de ordenar los elementos de manera esquemática. Un simple árbol elevado en cualquier parte de un llano se convertirá en la representación del mismo situada en cualquier parte de la tela.

Se trata, en otras palabras, de determinar lo indeterminado, con vistas a obtener un efecto estético sobre una base natural. Fragmentar la naturaleza, concentrar el ojo y proporcionarle, no obstante, la ilusión de que divaga por la vastedad de aquella, limitado sólo por el alcance del campo visual. Ordenar el

desorden, manteniendo los rasgos expresivos del mismo, depurándolo. Enmarcar lo ilimitado.

Pasemos por alto los problemas que se nos ofrecen en el planteamiento de estas paradojas. Nos interesa aquí comprobar de qué modo resuelve el pintor el problema de acordar en la tela la dispersión de los elementos que lleva a ellas, insumisos a una idea rítmica o de equilibrio manifiestas. Son el color y el tono los que desempeñan en su obra el papel de coordinadores. Las formas y sus relaciones no han sido descuidadas pero no se destacan sino como partes integrantes de una atmósfera iluminada difusa y más bien débilmente. El mediodía de los impresionistas no atrae a Pablo Burchard tanto como el amanecer, el crepúsculo y la noche en la trasposición de los cuales juega a fondo su sensibilidad de tonalista.

Ensayemos, con todo lo dicho, una develación del contenido de la obra de Burchard. En este concepto incluiremos un examen precario del carácter del artista y determinados alcances respecto de la corriente espiritual en la que dicho carácter aparece inserto y que se revela a través de él como una individualidad: subordinamos el individuo al tipo y con la noción de tipo advertimos que se alude de manera parcial, a una naturaleza humana más o menos permanente. Hacemos uso

Paisaje



con reservas de la idea de contenido y la empleamos, más bien, como una metáfora que quiere significar lo siguiente: se trata, aquí de exponer sintéticamente lo que la obra del pintor nos dice sobre la base de los elementos en que la hemos disociado: color, forma, composición, tema. Tras el análisis que creemos necesario, es menester pasar a una forma de conocimiento, intuitivo que culmina, con el riesgo pertinente, en un juicio de valor.

El amor por la naturaleza que se sigue en el planteamiento y en la solución de cada uno de los problemas de Pablo Burchard, nos enfrentan con un hombre que no pone al hombre como la medida de todas las cosas. Ya hemos visto a qué distancia se lo puede situar de una concepción romántica de la misma —la naturaleza como medio de expresión de estados del alma— y del realismo que culmina y se desvirtúa en el

culto a la impresión (impresionismo).

Ni el sujeto ni el objeto como fines ideales de la creación. La síntesis de ambos corporizada en una obra en la que ha querido verse representado a sí mismo a la par con la belleza del mundo que lo mueve al acto creador. Su obra, simple en su temática, oculta un símbolo que no se refleja sino indirectamente en ella. O, si se quiere, encubre un tema: la armonía del hombre con esa zona del mundo en que puede olvidarse de sí mismo entregado a la serena y desinteresada contemplación de las cosas. Hay algo de religioso en la pintura de Burchard, si se advierte ese sentimiento de admiración que quiere transmitirnos, experimentado por él ante los más simples espectáculos naturales.

Una acción de gracias al dispensador de tales obras por ellas mismas y por la capacidad de disfrutarlas y recrearlas.

Diríase que el artista se ha distanciado del mundo social en que vive ligeramente ausente menos por rebeldía que por el gusto de una soledad llena de encantos. En su obra no encontramos ni el menor atisbo de los conflictos que se han debatido y se debaten en el corazón de la literatura y del arte de nuestra época crítica. En cierto modo es extemporánea, aunque el espíritu que la anima, lo esperamos, será siempre respetado en sus expresiones más altas. Por encima de sus compromisos, al arte interesa por sí mismo o se desvanece con sus significaciones extra-estéticas.

Un cuadro de Pablo Burchard puede haber llegado a convertirse en un objeto de lujo. Es, visto desde el ángulo en que se sitúa el espectador corriente, en primero y último término, una acabada expresión del buen gusto. Vale decir, del gusto predominante en la clase social predominante, compuesta, entre nosotros, de una aristocracia sin abolengo y de una burguesía indeterminada en cuanto a sus principios. Pero aún el aspecto negativo, frívolo de este elogio que se le puede dispensar a un arte ajeno a los tan manidos problemas sociales, puede desembocar en una corriente más seria, de admiración hacia él. Ese buen gusto que representa es también el gusto que ha contribuido a crear en un medio demasiado indigente para imponérselo. Si Pablo Burchard hubiese seguido la tradición artística que le salió al paso en su juventud, habría que escribir sobre él con otro criterio: sepultar su obra bajo el anecdotario, los datos y las fechas. El hecho de que, en la medida en que Chile tiene una historia cultural, él desempeñe un papel en ella, lo salva de "pasar a la historia", como un nombre entre otros.

Por otra parte, clasificar un arte como burgués con el objeto de menospreciarlo es un error sin otra excusa que la ignorancia. Ciertamente, está toda la ceguera burguesa. No es ella la que ha creado las obras que expresan a esta clase en su clarividencia. La estupidez ignora las barreras, se encuentra a sus anchas en todos los planos sociales. Y nada impide que una obra de valor, cuando se ha impuesto de muchas maneras, despierte la admiración de cualquier individuo y lo haga creer que la comprende. Entre nuestras creencias deben contarse también aquellas en las que creemos. Esa condición de extemporaneidad en cuanto a los conflictos psicológicos y sociales que nos aleja de la pintura de Pablo Burchard se explica, al menos si se piensa, aisladamente, en el segundo tipo de dichos conflictos. Al drama del mundo moderno, que acaso termine envolviéndonos, hemos asistido hasta ahora como lejanos espectadores. Las anticipaciones y repercusiones de ese drama en nuestro arte, son hasta ahora necesariamente escasas, mezquinas, o muy aisladas y discutibles. Nuestro país, precariamente libre, tranquilo y próspero, puede ver reflejada y magnificada su fugitiva edad de oro en la obra angélica de Pablo Burchard.

Retrato de Margarita



Enrique Lihn