

EL PENSAMIENTO ESTETICO DE JUAN FRANCISCO GONZALEZ

Jorge Montoya Véliz

El 20 de noviembre de 1894, en el diario santiaguino **La Libertad Electoral**, aparece este comentario en torno a Juan Francisco González, a propósito de su aporte al **Salón de Bellas Artes** de ese año: "Juan Francisco González ha expuesto una numerosa colección de estudios diversos, todos encantadores, especialmente las flores. Son de un colorido tan verdadero, tan fresco que, mirándolas, se cree aspirar su perfume. Parecen flores naturales, recién cortadas. Pero ¿bastan estos estudios al autor? Parece así por cuanto **no ha enviado ningún cuadro**. Al público no le bastan y mucho menos al arte nacional. Con sólo bosquejos no se forma escuela. Ya que posee aptitudes, **debiera dedicarse a hacer obras completas**" (1). Afirmaciones como éstas son frecuentes por aquella época. Junto con reconocer su talento y su oficio, no parecen estar dispuestos a perdonarle, sin embargo, su musa inquieta aunque llena de arte y gracia. Pero a nuestro artista le tiene sin cuidado que se diga que sólo es un pintor de bocetos, de meros bosquejos, de "impresiones", que hace estrofas sueltas a la manera de Bécquer y no poemas o dramas como Campoamor. No es suficiente mérito ser confidente de la Naturaleza; hay que hacer "obras completas". En el diario **La Ley**, un mes después, el 2 de diciembre, un cronista dice: "González, terco y tenaz con sus indestructibles ideales, no transige con nadie; hace vida bohemia y encaramado en un cerro donde vive, según me han dicho, mira desde lo alto a los que le piden que **termine sus cuadros**". Pero si hasta Pedro Lira, en una carta abierta dirigida a su amigo Ramón Subercaseaux, le manifiesta que en el Salón del 94 ha expuesto González una verdadera "avalancha de impresiones de singular atrevimiento", y que si bien "es incapaz de hacer un cuadro por cuanto en él la impresión, aunque profunda y ardiente, es demasiado fugitiva y su educación de artista es incompleta (él va a fusilarme por estas palabras), en cambio

(1) El subrayado es nuestro.

hace improvisaciones como no las hace nadie, y que los artistas preferimos a muchos cuadros acabados”.

“Una educación artística incompleta”, esa es la peregrina idea que parece estar detrás de toda crítica dirigida a nuestro artista. No es de extrañar que haya sido Pedro Lira quien diga tales afirmaciones, si se recuerda su oficio siempre acabado, cuidadoso, disciplinado, sin concesión a nada aventurado o desmesurado; respetuoso de los principios académicos. ¿Cómo conciliar esta posición tan apolínea, con el aliento vital y, por qué no, dionisiaco, de la obra de Juan Francisco?

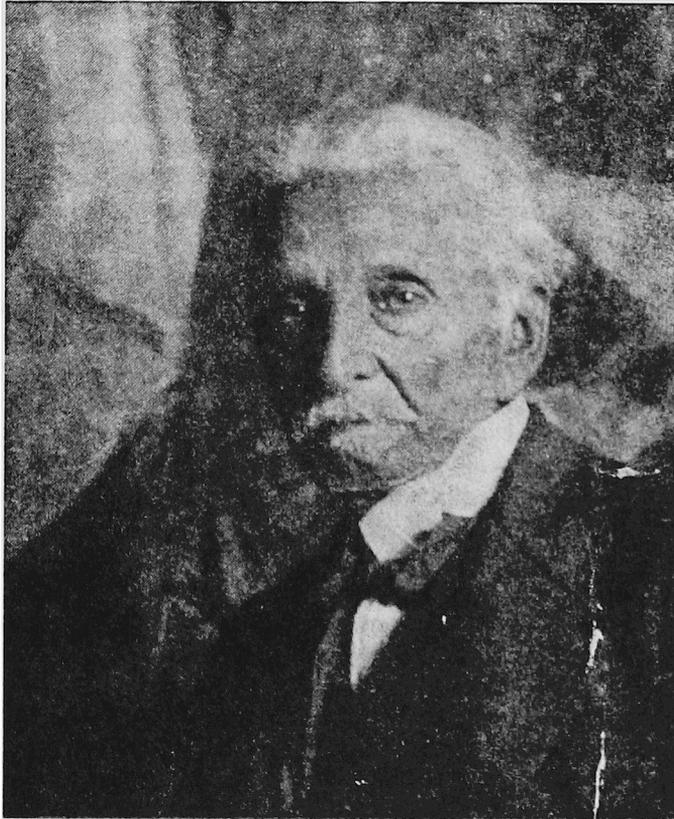
Algunos, creyendo erróneamente que por fin comprendían aquellos bosquejos, lo atribuyen a que el pintor tiene una formación **impresionista**, pensando que así se le hacía justicia. Pero cuánta ambigüedad suscita el término **impresión**. Por lo demás, los así llamados “**Impresionistas**”, se denominaban a sí mismos el grupo de los “**Intransigentes**”. Tuvo que ser Louis Leroy, un crítico del **Charivari**, quien en un artículo bastante irónico recogiera el título de una pequeña obra de Monet llamada “Impresión” y lo extendiera a todo el grupo. La gente reaccionó de acuerdo a los periódicos. Como era de esperar, se formó un caudal de insultos y de sarcasmos. “Ante los personajes de Degas, Cézanne, e incluso ante las deliciosas figuras de Renoir, el público no podía contener su cólera. **El Palco** era particularmente atacado (...). Paul Cézanne, hijo, aseguraba que un visitante indignado había escupido sobre el **Mozo del Chaleco Rojo** de su padre, la misma tela que acaba de alcanzar un precio astronómico en una venta realizada en Londres, noticia esta que todos los periódicos del mundo han reproducido con entusiasmo” (2). Era el mes de abril de 1874.

Pero como las playas chilenas quedaban muy distantes de esas mareas —como dijera Alfonso Bulnes—, muy tardíamente brotaría la reacción. Veinte años después, cuando González sostiene en Valparaíso una singular polémica con un cronista de **La Unión**, los argumentos serán en un tono semejante. “Un pelotón de pintura arrojado sobre una tela —escribe el comentarista en mayo de 1894— y decorado por un impresionista con el nombre de árbol, de agua, de retrato o de cualquier otra cosa, no es arte”. “Ensucien ustedes con blanco y negro las tres cuartas partes de la tela —había dicho el crítico de **La Presse**, en abril de 1874—, froten el resto con amarillo y dispongan al azar manchas rojas y azules y tendrán una **impresión** de la primavera ante la cual los adeptos caerán en éxtasis”.

Pero nuestro Pedro Lira prefiere endilgar su panegírico a **La Perla del Mercader de Esclavas**, de Valenzuela Puelma —el Ingres de nuestra pin-

(2) Renoir, Jean. **Renoir**. Editorial Sudamericana. 1964. Pág. 133.

tura, como lo llamara Bulnes—, de quien dice que “ningún artista chileno ha alcanzado jamás notas tan altas”. Mas, Valenzuela Puelma, si bien sufrió duramente los embates del academicismo oficialista, a tal punto de tener que enviar cada cierto tiempo sus obras como condición para mantenerle la beca en Europa, no cabe duda que su realización artística habría logrado su mayor desarrollo a través de un paulatino liberarse de la tradición, orientándose hacia búsquedas cada vez más libres. No fue casual el incidente que protagonizó en los ambientes ortodoxos, de la Academia de Jean Paul Laurens, en París, por allá por 1890, el cual concluiría con su expulsión (3).



No obstante, **La Perla del Mercader de Esclavas** corresponde a una versión respetuosa del oficialismo pictórico, al que adhería Pedro Lira. Sin

(3) Véase el último capítulo de **La Pintura en Chile**, obra de los profesores Milan Ivelic y Gaspar Galaz. Edición de la Imprenta de Extensión de la Universidad de Chile.

embargo, entre don Juan Francisco y don Pedro, a pesar de sus distintas proposiciones pictóricas, existió siempre un mutuo respeto. Tienen en común el haber experimentado aquella sensibilidad que los hizo intérpretes, entre otras tantas cosas, del paisaje de nuestra tierra. Lira, sereno, disciplinado, ordenado, fino; González, apasionado, romántico, inquieto, embriagado de sensaciones; apolíneo el uno, dionisiaco el otro.

Su producción fue siempre muy intensa, pintando diariamente, como algo habitual unas tres telas. Si se piensa que vivió casi ochenta años, ¿cuántas obras habrá hecho en toda su vida? Quizás él mismo nunca lo supiera. Alguien inquiriéndole una vez sobre el asunto, dijo que podría cubrir una ciudad entera con sus telas. ¡Pero si a los salones presenta entre cincuenta y noventa obras sin problema alguno!

La mayoría de esos cuadros corresponden a ranchos, aldeas, huertos abandonados, frutas diversas, y aquellas inolvidables flores que, como dijera ese comentarista, "son de un colorido tan verdadero, tan fresco que, mirándolas, se cree aspirar su perfume". ¿Qué decir de esos rostros que retrataba, sino que tienen una gracia turbadora y primitiva? No es un azar que el artista no elija la mayoría de las veces a damas de la aristocracia, sino a simples campesinas, de rostros que se me antojan sólo comparables a la fuerza vital de las tahitianas de Gauguin, aunque se trate de dos proposiciones totalmente distintas. Tampoco esto es casual. No olvidemos que ambos conocieron Perú, tierra de rostros indígenas. Nuestro pintor fue muchas veces a ese país nortino, desde que cumpliera 25 años. Gauguin estuvo allí desde los 4 a los 7 años; suficiente tiempo como para sentir constantemente después la nostalgia de aquellos lugares tan llenos de hechizo tropical; de allí no descansará hasta partir a Oceanía cuarenta años después que conociera Perú.

La gran divisa de su arte y que considera que debe tener rango de axioma universal es "creer que el gran secreto de la belleza consiste en **"el máximo de efecto con el mínimo de detalle"**, o sea en la simplicidad" (4). Es por esto que el pintor no debe darnos una reproducción del natural a la manera de una fotografía, sino que, saltando por encima de la contingencia gratuita de los detalles, observar e interpretar el conjunto, tal como es vivido en su conciencia. "Traerá así a la luz las bellezas que otros no alcanzaron a ver" (5). La visión superficial se perderá en eternas complejidades, pero la conmoción turbadora que inspira el paisaje seguirá siempre a la visión profunda del conjunto por obra de la simplicidad. "Aquel grupo de perales que ayer tarde nos impresionó en su vaga y melancólica elocuencia

(4) **El Impresionismo en la Pintura**. El Heraldo. Valparaíso. Oct. de 1894.

(5) *Ibid.*

como un sollozo del paisaje moribundo, ¿por qué lo vemos hoy día tan prosaico, tan poco atrayente? Es que nuestra vista se va a la interminable complicación de sus detalles exteriores de hojas y más hojas, que no sabemos apreciarlo en la unidad de su masa imponente, donde forma siempre con las demás masas de camino, monte y cielo, un conjunto simple y hermoso para el ojo cultivado” (6).

Francisco González descubrió a través de su arte lo que los sicólogos acaso tardíamente habrían de llevar a cabo y que ha constituido un estudio fundamental de esa ciencia: la investigación de la percepción y de la imaginación como dos funciones síquicas irreductibles de la conciencia. No es fortuito que sean los artistas precisamente quienes intuyan antes que los científicos muchos hallazgos de gran importancia. En tiempos remotos fueron los artistas los que descubrieron la geometría, mucho antes que en el mundo griego surgieran un Tales de Mileto o un Pitágoras, quienes le darían una dimensión matematizable a esa geometría precientífica que se desarrollara desde los albores de la Nueva Edad de Piedra hasta los comienzos del período histórico del arte griego, por allá por el siglo VII antes de Cristo.

La filosofía del **devenir**, que tanta importancia tendría en nuestra época, ¿no estaría larvada de alguna manera en los pintores impresionistas, quienes precisamente procuraron realizar una obra en la cual el tiempo adquiriera el rango de categoría estética? Es quizás algo inverificable. Probablemente pudiera corresponder a una **intuición filosófico-artística**. No debemos olvidar que Henri Bergson desarrollaría todo su pensamiento, tomando como divisa la **intuición metafísica**. Cuando Camón Aznar hace su estudio sobre el Impresionismo, una de las cosas que primero muestra es su correspondencia con las ideas bergsonianas. “La forma no es más una instantánea tomada sobre una transición”, afirma el filósofo. Y pregunta el teórico: ¿no es ésta la definición más precisa del Impresionismo?

En el primer decenio del siglo veinte se conocería un importante aporte acerca de la percepción y que se llamó **Teoría de la Forma o Gestalt**. Este estudio nos prueba que nuestra percepción se manifiesta como interpretación de las sensaciones, a través de los rasgos básicos de toda visión de forma, es decir, en el contraste entre figura y fondo. En toda percepción las figuras son siempre conjuntos de sentido que se destacan sobre un fondo difuso, indiferenciado. Se comprenderá que el detalle sólo será perceptible por añadidura y no en primer término, y su observación comprometerá la visión del total. Esto fue lo que González vio con tanta lucidez cuando señaló el error de “todos los principiantes y algunos pintores, don-

(6) Ibid.

de, detallando el objeto, se olvidan que en la Naturaleza no han visto jamás el cuadro que al fin producen, el que equivale a un sinnúmero de cuadros distintos y contradictorios, siendo todas las distancias localizadas simultáneamente, y traídas así **todas al mismo plano** (7). “La melancólica elocuencia como un sollozo del paisaje moribundo” de esos perales, desaparecería inevitablemente si nos perdemos en la complejidad de los detalles. Por eso muchas de sus obras, al verse de cerca, parecen una espesa costra de pintura, como una paleta cargada todavía de restos revueltos de colores. Quien haya conocido sus paletas, aquellas que el artista ya no usaba por considerarlas “**cansadas**”, podría advertir su propia rúbrica, semejante a cualquiera de sus obras. Sólo al **tomar distancia** descubrimos que ese pelotón de pintura arrojado sobre una tela se nos convierte en configuración, en total simplicidad de sentido. “No veía los objetos, sino como por encima de ellos y despreciando sus deslindes, las grandes masas, que a veces coincidían con el objeto, que a veces lo desbordaban y que a veces eran solo una zona del objeto” (8).

Pero tendremos que observar de cerca lo que implica este **tomar distancia**. Cuando decimos que su obra pictórica solicita nuestra contemplación a **cierta distancia**, advertiremos que no parece que la exigencia se dirigiera al **espacio real**. Se diría que se trata más bien de un **espacio irreal** pero de la **irrealidad de lo imaginario**, no de los entes de razón conceptuales (9). La confusión de aquellos que decían que nuestro artista gastaba pinceles “**extendiendo conchos de pintura**”, obedecía a que ninguno tenía en cuenta que Francisco González hacía sus obras requiriendo de una **distancia calculada**, que hiciera posible perceptivamente la configuración de conjuntos de sentido, para luego, burlando las aporías de Zenón, trascender hacia la esfera del **espacio imaginario**.

Nuestra conciencia es capaz de descubrir toda una diversidad de niveles, desde esas bellas materias, hasta el sentimiento hecho imagen revelada. Una contemplación a corta distancia nos muestra la polifacética riqueza de esas texturas extraordinarias. Se diría que se trata de la invitación a un primer estrato experiencial. Pero tan pronto nos alejamos un poco, se nos muestra un segundo nivel vivencial. Se trata de aquella configuración perceptiva que nos hace reconocer la presencia de la simplicidad, el gran secreto de la belleza. Sin embargo, nuestra conciencia nos hace ver todavía un tercer estrato, el de lo imaginario. Es aquí cuando entramos a esa esfera donde finalmente se cumple, acaso, el sentido más profundo de la obra de González: la contemplación del sollozo del paisaje moribundo. Su

(7) Ibid. El subrayado es suyo.

(8) Bulnes, Alfonso. **Juan Francisco González**. Edit. Nascimento, 1933. Pág. 20.

(9) Véase **Lo Imaginario**, de Jean-Paul Sartre.

sensibilidad de pintor sólo puede percibirlo en un instante único del día; al atardecer. Sabe que tales sentimientos se desvanecen si espera hasta el otro día. Sabe también, que es preciso sorprenderlo en su fugacidad, antes de que se evada inevitablemente. “Necesitamos perpetuar a nuestro modo la obra de Dios, que a cada momento toma forma diferente y nos valemos de nuestra inteligencia limitada para remedar lo que ha sido hecho con la inteligencia sin límites” (10).

Pero esto sólo puede contemplarse en su forma imaginaria, en tanto que el paisaje se nos da **en persona** a través del cuadro pintado. Su espacio es un desafío a las aporías de Zenón, por cuanto escapa a la divisibilidad del espacio real. Se trata de un **paisaje irreal**. Esa aldea observada desde la colina nunca dejará de ser vista de esa altura. De nada nos servirá movernos hacia el cuadro; no podremos de ningún modo acercarnos al case-río. En igual forma, esa obra pintada a “la hora en que cantan los pidenes”, siempre será una eterna invitación a ser contemplada en ese instante privilegiado y único, porque se ha vuelto irreal, se ha convertido en imagen.

La amable simplicidad nos lleva a la belleza del Universo, con el cual el artista se siente profundamente vinculado por lazos que provienen de sus tendencias espirituales más profundas. Se diría una unión mística de la cual su arte resulta ser su mejor expresión. No es gratuita la ironía que despliega en un artículo de **El Heraldo**, su tribuna porteña, por allá por octubre de 1894, en contra de una publicación del diario **La Opinión**, en la cual un tal señor Eisele se permite decir que “no todo lo que la naturaleza ostenta es hermoso y armonioso”, que es necesario “omitir en una parte y ‘agregar o abultar’ en otra”, cuando se quiere pintar un cuadro, Como réplica el artista responde que “la Naturaleza para nosotros es eternamente sublime y armoniosa y sólo nos permitimos elegirla en las manifestaciones más al alcance de nuestros gustos e inclinaciones, no sin confesar que tal vez en estas condiciones seamos bien ignorantes. La obra de Dios es para nosotros objeto del más religioso respeto puesto que es concebida en la “suprema proporción” (11).

Quizás no fuera una exageración decir que González profesaba una verdadera **religión de la belleza**. Su amor por la Naturaleza le hacía censurar duramente a quien se atreviera a decir que la obra de Dios era imperfecta y, por tanto, susceptible de corrección. “Luego, para hacer ese remedo —agrega—, tenemos que hacerlo con la inocencia, con la ingenuidad y con el respeto que nos inspira la elevación de su origen y la grandeza de su

(10) **Arte de Comercio**. El Heraldo. Valparaíso. Oct. 9 de 1894.

(11) **Ibid.**

concepción. Toda modificación es un atentado y toda corrección un sacrilegio. Eso es el arte ” (12). Probablemente su espíritu artístico vinculado tan profundamente con la Naturaleza, nunca podría aceptar el odioso dualismo del más allá y del más acá. Las reflexiones de Eduardo Spranger parecieran haber sido escritas para él cuando dice que al tipo estético responde una actitud **panteísta** o **panenteísta**. Dios sería “la suprema energía ordenadora e informadora, un alma que respira en el mundo mismo, y el Universo, una armonía, un mar de Belleza” (13). ¿Cómo podría ser de otro modo si declara haber descubierto la belleza en su secreta y adorable simplicidad, erigiéndola en seguida en principio metafísico universal? “Desde luego —nos dice—, la obra de Dios es de una proporción infinita, pues hay en ella la armonía de tamaño en todas sus partes entre sí; hay la proporción del color según la luz, lo que constituye o completa aquella armonía, y hay la proporción de intensidad, de vigor, de todo lo cual resulta la belleza cumplida suprema, es decir, la música de eterna armonía (14).

Al ver de este modo las cosas y, sobre todo, al seguir de cerca su propio pensamiento, qué absurdo resulta observarlo todo como lo hicieron sus contemporáneos y decir que se trata de obras abocetadas de un pintor cuya formación es incompleta. El prejuicio academicista de esas gentes nunca les permitiría entender que la actitud del artista era muy otra. No era que se quedara a mitad de camino. ¿Cómo no ver que unas flores académicas se vuelven petrificadas en el afán de terminarlas?

Si pudiéramos encontrar algo en común con los impresionistas, es haber acusado la presencia del devenir. Quizás el tiempo está manifiesto en las obras de nuestro artista, de la única manera en que esto le es posible: sugiriendo el transcurrir en la soltura misma de su pincelada penetrada de movimiento. ¿Cómo no ser de este modo, si, como dice Heráclito, “no se puede entrar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia precedera en el mismo estado, pues ella se dispersa y se reúne de nuevo, se aproxima y se aleja por la prontitud y rapidez de sus cambios”? La actitud academicista se asemeja a la del teórico que jamás se aparta de una doctrina inmutable, de una conceptualización inflexible; se diría que legisla desde la eternidad. Francisco González mostró con sus obras que es un prejuicio academista ver las cosas desde el dualismo de lo concluso y de lo inconcluso. Es totalmente arbitrario establecer los límites de lo **terminado**. ¿Cómo no ver en esos supuestos bocetos la expresión más resuelta de una totalidad completa? El mismo verbo terminar se vuel-

(12) Ibid.

(13) Véase *El Hombre Estético*, de su obra *Formas de Vida*.

(14) *El Realismo en el Arte*. Contestación a un artículo de Onofre Jarpa. *El Heraldo*. Valparaíso, Nov. de 1894.

ve profundamente ambiguo, si se piensa que no existe una única manera de entenderlo. Sin embargo, no son pocos los que consideran que significa la clausura de un movimiento. Para ellos terminar es acabar, detenerse definitivamente; es simultaneidad que suprime toda búsqueda; es tiempo concluido y congelado; es consumada complejidad.

La frialdad que nuestro pintor siente por Somerscales obedece precisamente a esto. Sin desconocer el oficio del inglés, por quien asegura haber tenido no poca admiración, le reprocha, no obstante, que sus cuadros son "siempre igualmente concebidos y de la misma ejecución" (15). El distanciamiento obedece así no a la diferencia de escuelas, sino a lo que hay en la naturaleza misma de esas obras. Nunca podría compartir la idea de que "la prolijidad es el cuerpo y la honestidad de la pintura", como asegura Paulino Alfonso (16), porque justamente eliminaría toda actitud valiente en la interpretación del natural. No hay tal virtuosidad de los detalles, ya lo hemos visto. "La complicación, el empeño y la fatiga serán ciencia, tenacidad y labor; arte, jamás" (17).

¿Cómo poder adherirse a una pintura que es todo homogeneidad y convención en el tratamiento, sin la frescura del ambiente nacional y con una coloración prevista y concebida para todas sus obras? ¿Cómo denominar "sabia y escrupulosa" una pintura compuesta sin ninguna observación de la luz natural y sin ningún sacrificio en honor de la bella simplicidad? No puede ser creadora una obra que "es igualmente concluida de un extremo a otro de la tela con la misma exacta prolijidad" (18), reduciéndose todo a un planteamiento enteramente estereotipado, perfectamente terminado, detenido y endurecido.

Pero si Somerscales le inspira frialdad, por su lujosa profusión de detalles, no le ocurre igual con los "iluminadores de fotografías a convención y por recetas", por quienes siente verdadera indignación. Juan Francisco González fue alguien que no sólo era un gran artista sino también un gran polemista. Se diría que se expresaba igualmente bien con los pinceles que con las palabras. La misma energía y destreza, la misma maestría. De no ser así habría pasado desapercibida la réplica que hiciera a un articulista de *La Unión* de Valparaíso ese 2 de mayo de 1894, quien había hecho el panegírico de un retrato de D. W. H. Walton, compatriota de Somerscales, y en el cual hacía notar el sorprendente parecido con el original, destacándose "la exactitud y armonía de los colores, la riqueza admira-

(15) A propósito de un discurso de don Paulino Alfonso sobre el pintor inglés señor T. Somerscales. "El Mercurio", de Santiago, julio 4 de 1904.

(16) IBID.

(17) IBID.

(18) IBID.

ble de los detalles (...), su dibujo puro y correcto, la armonía de las líneas y de los colores, la vida real y palpitante de la fisonomía" (19). "¡Qué lindo pie forzado para la más hermosa octava real que ni el mismo Ercilla imaginó jamás —respondió "**Araucano**", ese era su pseudónimo—, y dirán que no nacen escritores en Chile, ni poetas de fuste almidonado!". Y después de ironizar una y otra vez concluye recordando una moraleja de un fabulista alemán: "La alabanza de los necios es más matadora que la crítica de los sabios" (20). Tales palabras provocaron una airada reacción por parte del cronista de **La Unión**, quien no sólo le contesta que son unos bohemios que vagan por ahí "enbadurnando telas de las que nadie hace caso", sino que los desafía a que muestren sus pinturas al público para que éste juzgue finalmente. Pero, ¿quién podría creer en ese desafío tan capcioso? Todos sabemos la deformación que la gente ha recibido siempre en tantas cosas; la deformación estética es una de ellas. Habría repetido lo mismo que el público europeo decía de los impresionistas: son unos "raspadores de paletas". Por eso a ese desafío responde con otro: "¿Por qué no mandar sus obras a los centros artísticos de consideración, donde jurados competentes les disciernen los laureles que creen merecen por sus ftopinturas peregrinas?" (21). Y en seguida les dice que no tienen otras armas que los reflectores, la linterna mágica, los buenos marcos, ni otros heraldos que unos "cronistas almidonados".

A esto responden en **La Unión** con una carta de algún lector que bastante molesto afirma que **Araucano** no pudo encontrar mejor pseudónimo para firmar sus artículos, quien junto al otro bohemio seguramente "ha andado de puerta en puerta "mendigando" o más bien, rematando como vulgarmente se dice, sus obras maestras", y como si fuera poco agrega que debe haber sido muy odioso para la comisión de cierto certamen "poder dar colocación a los centenares de mamarrachos que sólo uno de los bohemios enviaba" (22).

Conviene hacer notar que Francisco González nunca perdió su prestancia como polemista, por ofensivas que fuesen las expresiones de sus adversarios. Frente a estos embates responde con una enseñanza de sentido

(19) **OBRAS DE ARTE**. "La Unión", Valparaíso, abril 24 de 1894.

(20) **UNA OBRA DE ARTE**. "El Heraldo", Valparaíso, mayo 12 de 1894.

(21) **ARTISTAS DE VERAS**. "El Heraldo", Valparaíso, mayo 10 de 1894.

(22) Ese otro bohemio era Alfredo Helsby, de quien don Juan Francisco fue gran amigo. Roberto Zegers dice de ese pintor que era de "espíritu romántico y original, nacido para el oficio y poseedor de una carácter suave de formas, pero generoso y decidido en sus ideales. "Cástor y Pólux del impresionismo", se les llamaba irónicamente y ellos dos, solitarios, incomprensidos, salían día a día, a Viña del Mar, Concón, El Salto, Limache, Quillota, a donde llegaban, generalmente a pie, en viajes sin itinerario, sin otro ideal que pintar la belleza de la tierra porteña". (Juan Francisco González. Editorial Universitaria. 1953. Pág. 68).

común: “El que se defiende sólo con injurias, no se tapa con ellas, sino que se descubre”, y decide pasar por alto ese insidioso expediente de “livianos cuanto desatinados agravios”. Pero les advierte a esos defensores de retratistas de fotopinturas, que lo único que lograrán será hacer la apología de “la más injuriosa falsificación del arte de Velázquez y Rafael”, junto con adulterar la misma fotografía. Por lo demás, las fotopinturas se han generalizado tanto en Europa y América que cualquiera puede lograr una de ellas por unos 25 francos, enteramente a su gusto (23).

Esta polémica duró de abril a junio de 1894. Pedro Lira la recuerda en esa carta abierta a Ramón Subercaseaux, del 21 de noviembre, en donde le dice que “el más bohemio, el más impertinente, el más espiritual de los pintores chilenos, Juan Francisco González, después de haber sostenido en Valparaíso una descomunal batalla contra los **iluminadores de fotografías** que explotan aquel mercado, ha enviado al Salón una avalancha de impresiones de singular atrevimiento y muchas de las cuales son verdaderas obras maestras en su género”. Pero su capacidad como pensador estético no se detiene en la polémica. Escribió copiosos artículos sobre diversos aspectos que a él le interesaban, como por ejemplo, esa serie de reflexiones sobre el impresionismo aparecidas en octubre de ese año 94, en las que defiende la sublime armonía de la “divina proporción” leonardesca, la cual “preside en la Creación desde el Universo cósmico, desde el planeta al infusorio y al átomo y que es la eterna música que sentimos con la humildad de nuestra pequeñez en nuestra modesta organización”.

En otra oportunidad, probablemente alrededor de 1900, hace por escrito la defensa de los árboles que manos inescrupulosas habían cortado brutalmente en la vecina localidad de San Bernardo, con autorización del Alcalde. Pero su disgusto no correspondía sólo a la protesta de alguien que se enfada por unas “historias de árboles”. Un ser que piensa que “el arte ha nacido de la contemplación apasionada de las bellezas naturales”, no puede menos que sentir indignación ante semejante mutilación irreparable. De ahí el sentido de su denuncia pública: “Desconocer o despreciar la Naturaleza es el último de los atrasos; los pueblos que están en este punto no han entrado ni al camino de la cultura”.

En la misma época en que abría sus puertas el Salón del 94 en el mes de noviembre, el pintor Onofre Jarpa publicaba un artículo sobre los proble-

(23) Entre sus numerosos manuscritos y recortes de diarios que conservaba y que su familia tuvo la gentileza de facilitarme, se encuentra un aviso de un periódico francés, **Le Chasseur Français**, en el cual se lee el siguiente ofrecimiento: “Todo suscriptor a este diario y que haya pagado el valor de dos francos, tiene derecho a un magnífico retrato pintado al óleo por el conocido artista M. Dujardin, que se le enviará en el plazo de cuarenta y cinco días después de recibida la fotografía correspondiente, e indicando el color del pelo, de los ojos y del vestido”.

mas del realismo en el arte, cuya tesis principal se refiere a la degradación que se produciría en el arte, si predominara o existiese sólo uno de estos dos factores: la realidad o la idea: "Lo real solo es un error, como lo es también el ideal solo" (24). La reproducción meramente natural no sobrepasa el nivel del oficio del fotógrafo, al perderse en la opacidad de lo fisonómico. En verdad habría que decir más bien que el arte necesita de transfiguraciones, para expresar la belleza secreta de las cosas. Se vuelve fundamental la "reverberación de la luz del espíritu a través de las formas, aún las más materiales en apariencia" (25), para reconocer la presencia del hombre con su impronta. Lo puramente ideal en el arte se torna abusivamente formal y vacío, en tanto que lo únicamente real se vuelve imitativo y grosero. El artista debe buscar aquel punto donde materia y espíritu, forma e idea, cuerpo y alma, se unen como en el hombre, para hacer brillar el esplendor de la proporcionalidad artística.

Pero los peligros de corrupción y degradación que Jarpa ve no se refieren tanto al posible idealismo artístico como al realismo. Nos advierte que es lo real lo que está al servicio de lo ideal y no al revés, porque no hay obra de arte sin la interpretación del alma humana como su mediadora, y en la cual "su verbo interior toma una forma sensible" (26). Es el realismo el que "rompe con mano brutal la bella armonía entre los dos elementos del arte, desdeñando lo ideal para agotar toda su energía en la forma" (27). El realismo no parece aspirar a la transfiguración de las cosas horribles y repugnantes, de suerte que se vuelvan grandiosas y sublimes. Contrariamente, intenta mostrar lo feo como feo, lo desagradable como desagradable. "¿De qué sirve en el arte la reproducción groseramente realista de lo que no podemos mirar sin disgusto en la naturaleza?" (28).

Sin embargo, Onofre Jarpa, en su análisis, no se detiene en cuestiones meramente estéticas. Quiere llegar más lejos y señalar sus consecuencias éticas, religiosas y sociales, porque el realismo tiene su origen en "aberraciones filosóficas", que lo han impregnado de materialismo. "Aun cuando la obra realista de nuestro tiempo no pretenda enseñar ni dogmatizar; aun cuando no ataque ninguna verdad moral ni símbolo religioso, todavía es maléfico, porque en ella se siente, sobre todo, la ausencia de toda doctrina, la negación de toda fe y de toda creencia positiva, el indiferentismo de la conciencia y el desprecio de todo principio" (29).

(24) Jarpa, Onofre. **EL REALISMO EN EL ARTE**. "La Unión". Valparaíso, noviembre 15 de 1894.

(25) IBID.

(26) IBID.

(27) IBID.

(28) IBID.

(29) IBID.

Cuando Francisco González leyó el artículo de Jarpa, de quien otrora fuera compañero y amigo, su primera reacción fue de extrañeza, y no tanto por las ideas allí vertidas, sino por “el giro casi violento que dio a su discurso y las picantes deducciones en que lo complicó” (30). Esto no lo habría sorprendido si no supiera que provienen de un hombre que no tiene por costumbre la vehemencia que allí se advierte, revelándose más bien como tranquilo y dedicado a su trabajo. Eso fue lo que lo decidió a responderle, pensando en que no era posible confundir los planos artísticos con las creencias, los dogmas religiosos y las cuestiones sociales. Su palabra, aunque sincera, escribe González, revela más bien “el frenesí del buen cristiano que ve complicado su culto verdadero con un culto profano en que van encarnándose los sistemas sociales y religiosos elaborados por el perverso materialismo”.

No puede aceptar González el planteamiento de que en el arte deban existir dos principios originantes: lo real y lo ideal; ese viejo dualismo cuya historia se remonta a los tiempos clásicos griegos. La objeción nace precisamente del profundo amor que nuestro artista experimenta por la Naturaleza. ¿Cómo imaginar que la obra de Dios fuera incompleta o imperfecta? “¿Qué pretende el hombre añadir a la obra de Dios? ¿Dónde está ese pretendido ideal que se sobrepone a la obra del Creador?”. Todo surge de la admiración por la Naturaleza, maestra del artista observador, quien sólo desea sorprenderla en aquellas instancias en que se muestra más armónicamente resonante con su espíritu. Sólo pretende alargar la **presencia** de esos objetos bellos que se evaden inexorablemente. “La luz, el calor, las auras matinales y el misterioso rocío de los cielos que acarician sus pétalos, la tierra que llena su cáliz de néctar delicado y del perfume que le presta con su aliento, ¿no basta todo esto para dar a la más humilde de las flores una inmensa poesía?” (31).

Pero nuestro pintor sabe que esa revelación sólo puede ofrecerse a las texturas sutiles de su fineza intuitiva. Es experiencia privilegiada hecha contemplación creadora, comprometida y respetuosa de todo lo natural. Se da cuenta que en él no hay ninguna actitud intelectual o especulativa, ningún ideario que esgrimir, nada que demostrar, ni mucho menos transformar, porque, como dijera, “toda modificación es un atentado y toda corrección un sacrilegio”. El Universo entero parece existir según aquella **justa proporción** de la que de muy antiguo se viene hablando. Es por esto que al final de su artículo interroga: “¿El hombre con su sabiduría puede ir más allá y completarlo?”.

(30) Op. Cit.

(31) IBID.

No es este el lugar para confrontar estas dos proposiciones estéticas. Sin embargo, diremos al menos que nos parecen **equivalentes** en sus líneas esenciales. Ha sido la historia la que les ha dado la razón a ambos. Es perfectamente posible aceptar una pintura interpretativa que quiere transfigurar la realidad, como ocurre en el arte contemporáneo y aun del pasado, al espiritualizar la materia, creando un sentido original e inédito en la Naturaleza. Pero también es plausible lanzarse espiritualmente a la procura de "esa obra aún incomprensible para nosotros", que es precisamente la Naturaleza, y dejarse conmover generosamente por ella, para luego, abstracción hecha de lo complejo, **interpretar** según el sentido de la **simplicidad**, no de la **transfiguración ideal**. Para esto es necesario aprender a sentir y vibrar con sus armonías, "pues la gracia no está en comprender a nuestra madre sólo cuando nos grita, sino en oírle su más leve suspiro, en adivinarle, si es posible, su más ligero pensamiento" (32).

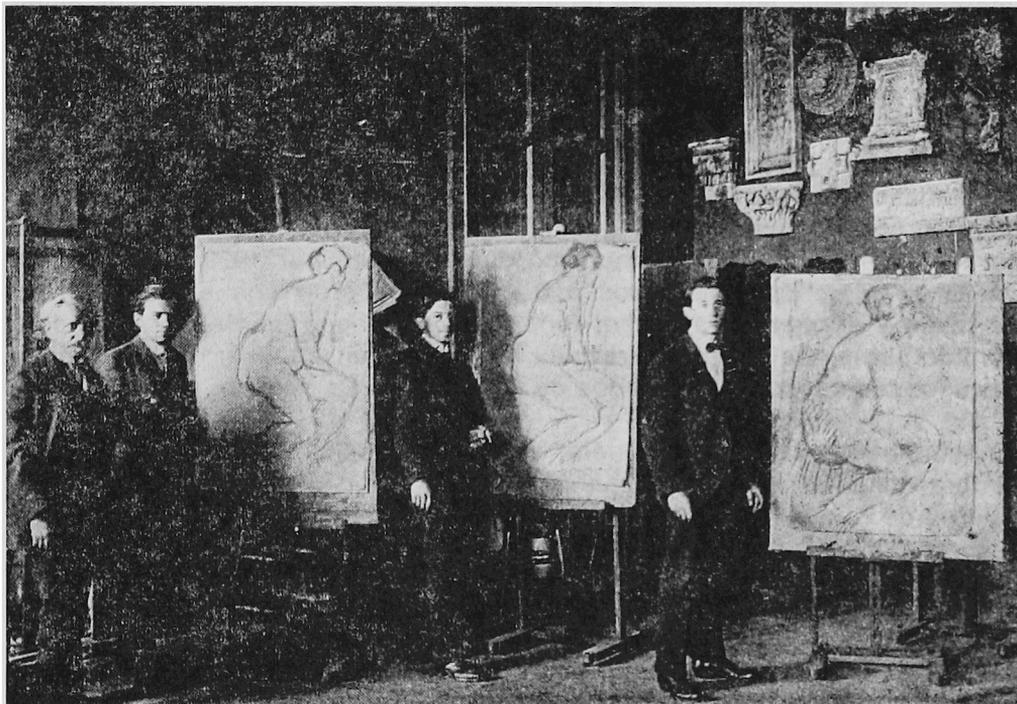
Es por esto que ambos pintores piensan que la pintura no puede tener carácter fotográfico, porque, nos dice Jarpa, se degradaría al convertirse en una simple reproducción mecánica de lo real, sin ninguna espiritualidad; o bien en una pueril y minuciosa prolijidad sin elpreciado coraje interpretativo, según nos asegura González.

La experiencia artística de Francisco González se funda en la no-contingencia de la Realidad, en aquello cuya belleza no parece fortuita o accidental, es decir, que tenga tanta razón para ser cuánto para no ser. Nos quiere comunicar esa exquisita profusión de empastes, esa maravillosa variedad de texturas y calidades pictóricas, que sólo la necia obstinación de sus contemporáneos podía confundir con una mera espesura rugosa. Pero, y he aquí lo más extraordinario, son estas bellas calidades las que nos conducen a esa aldea sorprendida desde lo alto. Es ese rosal en el esplendor de la singularidad de su ser, el que se nos manifiesta. Es la reverberancia de la tierra natal cogida y desocultada, la que con primacía ontológica se encarna en sus obras como bellas imágenes. Es esa misteriosa región del ser en la que tiene lugar una verdadera presencia-ausencia. Se diría que se trata de una **emanación mágica**; una suerte de raptó imaginario en el que la Naturaleza se nos da simultáneamente **en persona**, y, sin embargo, como habiéndose quedado allá en lo que es en tanto que **absoluto** y eterno devenir. Acá nos ha dejado su imagen esplendorosa que nos mueve a admirarla y a prestarle vida siempre, porque el artista la propone como objeto de revelación creadora que debe cumplirse a través de un **pacto de creencia generosa**, para servirme de una expresión cara a Sartre. Los contemporáneos de Juan Francisco González actuaron con carencia completa de todo acto de fe generoso, los que en vez de entre-

(32) EL IMPRESIONISMO EN LA PINTURA. Op. Cit.

garse enteramente con lo que eran, a una comprensión sincera, prefirieron la mala fe: se mintieron a sí mismos y le mintieron a los demás. Se olvidaron que detrás de toda proposición estética se discierne un imperativo ético que nos exige el abandono de nuestras malas intenciones y a disponernos a una contemplación recuperadora y libre, evitando los enunciados prejuiciosos y coartantes.

Pero el maestro chileno viviría lo suficiente para ver que su obra se comenzaba a comprender y a estimar. A pesar del círculo bastante cerrado que existía en la Escuela de Bellas Artes, Alvarez de Sotomayor lo designa profesor en 1910, aunque el nombramiento no lo tenga hasta 1914. Antes había hecho clases en el liceo de Valparaíso, donde era rector Eduardo de la Barra.



Juan Fco. González en una sesión de dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

Fueron los artistas jóvenes de aquella época, principalmente los que constituyeron la llamada **Generación del 13**, quienes más le debieron. Sin embargo, sus enseñanzas no fueron obstáculos para que sus alumnos desarrollaran su propia personalidad artística, porque a González como maestro le interesaba que aprendieran a ver y a ejecutar; "a dar un golpe; a tener la costumbre de ver simple; a tener retentiva visual; a ser capaz de hacer

un croquis en tres segundos; a poder atisbar una cosa en la calle y hacerla de memoria al llegar a casa; sorprender el movimiento; ir a la masa; ver las grandes masas y nunca los detalles; ir, desde el primer momento, al fondo de las cosas" (33). Pensaba que la Escuela de Bellas Artes no debía enseñar más que dibujo y composición, "no debería haber profesor de pintura en ella; el profesor aplasta a los alumnos, tuerce sus temperamentos que no deben pertenecer sino a sus dueños. Cada uno ¡qué diablos! debe pintar como quiere, como se lo manda su impulso, su visión del mundo, su ebullición íntima" (34).

Esto fue lo que desarrollarían precisamente sus discípulos, y es por esto también, que no se puede hablar de una influencia, a la manera de un maestro que tuviese algo así como unos primeros principios gestores de una escuela, sino más bien de un artista que quiere comunicar a sus alumnos los alcances de una búsqueda y de un oficio, que les permita, paulatinamente, una mayor expansión de sus fuerzas creadoras, y por ello lanzarse al encuentro de sus propios perfiles caracterológicos.

Es cierto que la enseñanza de la pintura puede llegar a constreñir las individualidades, a riesgo de anularlas en muchos aspectos, cuando se adoptan criterios estrechos y geométricos como los que tenían vigencia al parecer en la Escuela. De aquí que diga por allá por 1929 en forma tan desencantada: "Es inútil. Esos pedagogos acabaron con el último resto de razón y de sentido artístico; todo lo que se haga en Bellas Artes será perdido sin remedio; está extraviada, perdida la enseñanza; también andan perdidos los conceptos primarios de esas cosas. Es penoso, es triste" (35).

Sin embargo, existe otra manera en que es posible la enseñanza de la pintura; también aquí es necesario aprender a ver, a familiarizarse con los valores de la materialidad, y por ello a perderle el temor al espacio pictórico. El aprendizaje del dibujo y de la composición, como dominios del espacio gráfico, conducen a esa soltura y desinhibición tan propia y necesaria a la experiencia artística, que aunque se pinte como quiera, "como se lo manda el impulso", siempre será posible que se desarrolle la personalidad plástica de acuerdo al afianzamiento del oficio revelador de una sabiduría práctica, tan connatural al espíritu artístico.

En 1918 se produjo en la Escuela de Bellas Artes una serie de luctuosos incidentes, protagonizados por el entonces Director de la Escuela, Joaquín Díaz Garcés, y la Federación de Estudiantes de Chile. No es este el lugar

(33) Zegers, Roberto. Op. Cit. Pág. 110.

(34) IBID.

(35) IBID.

para juzgar la validez de esos conflictos, pero diremos al menos que entre las numerosas denuncias y peticiones que hacían los alumnos, estaba la de solicitarle al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, el rechazo de la renuncia de don Juan Francisco González, al cargo de Profesor de Croquis y Dibujo Superior, por tratarse del maestro "más meritorio de la Escuela", y cuya clase "es la única que hace excepción de los demás cursos masculinos, pues tiene una asistencia media de quince a veinte alumnos y ha merecido el voto de aplauso de los profesores, y el respeto y cariño de los alumnos por su dedicación y entusiasmo" (36). La dimisión se habría debido al parecer a un conflicto entre el pintor y Díaz Garcés. Francisco González por dignidad se habría visto obligado a renunciar. Esto dio origen a unos bochornosos sucesos y a una huelga estudiantil. Todo eso revela muy bien la gran estima que tenían los alumnos por aquel viejo maestro, insigne integrante del círculo de **Los Diez** ("Cuando se fue... parece que un vacío muy grande se sintió en los medios artísticos y en todos los sitios que él frecuentaba", recuerda Zegers).

Los últimos años de su vida los dedicó a una infatigable búsqueda, en un lugar cercano a Santiago, en Melipilla. Se podría decir que sólo dejó de crear cuando abandonó este mundo, en el cual había aceptado convertirse en **absoluto**, asumiendo la vida, siguiendo el sentido de una decisión irremplazable, que tomó en esas instancias históricas en las que le tocó existir, desde que naciera ese lejano 23 de septiembre de 1853, en esa vieja casona cercana a la Parroquia de la Estampa de Nuestra Señora del Carmen, en la avenida Independencia de la capital, y en la que fuera bautizado el 2 de octubre. Tendría diez años cuando vio el incendio de la Compañía, desde el cerro Blanco; veintiséis cuando huye del Perú en un transporte chileno al mando de Arturo Prat, al estallar la guerra; treinta y ocho cuando contempla impresionado el cuerpo sin vida del general Orozimbo Barbosa, su amigo, en el campo de batalla de Placilla, y a quien le habla hecho un retrato tiempo atrás.

Cuando el pintor muere en marzo de 1933, Pedro Prado, su gran amigo, dijo estas palabras, entre otras, como homenaje póstumo al ilustre artista:

"González fue un gran pintor, sí; pero González fue más que todo eso; sólo muy pocos llegan a su grado de plenitud, a esa calidad de sabiduría directa. González fue por ello, entre otras cosas, un filósofo; no dejó doctrina, tratados ni discursos; pero dejó en su vida todos los elementos necesarios para extraer esa doctrina y escribir ese tratado.

(36) De un Suplemento de **JUVENTUD**, órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile. Octubre de 1918.

“Amó todos los nobles refinamientos, distanciándolos de la vana exquisitez y de la burda opulencia. Tuvo siempre el ademán, la gallardía y la desenvoltura de un verdadero gran señor, porque fue un verdadero gran espíritu.

“Despreció la debilidad, la pretensión suficiente, la falsa sabiduría y la igualdad imposible.

“Días antes de morir, González cayó en delirio. Un bellissimo delirio que nos revela el cimiento de su ser verdadero. Se creía rico y estaba lleno de afanes repartiendo todas sus riquezas. Conversé con él horas antes de entrar en agonía. ¡Cómo recordaba uno a uno a sus amigos ausentes! Para cada cual tuvo una expresión gráfica de color, de gracia y de ternura. Esos últimos dibujos imaginarios parecieron quedar vagando en torno a su vieja cabeza doblegada. Quería que todos fuésemos a saber la buena nueva: él nos iba a llevar a la vieja y amada España, a la dulce Francia inolvidable. Que se apresuraran en ir, porque él estaba haciendo la lista interminable de sus infinitos amigos”.