

PASCHÍN

PASCHÍN

ABELARDO BUSTAMANTE

DEPARTAMENTO DE CULTURA Y PUBLICACIONES
MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA



El hombre

Entre los amigos de Abelardo Bustamante el poeta Pablo de Rokha ocupa un lugar especial. La noche del sábado 15 de Marzo de 1952 hemos escuchado de sus labios la relación que nos hizo de su conocimiento personal del pintor. Como todas las obras de los artistas llevan el sello del creador, es posible que la imagen que se transparente sea, junto con la de Abelardo Bustamante, un poco también la del espíritu de Pablo de Rokha.

"Abelardo Bustamante, más conocido como Paschín, fué un artista ignorado por los intelectuales, los poetas y por los propios pintores (1). Puede decirse que, aun hoy, ha llegado a transformarse en un gran misterio y en un desconocido para las generaciones actuales. Recuerdo que cuando escribí un opúsculo en Agonal, que era

una publicación del Centro de la Escuela de Medicina, en los años 1924 ó 1925, que no me recuerdo bien, eso fué motivo de escarnio. Se mofaban de que hubiera podido publicarse algo en serio sobre un pintor que parecía estafalario. Paschín, como le gustaba llamarse, era, sin embargo, de una calidad humana extraordinaria; desinteresado y de una limpieza de vida ejemplar. Poseía una inteligencia sobresaliente y podía penetrar las más oscuras y difíciles materias.

Era hijo de una cantante de opereta que había declinado a la zarzuela, posiblemente de tercer orden, y de un hombre pobre de la clase media (2). No recuerdo su apellido materno, pero puedo asegurar que a alguna mezcla tenía de francés (3), lado de donde le venía ese sentido incisivo y penetrante de su humor que perforaba como un estilete. Complicada personalidad era la suya; había una mezcla en la que se distinguía algo de una raza vieja, refinada y sutil, que lo heredaba de la madre. Por el padre había en su trama sanguínea unas cuantas fibras judías y la persistencia de un americano de antes del descubrimiento (4). Su fervor artesano procede seguramente de ahí, de esos antepasados autóctonos

Su seudónimo de Paschín lo tomó del crítico, humorista trágico de Florencia, llamado Paschino (5) y conocido con su contradictor Marforio por las polémicas públicas sobre arte con inscripciones en dos estatuas. Gustaba visitar las exposiciones y eran esos los momentos en los que se le sorprendía en su vena humorística. Hacía observaciones en un lenguaje llano, popular, colorido, incisivo e inesperado; siempre daba en el blanco justo con lo que pulverizaba y demolía. Lejos estaba del snobismo, pese a sus tres viajes por Europa (6); sus expresiones eran típicas. No empleaba términos técnicos sino sus equivalentes populares precisos. Sus juicios eran de un sabor que llegaba a la enormidad y eludían lo petulante.

La amistad ocupaba en su existencia un lugar muy importante. Cuando tenía recursos, por la venta de alguna obra, era de los que buscaba a los amigos para festejlos u ofrecerles dinero. Junto con el poeta Rojas Jiménez eran las figuras relevantes de los círculos

artísticos de la época. El Dr. Fernando Delbés y yo éramos sus íntimos. (7). Juntos comíamos todos los sábados en La Trinchera, a una cuadra de la Plaza de Armas. El mozo nos contemplaba al llegar y ya sabía de que se trataba. A los pocos minutos volvía con una fuente de causeo, aliños y tres botellas de vino. Consumido el licor llegaban otras tres botellas; de esta manera, con la mesa siempre bien provista, estábamos hasta altas horas dialogando y dándonos lo incomparable de la amistad.

Su deleite para comer los guisos chilenos no tiene parangón. Sabía del poder fuerte del charqui machucado con ajo y acompañado de pan y queso. Su vajilla estaba formada por platos, ollas, fuentes y cántaros de greda; era placentero saborear en ellos las pancutras con perejil. Todo era colocado sobre una mesa con un mantel absolutamente limpio. Partía el pan con una alegría desmesurada. Cuando no había dinero había que salir a vender alguna obra para comer. Mucho nos costó, en una ocasión, vender una gran cruz florentina con incrustaciones de concha y perla. Tres días llevábamos perdidos y estábamos desesperados. Se pudo conchabar por cien pesos en dinero y por todo lo comido en el momento de hacer la operación. Consumimos, entonces, una langosta, una gallina y un delicioso postre, todo muy rociado con buen vino.

Cuando fué a Francia no hizo el snob americano. Comenzó por no visitar nada sino que se fué directamente a vivir en las barriadas pobres de París del otro lado del Sena. Se relacionó directamente con el pueblo francés. Trajo una imagen que nadie trajo antes. La describía, de sobremesa, con su humorismo que era excelente y abundante. En Europa se mantuvo inalterable en esta actitud natural y en su sentido de la vida. (8). Puede compararse a la forma con que Cervantes miró a Italia cuando acompañó al cardenal Acquaviva. Vivió la picaresca natural y a su manera, extrayendo el jugo de lo medular, lo popular y lo humorístico. Había influido en su actitud el libro que le prestara de Lorenzo Sterne titulado "Viaje sentimental de un inglés a Francia". España la visitó de la misma manera. Anduvo por los pueblos como los antiguos viajeros,

viviendo en las casas de los labriegos, artesanos o mesones corrientes.

Comprendía, gustaba y se deleitaba a fondo con la música, el canto y la literatura. Era hombre de cultura reducida a ciertos autores; puede decirse que era lector de pocos libros, pero, lo escogido de su selección lo compensaba con la profundidad con que se adentraba en ellos. El Quijote le parecía monumental; el romancero lo entendía a fondo; gozaba con Rabelais. Conocía muy bien la cultura popular de Francia, según revistas de un orden corriente (9). Su discernimiento del valor de las obras de arte era certero (10). Como profesor de la Escuela de Artes Aplicadas utilizaba un método incomparable. A sus alumnos les decía: "No enseñaré nada. No sé nada. Lo que vamos a hacer es trabajar juntos"; y trabajaba con ellos.

Era una mezcla de hombría y delicadeza en el trato con los demás. La mayoría de las gentes no lo entendía. Era un sentimental y su defensa estaba en el humorismo agresivo. Se puede decir que lo sobresaliente de su espíritu estaba en su tremendo humorismo trágico-sentimental. Era amigo de todo el mundo y en el barrio era saludado por todos. Poseía un profundo sentido de la honorabilidad y de los compromisos de dinero. Era un trabajador infatigable, obsesionado por la persecución de la perfección. Podía estar sesenta días puliendo un trozo de madera. Si la obra que salía de sus manos encontraba admiración, no vacilaba en regalarla en el acto. No era un bohemio sino un proletario del arte, un desinteresado absoluto y magníficamente generoso.

Recuerdo su muerte. Berta, su mujer, nos vino a avisar de mañana que había enfermado repentinamente en la noche con una fiebre horrible. Vino a verlo, el Dr. Delbés y diagnosticó tífus exantemático. Se acabó en cinco o seis días de enfermedad. Se le había trasladado al Hospital del Salvador y cortado el pelo al rape. Cuando lo visité estaba sin conocimiento. Poco antes de morir tuvo un delirio. Yo estaba a su lado. Era en la tarde y hacía mucho frío. El sol poniente asomó por unos instantes entre las nubes, iluminó con tintes rojizos la pared frente a la cama y llenó el cuarto de res-

plandores. En la transtiguración de la luz, que bañaba todo, se oyó su voz: "¡Caramba, qué linda casa de campo dónde estoy! ¡Toda mi vida la he soñado!"

Cuando se le enterró llovía torrencialmente. (11). Hice un discurso de despedida. Dije: los que lo han mordido, calumniado, explotado y negado, vienen ahora a llorar a su tumba. La muerte de Paschín es una bofetada a los traficantes y granujas. Su vida de artista fué de una seriedad absoluta. Tuvo la conciencia trágica de su oficio.

Después de los discursos fué enterrado en el barro a causa de la lluvia que dificultó enormemente cavar un oyo en la tierra. Quedó tumba por medio con el poeta Rojas Jiménez.

Lo distinguió la enorme energía de su temperamento. La gran capacidad de creación y de trabajo, la conciencia de su oficio y la deleitación con que laboraba".

Esto fué, poco más o menos, lo que dijo Pablo de Rokha.

Notas

(1) Paschín, fué en realidad, muy conocido en los círculos intelectuales. Pablo de Rokha se refiere aquí, más bien, al desconocimiento de sus méritos en los círculos oficialistas de la Escuela de Bellas Artes y de los Salones Oficiales.

(2) Por noticias que hemos tenido de otras personas, hemos llegado a la certeza de que el padre de Paschín descendía de gente de situación mediana y que fué oficial de ejército con graduación alta.

(3) El apellido materno de Abelardo Bustamante era Rodríguez. El apellido francés a que se refiere de Rokha es, presumiblemente, el de la abuela materna del pintor.

(4) Se sabe, con seguridad, que el padre era descendiente de españoles de reciente fijación en el país.

(5) El apellido Paschín era el de su abuela paterna.

(6) Hemos llegado a precisar que Abelardo Bustamante hizo cuatro viajes a Europa. Siendo el primero antes de 1920 a Alemania. Por recuerdos que guardan sus amigos se sabe que vivió algunos meses en Hamburgo, de los demás sólo hemos podido precisar que en 1925 estaba en París, y que fué a Europa, con el Grupo de artistas enviado por Pablo Ramírez, en 1928. Algunas obras ejecutadas en España, y fechadas como del año 1929, deben corresponder a su permanencia en España cuando fué comisionado para decorar el pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla.

(7) Paschín tenía muchos amigos: Julio Vásquez C., Alíro Oyarzún, Tomás Lago, Alberto Rojas Jiménez y Pablo Neruda, son los más conocidos.

(8) A su amigo Julio Vásquez C. al regresar de Europa, le manifestó, más de alguna vez, su desorientación para captar el ambiente artístico europeo; la marea de exposiciones; la increíble cantidad de pintores y la diversidad de tendencias.

(9) Se identifica con el sentimiento del poeta Enrique Heine, al que admiraba y leía con frecuencia. Leyó a Lucrecio y se embebió en las páginas de su obra "De la naturaleza de las cosas".

(10) El pintor Pascual Gambino nos ha dicho que escribía sobre arte y que más de alguna vez se publicó en la prensa algún comentario salido de su pluma.

(11) No hemos podido precisar la fecha de nacimiento y comprobar los datos que nos da Antonio R. Romera en su Historia de la Pintura Chilena. Desde luego, sabemos por el artículo necrológico del Diario Ilustrado, que murió el 4 de Julio de 1934 a la edad de 49 años. Otras informaciones aseguran que murió de 42 años de edad. ¿Cuándo nació, según esto, en 1888, 1885 o 1892?



La obra

Para comprender el sentido del arte de Abelardo Bustamante, captar la íntima significación de su espíritu y las modalidades de su técnica artística, no es suficiente la pesquisa de los datos de su biografía. Tampoco bastan las comprobaciones que podamos hacer frente al análisis de sus obras si las desgajamos del hombre y de todas las circunstancias. Ya sabemos que trabajaba mordido por el demonio de la perfección; su alma estaba torturada por el suplicio de tener conciencia de la distancia que separaba su concepción ideal de la realización material. Todo su entendimiento autocrítico, y el testimonio, frente a los ejemplos de los grandes maestros, no hacían sino anonadarlo y sumirlo en la desesperación. Su vida puede interpretarse y seguirse como un drama lleno de claros y oscuros. La anécdota

que lo retrata lanzando su caja de pintura al Sena corresponde a uno de aquellos momentos de sombra en los que el abatimiento, ante la certeza de lo imposible, el igualar o superar la magistral tradición guardada en los museos, confirma su derrota. La otra, que lo retrata paseándose solitario con su Adán, rechazado del Salón Oficial por el predominio de un criterio académico corresponde a un momento de luz. La certeza de estar en el camino de la expresión y la forma lograda era más valioso, para su tranquilidad, que la incomprensión, la insensibilidad o los errores de los hombres.

Raro y curioso caso el suyo.

Para entenderlo se necesitaban todos los datos posibles y en seguida conectarlos y, después de haber ensayado todas las posibilidades de relación entre la herencia, la familia, el medio, los estudios, sus reacciones, sus opiniones, los acontecimientos menudos y los trascendentes, después de todo eso, queda todavía el dejarse llevar por una especie de poesía de la contemplación que va viendo y revelando; que interpreta y entreabre caminos y perspectivas no recorridas.

Es una tarea que proponemos.

A falta de todos los elementos y materiales, que para eso se requiere, damos, en las apreciaciones que siguen, una especie de salto un tanto en el vacío.

Cuando era muy joven se celebraban las fiestas centenarias y ya sabemos lo que ese acontecimiento significó para nuestro desarrollo artístico. Corresponde aquella fecha a uno de esos raros momentos de plenitud en que se tiene la sensación de que algo, semejante a los poderes ocultos de los volcanes inactivos, se ha puesto en movimiento. Nuestro crecimiento se ha realizado con intermitencias. Indolencia pasiva y como de siesta que deja pasar; momentos de inquietud y de activa vitalidad. El Centenario fué uno de esos momentos de erupción de fuerzas surgidas del seno caótico de la nacionalidad. Allí tomó forma la generación del año 13 y en su turbión trágico se alimentó la primera juventud de Paschín.

Si miramos el decenio 1910-1920 nos daremos cuenta de que en él se desarrollan, para la raza, todas aquellas situaciones que en el

siguiente, aflorarán en la inestabilidad social y en la búsqueda de su cauce normalizador. Una legislación previsor, que ajusta y trata de armonizar los desplazamientos de las clases sociales hará esa labor. Los procesos de orden político, económico y biológico, en la composición del pueblo chileno, estaban operando sobre el subconciente de los artistas contemporáneos. Es notorio en la generación a que pertenece Abelardo Paschín y se expresa, en la orfandad social, en su consecuencia: el repliegue individualista. El tono angustiado y sombrío de la producción del año trece corresponde exactamente a la atmósfera social de estos pintores. Los colores quebrados, las gamas sombrías, las penumbras crepusculares, el duelo cromático, la tristeza de puertas entornadas y de soledad, que nos comunican, son el trasunto pictórico puro de sus dramas individuales en medio de una sociedad que ignoraba su existencia y su valor.

Nos preguntamos: ¿Cuál ha sido la causa de esta vibración subconciente que se mezcló a los colores de su paleta y tiñó, en su atmósfera sombría, los retratos y los paisajes? Parte de la respuesta nos da la procedencia social de sus componentes. Desde luego, casi todos los artistas formados en la segunda mitad del siglo XIX y en el atardecer de sus años postreros, provenían de los sectores aristocráticos de la sociedad. En cambio, los de la generación del año trece provenían de ese lagar proteiforme que se extiende desde el pueblo, hasta la clase media acomodada.

Un proceso de expansión, o crecimiento del espíritu nacional, habíase operado a continuación de la guerra del Pacífico y del consiguiente apaciguamiento de los espíritus después de la revolución de 1891. Esta expansión había alcanzado hasta los intereses estéticos, de una minoría es cierto, pero lo suficientemente viva y operante como para formar una pléyade de nuevos artistas. Su drama consistió en haberse adelantado a los componentes de los sectores de los cuales procedían y en no haber entrado a los grupos sociales hacia los que su selección espiritual los empujaba. Quedaron como apatridas. Sin clasificación posible y al margen de la sociedad.

Para muchos, la influencia tenebrista puede provenir del maes-

tro Fernando Alvarez de Sotomayor, pero es indudable que un íntimo estremecimiento, sentimental y dramático, los aleja de la vitalidad del maestro hispánico.

No es este aspecto el que nos interesa ahondar para plantear nuestro punto de vista sobre Paschín, lo dejamos anotado solamente como algo al pasar. Lo que nos interesa es pesquisar en la serie de desajustes sistemáticos que se producen en las conciencias de los pintores contemporáneos, tantos y de tales alcances, como para producir una generación entera inadaptada que marchó trágicamente a su aniquilación. Paschín nos sirve de ejemplo relevante. Saquemos como conclusión, solamente de lo dicho en relación con los cambios sociales, que ellos repercutieron en la ubicación de su producción. Trabajaban para una clase o para un medio social que carecía de ideales estéticos. La clase más cultivada tenía los suyos y se satisfacía en la importación de artículos de arte de un refinado y decadente europeísmo.

Los artistas del año trece no tuvieron sus Mecenas en donde estaba el poder económico, ni encontraron eco en el seno de las clases sociales de las cuales provenían, porque, esas clases no se habían incorporado todavía a las formas más elaboradas de existencia, en las cuales, el arte, corresponde a la conciencia de ciertos ideales estéticos y a una necesidad de uso y consumo. Esta es la primera conclusión que obtenemos de un examen superficial de los hechos: artistas huérfanos.

Empero, los mayores desajustes se producirán por razones, a nuestro juicio, de orden psicológico y notoriamente de naturaleza estética.

Si los artistas de la generación de Abelardo Bustamante no encontraron el apoyo del medio, sino la indiferencia y la ignorancia más atroz, fué natural que su arte extremara la nota romántica. Todo romanticismo implica, en parte, un desacuerdo original del hombre con la realidad. ¿Qué mayor y más trágico desacuerdo, en este caso, que el de estos artistas y la realidad que los estrangulaba? Todos se evadieron por el camino de la ensoñación y la poblaron de brumas

y nieblas. Fué una manera de rechazarla. Casi todos cultivaron el retrato y tuvieron la extraña afición de retratarse entre ellos. No tenían clientela. Son imágenes hechas en el interior de las habitaciones, a puertas y ventanas cerradas. Con paredes como acolchadas para que, ni aún los ruidos exteriores, vengan a perturbar una especie de mortal quietud.

Los retratos de Abelardo Bustamante son así. Dan la sensación de vidas sepultadas y enclaustradas en un quietismo silencioso; una atmósfera ambarina las envuelve y los contornos se desvanecen, suavemente, en los rumores y entrechocos de quebrados matices mortecinos. Es un romanticismo sentimental. Las formas se embalsaman en su propia atmósfera y el secreto de sus propios ensueños. El retrato de Olga y el retrato de Berta están impregnados de esta dulce, frágil y blanda melancolía.

Fernando Alvarez de Sotomayor y los maestros de la Escuela de Bellas Artes imprimían a la enseñanza una orientación que desconocía las corrientes estéticas contemporáneas. Un academismo tardío, con el reloj atrasado en cuarenta años, aposaba los desperdicios y los residuos estéticos del siglo en la formación de la juventud. La generación del año trece debió sufrir por ello uno de sus mayores ajustes espirituales.

Todo arte vital se afina en el espíritu que le es contemporáneo. La forma pictórica para la cual eran preparados los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes se afirmaba en la certeza de la objetividad. El espíritu sustentador de la objetividad, empero, había declinado hacia mucho tiempo en el ámbito artístico occidental. Se había iniciado con el impresionismo, antes de 1874, la primera fase de destrucción de la realidad objetiva con la persecución de lo vaporoso y atmosférico. La disciplina académica a que se sometía a los estudiantes los encaminaba a realizar un arte epigonal y moribundo. Así fué en todos ellos y así fué en Abelardo Bustamante. En él se acentúan estos rasgos por características que le son estrictamente individuales. Buscaba la perfección y la encontró en el justo medio en que se ligan realidad y ensueño. Sus desnudos, y academias con desnudos,

tienen esa palpación cálida y sanguínea de la vida y la prolijidad anatómica que va modelando cuidadosamente los planos y los volúmenes. Los juegos combinados de luces, reflejos y matices, sobre la piel rozagante, eran un deleite. Lo atempera y lo suaviza por la dosificación de lo atmosférico en una luz, imprecisa y vaga, que flota. Todas estas poéticas preocupaciones, nacidas del respeto a la verdad objetiva, se producían en un tiempo en que la pintura se orientaba justamente, a la destrucción de esa realidad exterior. La aproximación de la primera guerra europea había presenciado, hacía ya un decenio, las especulaciones estructurales de Cézanne y su divulgación y entronque con los intelectuales experimentos de los cubistas. Por esos días se intentaba el asomo a los abismos interiores del hombre, en miradas precipitadas y dramáticas, con la lección de Van Gogh y sus seguidores "fauves" y expresionistas. Del simbolismo exaltado de los colores planos, nacidos en Gauguin, se desarrollaba toda una corriente de precipitado lirismo. Todo esto, que correspondía a la vida de los artistas sincronizados con su época, era desconocido, en el ambiente de pozo quieto, de la Escuela de Bellas Artes y de todos los círculos artísticos nacionales.

Hemos hablado de desajuste social, hemos visto su consecuencia en la conciencia estética que los lleva a la ensoñación y al romanticismo, ahora acabamos de ver la falta de conexión con el espíritu artístico contemporáneo. El mayor y el más grave de todos. Estábanse preparando para un arte que ya había perdido su razón en la vida del espíritu.

Si bien Abelardo Bustamante hizo varios viajes a Europa, por las modalidades de su estilo de vida, no captó bien, estos anacronismos de sus ideales estéticos, sino hasta el tercero. Se acentúa con él un cambio que va de la forma difusa, objetiva y blanda, a la que se perfila con vigor de contornos, estilizada, expresiva y ornamental. Otro cambio se manifiesta también y es aquel que va de lo frágil a lo monumental. Compárese solamente la reproducción de la pintura al fresco "El descendimiento" con la del retrato de Berta, para que sea fácil tener una idea de cómo en las obras de su última etapa

busca, junto con la deformación expresiva, la acentuada musculosidad de las formas y la aspiración hacia el crecimiento espacial que simboliza lo monumental.

Esta evolución que analizamos en el estilo de Paschín no corresponde a una transición lógica sino a una mutación. Es visible esta mutación, sin solución de continuidad, en la alteración que ofrece el color. El vitalismo sanguíneo se ha trocado en un colorido intelectual y gris.

¿Cómo interpretaremos estos cambios en la conciencia artística del pintor? Simplemente como una manera de recorrer, apresuradamente, el espacio y el tiempo en que se encontraba retrasado. Llegar a un estilo pictórico moderno según un espíritu más subjetivo, sintético y estructural de las formas plásticas. Por eso, no es raro que, entre los pintores de su predilección, señale después del año 1920 a Cézanne. Debemos reconocer que este desajuste no fué resuelto por el artista. No alcanzó a madurar su nueva posición pictórica y la dejó solamente planteada, falto de fuerzas, aniquilado en la duda y el escepticismo, o debilitado, en sus resoluciones, por el ambiente más laxo del país, que, inevitablemente, empuja hacia el decaimiento y el retroceso.

Hemos insistido en el aspecto anterior porque el drama de Paschín es el de casi todos los artistas plásticos sudamericanos. Hijos de un continente que tiene mucho de colonial, no pueden colocarse en la avanzada en que el pensamiento o la creación germinan sino que marchan a la zaga. Se complacen en la repetición de lo que fué creado y en los desperdicios de las formas caducas. La apreciación de los valores artísticos también se resiente de este retroceso. La prueba de ello es que los artistas más valiosos y que encarnan el espíritu de su tiempo y de su medio necesitan realizar lejos su obra. Matta es apreciado en Londres, New York o París, pero es ignorado en Santiago de Chile, donde nació.

Es curioso observar en la mutación estilística de Abelardo Bustamante otras causas de índole psicológica. Casi todo lo que hizo fué como una forma de beligerancia y de oposición al medio. Su pintura,

en lo psicológico, es una forma de protesta contra un medio al cual no se encontraba adaptado. Mientras vivió en Chile, primitivo artísticamente como ambiente, fué un refinado que se solazó en la degradación sutil de los colores y de la atmósfera. Es más, a poco que se observen sus retratos se verá una tendencia a la estilización para representar una tipología ideal de mujer esbelta, de largo cuello de cisne y menudas y delicadas facciones. Un "esprit de finesse" debilita los miembros y los hace aristocráticos y yacentes.

Cuando se acentúa la captación de las corrientes estéticas contemporáneas europeas se suscita en él, como una oposición al medio, el surgimiento del artesano que talla en madera, forja en hierro o pinta al fresco. Aparece una especie de primitivo reencontrado en el fondo de sí y opone, con todo vigor, a las alambicadas esencias europeas, una forma ruda, de gruesos músculos barrocos, como una manera más de ir, por contradicción, contra el medio.

Esta agresividad de Paschín posiblemente tenía su origen en una falta de madurez emocional y en el combate contra sus propias debilidades temperamentales. En ello limó mucho de la fuerza que pudo haber canalizado en la solución de sus conflictos íntimos, de hombre y de artista.

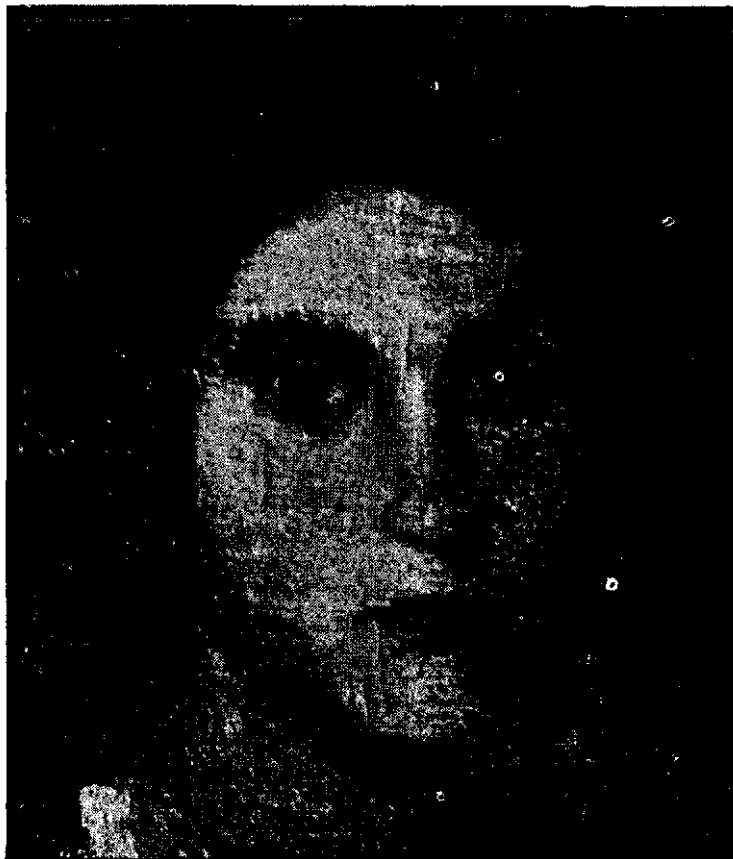
Tal vemos a Paschín. Gran artista frustrado en sus aspiraciones por un sino histórico. Huérfano entre sus compatriotas, mal ubicado en su formación, un tanto confundido por el caos, que no supo interpretar, del arte vivo de su tiempo, replegado sobre su propio corazón y sobre sus propios tormentos, pintando, esculpiendo o forjando materias, como una manera de ahogar la congoja de su fatalidad artística. Lo que hizo no pudo ser de otra manera aun cuando estaba señalado para destinos mayores. Su arte fué íntimo y para sus propios ideales. Fué antes que nada artista que encontró en todas las técnicas un medio de sacar a luz sus sueños de perfección. Mientras pudo fué pintor. Más tarde, perseguido por la necesidad, pintó cada vez menos y se entregó con el mismo ardor a las artesanías magistrales de la madera o de los metales, buscó por entonces nuevas formas para su expresión; pero, cansado y sin apoyo, dejó planteada su

nueva visión pictórica. Escasos documentos se encuentran de estos propósitos, pero elocuentes sobre la claridad que alumbraba cada vez más en su camino.

Su drama es el drama de muchos. El desperdicio de sus valores nos empobrece; una sagrada obligación debe enardecer la palabra, los hechos de quienes puedan preparar las condiciones, para una liberación del espíritu y su sustento, en una tierra casi virgen.

Las ilustraciones del texto corresponden :
la primera al retrato de Abelardo Bustamante, hecho por Ezequiel Plaza, según una fotografía de 1918 ;
la segunda a «Maternidad», ébano, propiedad del Dr. Fernando Delbés.

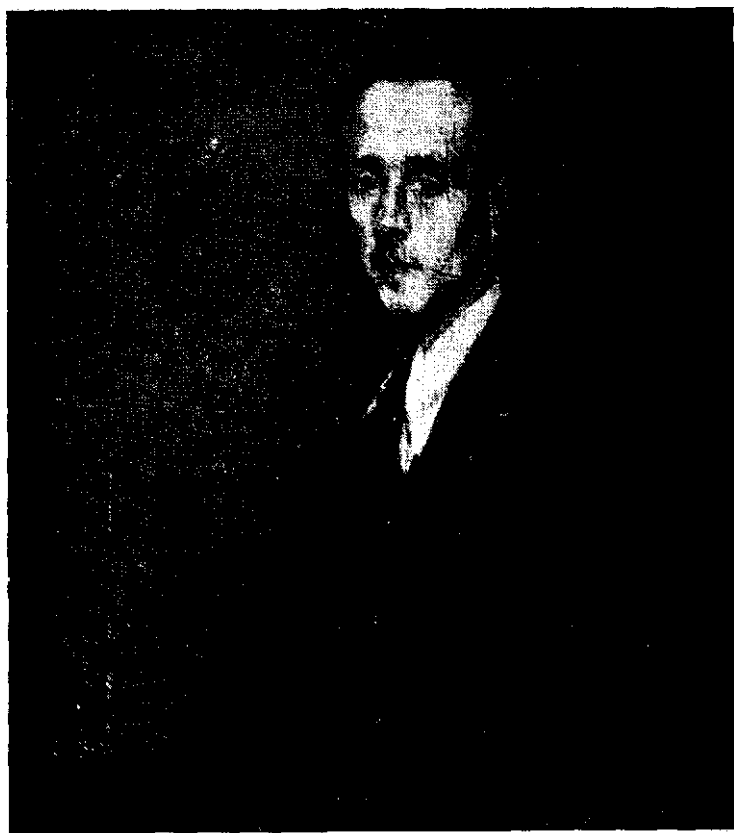
Retrato de Berta. Óleo.
Colección Julio Vázquez Cortés



Desnudo con trapo rojo.
Óleo sobre madera (35 × 66), 1920
Colección Julio Vásquez Cortés



Retrato de Afaro Oyarzún, 1923. Óleo (65 x 88)
Colección Julio Vásquez Cortés.



La Casa de Mimí Pinzón, París.
Óleo sobre cartón (37 x 37)
Colección Julio Vésquez Cortés



Estudio, Óleo. [32 x 36]
Colección Julio Vázquez Cortés



Desnudo Académico. Óleo.
Colección Julio Vásquez Cortés



Descendimiento. Fresco, Paris 1829 (80 x 100)
Colección Fernando Detbés



- A) El Descendimiento. Talla en madera (134 × 23,5)
Colección Isi Cori.
- B) Muerte de Pedro de Valdivia. Hierro golpeado (40 × 132)
Prop. Raúl Simón

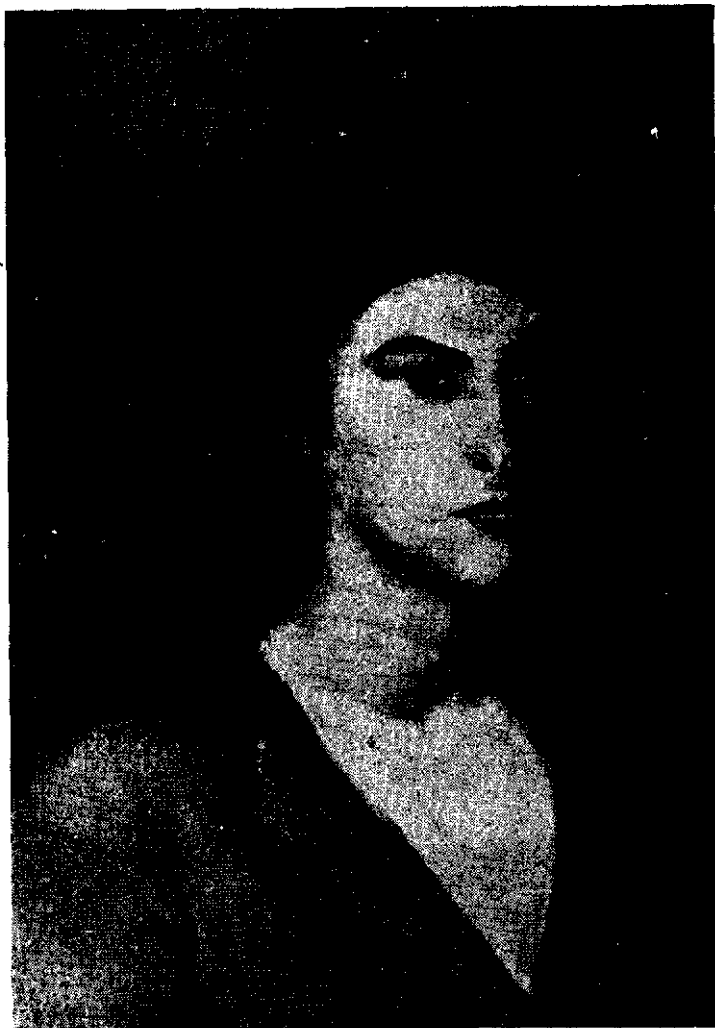


A



B

Retrato de Berta. Óleo.
Colección Julio Vásquez Cortés



Maternidad. Hierro golpeado [30 x 40]
Prop. Raúl Simón



**Retrato de Olga. Oleo.
Colección Julio Vásquez Cortés**



Descendimiento. Óleo, Sevilla 1929. [40 x 55]
Colección Fernando Delbés



Estudio, Óleo. [28 x 38]
Colección Julio Vázquez Cortés



Esta monografía se terminó de imprimir el sábado 5 de Abril de 1952 por cuenta del Ministerio de Educación Pública, en los talleres de « Ferdinand Oroganía Editore ». Los autores agradecen la cooperación que han recibido de : Julio Vásquez Cortés, Pablo de Rokha, Isi Cori, Fernando Delbés, Raúl Simón, Carlos Isamit y Escuela de Artes Aplicadas.

Las fotografías son de Domingo Ulloa.