

LA GENERACION DE 1940 DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Antonio Romera

A continuación del círculo que la costumbre designa como Grupo de Montparnasse es indispensable estudiar el de sus discípulos, agregando que guardan con ellos más de un rasgo común, empezando, obviamente, por el temporal.

Se parecen esencialmente en el hecho de haber pasado por idénticas experiencias vitales y de formación, aparte —claro es— la circunstancia de la edad y semejante ámbito social.

Este núcleo lo designo **generación de 1940**, por ser ése el año en el cual se produce la plena eclosión de casi todos sus componentes. El comienzo de la década del 40 marca el período decisivo señalado por el fin de los estudios y los primeros envíos a salones y exposiciones individuales.

La pléyade fue menos precoz que el grupo de Montparnasse. Y si bien su obra empieza a hacerse notoria en torno a la fecha citada, los elementos que la componen revelan escasa inclinación a intervenir hondamente en la cosa política. Nacen para el arte en un período crucial y conflictivo, pero ellos sólo lo rozan, son tangenciales a él. Sin embargo, al producirse su nacimiento como generación artística, se encuentran centrados en un mundo que parece estable, aun cuando tal estabilidad sea ficticia.

Es el Chile del Frente Popular (1938). Quienes han participado en su instalación o en su repulsa —mucho menos ésta— han sido sus maestros. De modo que los del 40 han encontrado la ruta libre para sus indagaciones estéticas y una situación política que les iba a permitir a muchos de ellos heredar las cátedras de sus profesores. Como así ocurrió. Uno de sus miembros más conspicuos —Carlos Pedraza— ocuparía la Dirección de la Escuela, en 1959.

La generación del 13 y el grupo Montparnasse se enfrentarían a un destino incierto y, desde el punto de vista estético y social, impredecible. Asistieron los segundos, apenas salidos de la adolescencia, a los reventones sociales del año 20. Es el Chile del **cielito lindo**, en que muchos simbolizan el despertar de la conciencia política del país.

Debe señalarse, empero, que hasta el comienzo de la década del 70, nuestros artistas —hablo de la generación del 40— considerarán la actividad política muy marginal. No niego que carecieran de ideas en ese dominio; al contrario. Pero debe decirse, al modo sprangeriano, que el artista chileno es **homo aestheticus** y no **homo politicus**. Le preocupa, en los años que hemos consignado, casi únicamente su pintura o su escultura.

Se enfrentan a su labor con un absorbente espíritu gremial. Acaso con exceso. Son los días de plenitud de la Facultad de Bellas Artes y de su agregado el Instituto, organizador de Salones y envíos de obras artísticas al extranjero. La Facultad constituye una institución típica de esta generación. Al cesar como decano el escultor Romano de Dominicis, miembro del grupo de Montparnasse, ocupa su vacante Luis Oyarzún.

Luis Oyarzún forma parte activísima de la generación del 40. No fue pintor, pero participó del mismo clima y de las vivencias e ideales del núcleo que adoctrinó como profesor de Estética en los años en que sus amigos iban formándose en la Escuela de Bellas Artes. Fue, además de maestro, crítico de las exposiciones de esos pintores.

Caudillo de esta entidad generacional podría considerarse a Pablo Burchard. De todos modos los del 40 componen una familia de pintores que reparte sus admiraciones y recibe los estímulos profesionales, los efectos de comprensión y el repertorio de ideas, desde varios dominios.

A las diversas indagaciones a que se ha sometido el punto sobre el guía o caudillo de la generación han surgido varios nombres: Pablo Burchard, Camilo Mori e Israel Roa.

Burchard fue profesor de muchos de ellos. Pero Burchard, excelente pintor, ha dejado de preferencia, más que lecciones de estética —sin olvidar las provenientes de la contemplación contaminante de sus maravillosos óleos— un repertorio de anécdotas o de hechos pintorescos.

La acción decisiva parece actuar sobre pintores jóvenes a los cuales les parecía más bien un ser mítico y legendario. Pensemos en el libro que le dedica Couvé, uno de sus más destacados alumnos.

Otra figura que hizo de su presencia una norma prestigiosa es Camilo Mori. Curiosamente Mori no ejerció su acción directa sobre los pintores de 1940, pues no desempeñó ninguna cátedra en la Escuela de Bellas Artes. Su labor docente se produjo en la Escuela de Arquitectura.

Ahora bien, el contacto de Mori fue como un aura insensible desde su presidencia de la Asociación de Pintores y Escultores. Esta acción tuvo lugar en los momentos decisivos en que el prestigio del grupo de Montparnasse alcanzó su culminación. En la cima de todo ello se hallaba Camilo Mori. Ejercía una especie de mandarinato.

El núcleo de 1940 se nos presenta con cierta coherencia, más que por haber nacido casi todos sus componentes en torno al segundo decenio del siglo XX, por la experiencia de los mismos influjos educativos, por el fondo social que los acompaña en su mocedad.

En 1940 la mayoría de la pléyade marcha con su estilo propio y se ve enfrentado a su irrenunciable destino individual. Esto no es óbice para observar cómo en la pintura de todos ellos existe una tendencia común, un rasgo peculiar que los hermana y los unifica.

Acaso lo más importante de tal entidad de pintores, sobre todo en su núcleo esencial, apenas de una quincena de artistas a los cuales se le suman otros por simple motivos cronológicos, sea el **lenguaje generacional**. Por lenguaje aludo al estilo y repertorio formal que aquellos quince pintores, en mayor o en menor medida, adoptan.

Ello no sólo es consecuencia de haber recibido los mismos influjos docentes. Lo es también por la palpitación temporal. Es decir, lo que podríamos llamar **estilo de época** y cultivo de la **razón plástica**.

Sus maestros, los del 28 —Montparnasse—, viajaron colectivamente a París. Los del 40 lo hicieron (en parte) cuando habían sido **convertidos** por el ascendiente de sus maestros al estilo predominante en el arte internacional. Los maestros se trasladaron en masa, enviados por el Estado, a Europa. En ese momento estaban ayunos de influencias foráneas (*).

Se puede decir de un modo cierto que en el grupo de Montparnasse el estilo está señalado por una mayor diversidad, a la vez que refleja impulso más artificioso y antinatural y de préstamos. Los artistas del 40 son genuinos y acusan el eco de una pintura, desde sus comienzos, en cierta manera innata.

En este cotejo no establecemos juicios de valor. Esa diferencia se produce eludiendo los méritos individuales de ambos grupos.

Si indagamos aún otras características veremos que los “montparnassianos” constituyen una red intrincada de corrientes y tendencias. Y lo intrincado posee gran vocación absorbente, capacidad de atracción. De modo que no deben extrañarnos las diversas influencias que ellos transmiten.

Por el contrario, los del 40 son más coherentes. En términos generales puede señalarse el predominio del expresionismo. La pintura enmarcada dentro de este estilo, que refleja más el instinto que la razón, el primado del ímpetu creador sobre la rectoría de la inteligencia, en su vertiente francesa, es designada como **fauvisme** (fiereza).

La diferencia, si la comparamos con la corriente expresionista germana o nórdica, a la que muchos estetas consideran como el punto de partida de todo el movimiento, es considerable.

El **fauvisme** centra en definitiva una de las tendencias capitales de la **Ecole de París**. Ella es la que va a marcar su ascendiente sobre la pléyade chilena de 1940. Su punto de partida histórico, documental, está en el **Salon d'Automne** de París (1905). No falta ni la pequeña anécdota con la cual se genera el nombre “Donatello parmi les fauves” (“Donatello entre las fieras”), por alusión a un bronce de estilo florentino situado en la sala donde se hallaban los óleos rutilantes de Matisse.

De 1905 a 1940 transcurren los años suficientes para que el estilo codificado en el famoso Salón parisense repercuta —modificado cuanto se quiera— en unos pintores chilenos. En medio de ambas fechas se sitúan los del Grupo de Montparnasse, que estuvieron más atentos a la acción de las innovaciones de Cézanne.

La generación de 1940 fue particularmente afectada por la influencia de los **fauves**. Ello supone, si la comparamos con la pléyade anterior, el cultivo de una pintura de rasgos instintivos frente al orden racional implicado por la estética del maestro de Aix.

Si repasamos la obra de Israel Roa, Sergio Montecino, Carlos Pedraza, Raúl Santelices, Alfredo Aliaga, Ximena Cristi, ciertas pinturas de Fernando Morales (Morales en general, es menos expresionista) y las primeras de Aída Poblete, veremos aquella **condensación de sensaciones** que se advierte en las experiencias tempranas de Matisse, es decir, las **fauves**, las más ricas en frenesí colorista. El modelo que podríamos escoger como enteramente representativo, arquetipo fascinante de un estilo que iba a tener eco en los pintores chilenos cuya obra indagamos, sería “**Femme au chateau**, 1905, col. privada, San Francisco, USA.

Años más tarde algunos retratos de Roa, Montecino, ciertas naturalezas de Pedraza y composiciones intimistas de Ximena Cristi se relacionarán con las telas singulares del primer período del maestro francés o, por lo menos, con su manera de sentir el arte. No olvidemos lo dicho por el propio Matisse: **Le fauvisme, on le sait c'est le couleur.**

Matisse ha ido paulatinamente, como en una operación que parece atenuar la violencia de la paleta orquestal, hacia cierto clasicismo del contorno y a la búsqueda del ritmo del arabesco.

Los componentes de la generación de 1940 siguieron fielmente los preceptos de la primera época de Matisse. Ximena Cristi somete sus motivos al turbión de las disposiciones ornamentales, y en determinadas composiciones —objetos de la mesa, vegetación del jardín, pájaro, sillón, jarra del agua— pierden sus rasgos naturalistas, y el caos de formas y de colores es domeñado en la más grata síntesis decorativa.

El Salón Oficial, 1941, llamado en esa ocasión Interamericano, constituyó el punto de unión de maestros (Grupo de Montparnasse) y discípulos (generación del 40) que produce a mi entender una fecha estelar.

En este certamen presentan obras dichos discípulos, con un estilo perfectamente "profesional", aun cuando no del todo formado. Es más bien un estilo activo, en actitud de hacerse. Un estilo **da fare**, como lo demostró la bella **naturaleza muerta** del envío de Aída Poblete. Concurren a este Salón del grupo, cuyas características indago, Israel Roa, Fernando Morales, Carlos Pedraza, Manuel Quevedo, Alfredo Aliaga, Raúl Santelices, Aída Poblete y Ximena Cristi, entre los principales.

El estilo **fauve**, por muchos rasgos que conserve en los epígonos americanos, no es lo mismo. Su consanguineidad aparece atenuada por dos elementos considerables: el tiempo y el espacio. Las ondas llegan a los discípulos bastante debilitadas, porque —como dice Gombrowicz— lo biológico estalla aquí (se refiere al ámbito americano) con más fuerza porque lo cultural es menos firme.

La geografía tiene un interés tangencial en la evolución de los estilos. Los del 28 (Grupo de Montparnasse) fueron a París. Conocido es el extraño episodio de ese año en que, por razones políticas, la Escuela de Bellas Artes fue clausurada y un conjunto de treinta alumnos y profesores enviado a estudiar a la capital francesa. De ésta trajeron las últimas novedades. Casi todos reflejaron de alguna manera la influencia de los estilos derivados de Cézanne, del post-impresionismo y de los **fauves**.

La generación de 1940, sin dejar de recibir el ascendiente de sus europeizantes maestros, volvió la vista al mundo americano sin hacer por ello una pintura nativista. Casi todos los componentes ampliaron estudios en Brasil. El mundo tropical carioca enriqueció las paletas de estos jóvenes y su **fauvisme** pareció, por ello, hacerse más intenso y más anárquico.

Conviene, al llegar aquí, hacer una distinción entre **fauvisme** y expresionismo. Se afirma que el grupo del 40 es **fauve**. Otras veces se le llama **expresionista**. O se confunden los dos términos haciéndolos equivalentes. No son la misma cosa. En realidad se suele estimar que con el término "expresionismo", se alude a la tendencia germinativa y madre de un gran estilo internacional. La generación de 1940 partió en sus comienzos de un impulso **fauve** (francés) al que llega desde la indagación de lo expresivo (alemán).

Las diferencias entre el **expresionismo** y la pintura de los **fauves** (fieras) son mayores de lo que podría hacer creer la filiación o parentesco de ambos conceptos. Las más importantes son el acusado panteísmo, el lujo cromático y las tintas optimistas, más ostensibles estas últimas, en la vertiente francesa que en la germana.

En la década del veinte al treinta se producen en casi todos los países de Iberoamérica movimientos de renovación en la plástica. En Chile hemos visto ya cómo en 1923 hay un primer intento de los jóvenes por incorporarse a las corrientes que tratan de realizar nuevas experiencias. El Salón de 1925 exhibe pinturas de avanzada, pero figurativas y, podríamos decir, de contenido lógico-formal que implica todavía una interpretación de la naturaleza. En suma, pintura aún imitativa.

En 1933 el poeta Vicente Huidobro presenta la primera exposición de arte abstracto. Exhiben Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriel Rivadeneira y María Valencia, según el catálogo.

"Se nota en estos cuatro artistas —escribe Huidobro— un afán de poner lirismo en lo que no lo tiene". Obsérvese la modernidad subyacente en el arte de Parraguez, a través de estas palabras del poeta: "Con trozos de maderas viejas, con alambres, con cuerdas, con cintas de latón, resuelve los problemas del universo".

Israel Roa podría considerarse como perteneciente a una generación intermedia o a medio camino entre las pléyades de Montparnasse y 40. Es el caudillo de esta última y, en buena parte, está unido a su destino, a sus diversos avatares.

Nació en 1909. Su primer maestro en la Escuela de Bellas Artes fue Ricardo Richon-Brunet. Después Juan Francisco González. Ambos estaban situados en los extremos opuestos. El estilo y temperamento del segundo convino más a la sensibilidad de Roa.

Este cumplió sus estudios en Alemania (1937-1939) y en Brasil (1944-1945). Según Luis Oyarzún —prólogo de la exposición de 1955— “utiliza unas técnicas de diseño y pigmentación que pone al servicio de su particular estilo expresivo”.

En su pintura, de una profunda y espontánea fusión con las fuerzas ciegas de la naturaleza, concurren además diversos elementos de raíz intelectual, paradójicamente más instintivos que pensados. En primer lugar el humor, como aparece en *Mi tío Cardenio* (1948), *José Pichintún* (1944), *Loicas de Angol* (1948), *El capador de gatos negros* (1939), unido “a un intenso sentimiento vernáculo”.

Otro rasgo de naturaleza intelectual (no olvidemos lo observado por Gabriela Mistral de que en Israel Roa hay una sabiduría que va más allá de la paleta) se revela en el empleo de colores abstractos; *Las viudas de Rapa Nui* (1951). La dominante lúgubre aparece condicionada por el tema. En esta tela se produce además la curiosa trasposición plástica en donde los tradicionales moais pascuenses se transforman, por la inventiva y el humor peculiares del pintor, en dolientes mujeres. Debe considerarse esta metáfora plástica una de las más felices y logradas realizaciones del artista. Su *fauvisme* tiene mucho de reflejo y de propensión instintiva. A pesar de lo dicho respecto a un arte formado en la reflexión de un trabajo vocacional domeñado por el tiempo, sus obras derivan de un fuerte temperamento de pintor manifestado con sorprendente precocidad.

Obras como *Iglesia* (1935) y *Beatriz* (1940) recuerdan el ascendiente del maestro Juan Francisco González. En 1944 surge, entre notas que vagamente recuerdan a Matisse, el comienzo de un estilo personalísimo centrado en *Figura* (1944). *Pancha Macul* (1945). *Motivo de playa* (1950). *La Pampilla* (1951), *Homenaje al choro* (1953) y *Retrato de P. A.* (1969). *Paisaje rojo*, Salón Crau, 1974, es de un singular barroquismo cósmico.

Se produce el choque de una doble corriente que, pese a ser aparentemente contradictoria, realiza la síntesis con resultados de un evidente monumentalismo. Acierta Romero Brest al escribir: “Roa posee una concepción intuitiva y poderosa del mundo que lo rodea [...] Aun en las telas más pequeñas siempre ve la naturaleza en grande”.

En *El Día del Pintor* (1941), Museo de Arte Contemporáneo, N. Y., se concentran las normas peculiares del artista, para bien y para mal. En el cho-

que, claro es, triunfan las virtudes. El tema es, como todos los suyos, de una gran sencillez. Sus lujos se hallan en la opulencia orquestal del colorido, en la fogosidad impulsiva de la factura y en lo que el tema tiene de sueño y nostalgia. Las dos figuras femeninas parecen habitar un paraíso **surrealista**.

Carlos Pedraza (1913), alumno de Jorge Caballero. En 1959 ocupa la dirección de la Escuela de Bellas Artes.

Muy temprano Pedraza se crea un estilo inconfundible al que será fiel hasta hoy (1974). En su fecunda obra de tema casi único —las flores— se advierte un contraste singular entre la factura hecha de pinceladas vitales, dinámicas, de ardiente sonoridad, y el temperamento callado y apacible, flemático, del pintor.

Una de las claves de su pintura está en el color. Color que no se encierra en la cárcel del dibujo. Al contrario, se dispersa en destellos y se hace pura vibración orgiástica. La forma activa se traduce en sus valores de color, en sus brillos y no en su realidad corporal y tangible, lo que nos da la explicación de su **fauvisme**.

Puede agregarse además que el estilo de Pedraza parte de una escritura nerviosa, electrizante, barroca, que al aplicarse a temas insignificantes, como joyas —placer de los ojos—, deviene ese modo singular en que el barroco se miniaturiza. Es decir, se hace rococó.

Los objetos que pueblan los cuadros de Carlos Pedraza propenden a una idea de belleza cortical: flores, telas preciosas, caracolas, frutos, porcelanas de calidad. La sola diferencia entre este rococó **fauve** —valga la palabra— y el rococó tradicional (siglo XVIII), arte de **boudoir** y de los cinco sentidos, salta en la pincelada, en la factura y en el ritmo pastoso de los grumos de color prodigados por el artista en sus composiciones. El rococó tradicional gusta de las superficies pulidas y utiliza una pasta lamida y suave, dada en pinceladas cuya huella desaparece.

Sergio Montecino (1916) se formó con Augusto Eguluz en la Escuela de Bellas Artes, de la cual finalmente sería profesor. Perfeccionó sus estudios en Brasil (1944) y más tarde estuvo becado en Italia y Alemania.

El expresionismo del pintor, en el cual afloran algunas tintas de melancolía, recibe su nota característica por el empleo de unas coloraciones de azul profundo y húmedo. Acaso la frecuencia de asuntos que extraen su inspiración en los paisajes sureños, señalen un rasgo específico en las obras de los decenios del 40 y del 50.

Este expresionismo ha ido abandonando más y más los signos de una fuerte espiritualidad interior, para ir a eso que alguna vez he llamado condensación de sensaciones, mediante la razón plástica depurada.

No se podría negar la parte que en esto tiene el fondo íntimo del pintor y el reflejo de la conciencia sobre la simple materia real, es decir, el cuadro. Este es una especie de glosa lírica, tonos altos, saturados, cálidos —**Flores** (1969), **Mujeres y gallo**, **Autorretrato** (1947), **La ola**, **Magnolia** (1945), unas telas, en fin, que por el predominio de la forma sobre el contenido y la subjetividad, merecen incluirse en la estética **fauve**. Aquella condensación de sensaciones implica un modo de hacer más densas las impresiones de los sentidos.

De su grupo, Montecino es acaso el que ha persistido en una labor más coherente y fiel a cierto presupuesto de estilo. No se producen en su pintura ni cambios violentos ni mutaciones bruscas. En las obras juveniles surge ya esa manera de trasponer a formas las soluciones jugosas y húmedas del paisaje.

En las versiones últimas el paisaje, en sus mejores logros, muestra una sugerente variedad tonal y de colores suntuosamente armonizados.

Aída Poblete (1916) estudió con Pablo Burchard en la Escuela de Bellas Artes. Mantuvo en los primeros salones oficiales y en las exposiciones individuales, hasta 1956, su devoción a la pintura figurativa. En torno a ese año comenzó a revelar cierta tendencia a la abstracción. Una abstracción que sólo aspiraba a representar formas propicias a determinadas armonías. **Muros** (es con frecuencia el título de las telas) en los cuales el tiempo parece haber dejado su huella inexorable traducida en una materia de coloridad rara y a veces exquisita. El estilo sobrio es compatible con esa materia preciosa.

Su tendencia a cierto esquematismo de forma y de color —**Muro**, **Grietas**, **Edificios**— viene bien a una pintura sin contenido en la cual queda el juego cromático eternizado en el lienzo.

Podríamos decir que dentro de su grupo Aída Poblete ha sido la menos constante al lenguaje generacional.

Raúl Santelices (1916) trabajó como los demás componentes de la pléyade del 40 algunos meses en Brasil. A su regreso las obras habían perdido aquella rigidez y aire tímido de los años que siguieron a su salida de la Escuela de Bellas Artes. En un comentario de esos tiempos leemos que en los cursos demostró condiciones brillantes y que esas virtudes queda-

ron de manifiesto en el dominio técnico, composición y coherencia entre dibujo y color. Alcanzó "un nivel muy superior [...] respecto a la orientación pictórica y de su concepto de los problemas formales" (Goldschmidt).

El expresionismo de Santelices, más estático que lo habitual en dicha tendencia, deriva a veces hacia formas superrealistas. Dicho estilo alternó con un diseño de líneas amplias y desarrollo monumentalista. A menudo es posible advertir deformaciones encerradas en un colorido violento.

Alfredo Aliaga (1917-1973), en plena juventud, desempeñó una cátedra en la Escuela de Bellas Artes, en donde se formó. En 1941 fue seleccionado, con Aída Poblete, de su generación, para exponer en el Museo de Arte de Toledo (USA). Así como Ximena Cristi es en su grupo la máxima representante de una pintura fúlgida y optimista, Aliaga prefiere —aun extremando los desmelenamientos de color— los tonos dramáticos. Se halla más cerca de los expresionistas que de los **fauves**. El colorido es sombrío y sugiere con sus manchas vivaces la realidad, de un modo instintivo y no racional.

El desenfreno subjetivo de sus visiones urbanas —**Calle; Día de lluvia**, ambas de 1940— no carecía de algún atisbo humorístico, resuelto de un modo muy plástico.

Ximena Cristi (1920) fue muy precoz, y su compañero de promoción, Montecino (que le aventaja en cuatro años), la recuerda "cuando recién ingresada a la Escuela de Bellas Artes, siendo todavía una adolescente, una niña, a sus pinturas salía algo más allá de la visión convencional".

Si Aída Poblete prefiere el color austero y las armonías parcas, Ximena Cristi gusta del brillo; y sus cuadros, casi siempre desposeídos de jerarquía espiritual —**La Loica, Alcachofas, Cebollas**— son rutilantes por la elección de los tonos más ardidos y saturados.

Montecino ha dicho: "Extiende el fulgor de su paleta como un abanico radiante de colores".

Sus telas dejan ver el goce de pintar. Hay en ellas una nota dionisiaca, una especie de acaloramiento del ánimo. Impulso interior, goce pánida, jocundidad, optimismo y placer de los sentidos. El local abrigador de sus exposiciones se transforma, cuando ella exhibe, en recinto de júbilo y de razón vital. Ultimamente, al restar brillo a su pintura, le ha quitado también tensión.

Fernando Morales (1920). Es acaso de todo su grupo el menos expresionista, Morales exhibe un lirismo de notas relampagueantes, de luces ines-

peradas, de colores atmosferizados que, al fundirse, crean armonía en los tonos más gratos. La pintura del joven maestro está situada en el punto equidistante entre el impresionismo y la corriente fauve.

Dominador sagaz de la técnica, pintor espontáneo, repentista y de un gusto seguro, sus obras evocan la realidad, la capturan fugazmente, y casi siempre esa realidad se deshace en puras sensaciones luminosas que, al final, nos muestran una simple metáfora trasladada al lienzo.

Fernando Morales es uno de los pintores más dotados de su grupo. Aparece con un temperamento cercano a los mejores maestros del plein-air. No podríamos aseverar que viva ajeno a los problemas e indagaciones intelectuales del arte; mas su actividad como pintor existe en el simple gozo de colocar sobre la tela un poco de materia colorida, un poco de color que se rompe en partículas con un goce sensorial.

Tole Peralta (1918) se formó como el resto de su generación a la Sombra del grupo de Montparnasse. Es una de sus voces más originales, habiendo recibido, por circunstancias especiales, la influencia de la pintura inglesa.

De su obra surge el vigor plástico y a la vez el contraste, y una estructura fuerte que parece contradecir una personalidad silenciosa y modesta.

La formación de Tole Peralta se hizo al albur de una conciencia valorizada por lo individual, la inquietud, la rebeldía. Pintó primero la áspera zona del valle de Elqui, y sus cerros de extrañas coloraciones parecen adecuarse bien a un sistema de tonos abruptos en los cuales el gris y la gama "quebrada" son una constante.

Más tarde trabajó en Londres. En la capital inglesa su expresionismo evoluciona de modo que los elementos psicológicos, sin perjuicio de la expresión, se ven doblegados a la representación. Quiero decir que predominan los valores formales.

Acaso por influencia de la estética inglesa de ese tiempo —Roger Fry— se despertó en Peralta un agudo sentido innato de la imagen o idea que sustituye a la realidad con un cromatismo más exaltado. Recibió también nuestro artista briznas de la circulante "forma significativa" y las ideas de Clive Bell. Lo cierto es que la plasticidad, válida en sí misma, lo acercó a la formulación abstracta, sin que la existencia del tema la contradijera. Por otra parte afirmó su expresionismo, en donde se reconoce la admiración de Tole Peralta por la obra de Gutiérrez Solana. Como en el maestro español, en el chileno se funden puntos tan antipódicos como tradición y revolución.

Se puede asimilar a este grupo a Jim Mendoza (1905) perteneciente a una generación intermedia. Cultiva el pintor de Arauco cierta corriente entroncada al purismo plástico. —**El pintor de brocha gorda, Los pataperros.** Ese purismo, cercano a veces al realismo mágico, contrasta con las motivaciones populistas de la obra de Jim Mendoza.

Arturo Adriazola (1912-1939) estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago. Amplió su formación en Europa. Practicaba además de la pintura, la escultura, la cerámica y el "affiche". De su perfeccionamiento en los medios europeos trajo tempranamente cierta tendencia a las indagaciones superrealistas figurativas. Ejemplo característico de ese estilo onírico lo tenemos en **Composición**, 1940, una especie de personaje, como un vago arlequín de dos cabezas, de muy bello e irreal cromatismo. La sensibilidad del pintor, prematuramente desaparecido, lo aparta ostensiblemente de la generación de 1940.

María Luisa Signoret (1920). Produce su obra algo de sensación imprecisa de la corriente que la artista trata de seguir. Pese a todo se da en esa obra o en la mayor parte de ella una constante de gracia, de ingravidez y la búsqueda de la depuración.

Gregorio de la Fuente (1910). Después de una pintura entroncada con el sensualismo cromático claro, derivado de sus maestros en la Escuela de Bellas Artes, hace una pintura orgánica, a veces mantiene, gozosa de armonías —**La niña del sombrero verde, Blanco y Negro**, 1941—, y evoluciona hacia cierto cubismo de tonos patéticos. Realizó también trabajos de pintura mural (Estación de Concepción y Escuela México de Chillán). Por esta derivación a un género de pintura tan distinta a la practicada tempranamente por De la Fuente, cabría incluirlo en el grupo de los cultivadores del realismo social.

Figuran igualmente en este núcleo artistas que, como Isi Cori (1898) y Francisco Otta (1908), no pertenecen en rigor a la pléyade, pues no hubo coincidencia de formación espacial, y en el caso de Cori —aun cuando se les aproxime por el estilo—, ni temporal. Este artista supo fundir su pintura con una atormentada proyección expresionista. Prefería las gamas frías —azules y verdes— y su **expresionismo** vivía más cerca de la corriente nórdica de dicha tendencia, que del **fauvisme**.

Otta derivó hacia las formas abstractas, desde una pintura dramática.

Posteriormente ha aclarado su paleta.

Otros pintores unidos a este grupo son Luis Torterolo (1909) que parece —dentro de lo instintivo, expresivo y dinámico— seguir de cerca la co-

rriente del conjunto de Montparnasse, como un miembro retrasado de esta generación. Ezequiel Fontecilla (1916), diestro acuarelista, tardío y certero pintor de óleos en los cuales acusa una inclinación evidente hacia lo **fauve**. Luis Lobo Parga, aventajado alumno de Pablo Burchard. Paz Astoreca, quien revela un sentimiento monumentalista de las formas. Sus temas de flores la han mostrado en algún salón reciente (1973) con cierta tendencia a los desarrollos amplios. Finalmente debemos estampar, como adscritos a la generación, con obra muy personal y que en cierto modo sigue el estilo dominante del grupo, a Eliana Banderet y Hardy Wistuba, cultivador casi exclusivo de la pintura al agua.

