

ARTE PARA LA REGION DEL MAULE LOS APORTES DE UNA COLECCION

POR WALDEMAR SOMMER

Talca, ciudad con prosapia y tradición, se merecía una universidad propia, una universidad inquieta, innovadora, abierta a la cultura del presente. Y, por cierto, contar con un museo que reflejara no sólo el ayer, sino sobre todo el hoy y dejara vislumbrar el porvenir cercano. Pues bien, ahora el epicentro de la región del Maule tiene una universidad importante y, como derivación de ella, un museo de artes visuales. En poco tiempo el sueño de toda provincia se ha hecho realidad palpable. Así, dentro del hermoso Campus universitario están hallando sitio de honor la escultura al aire libre, junto a la pintura y la gráfica guarecidas bajo techo en el más adecuado recinto.

Variado resulta el panorama visual que proporcionan cuadros y láminas de la colección de la Universidad de Talca. Abarca diferentes etapas del desarrollo estético del siglo XX y de los inicios de la centuria actual. En una visión sintética, nos referiremos a los autores más destacados e influyentes de la historia artística nacional en sus caudales representados. Con frecuencia ellos suelen testimoniar posiciones artísticas contrapuestas. Precisamente, es ese el punto el que queremos dejar aclarado en esta descripción del conjunto de obras en dos dimensiones.

Cronológica y cualitativamente, Juan Francisco González (1853-1933) resulta el nombre más adecuado para iniciar el recuento. A caballo entre dos siglos, es él quien, acaso en forma más o menos inconsciente, introduce entre nosotros la nueva manera de ver del impresionismo. Claro que, en su caso, se trata antes de una coincidencia menos osada que de un acercamiento racional a esa tendencia. Sin embargo, la sensibilidad moderna habita por entero la producción madura del artista. En especial esto se advierte en sus grandes personajes: las flores y frutas de la naturaleza chilena. Las materializa mediante trazos rápidos, sumarios, mediante manchas de identidad poco reconocible, pero plenas de sugerencia. Así otorga existencia perdurable al instante preciso, impregnándolo de luz y de un vibrante lirismo. Aunque la tradición decimonónica no se niega, sí resulta ella renovada profundamente.

En parecida senda de búsqueda de nuevos horizontes, la Generación de 1913 concurre a la colección universitaria con cinco pintores: Abarca,

Bustamante, Luna, Rebolledo y Lobos. Con la mirada puesta en España y con sensibilidad melancólica, que se ha definido como crepuscular, los cinco nos transmiten miradas pictóricas suficientemente diferenciadas. El paisaje y, dentro de él, el árbol se convierte para Agustín Abarca (1882-1953) en un tema constante, predilecto suyo. Asimismo, el mejor intermediario de su subjetividad soñadora, contemplativa y que recurre a coloraciones más bien apasteladas. Escasa en número es la obra de Abelardo Bustamante (1888-1934), Paschin. En sus dibujos asoma, con paso firme, talento lineal. El vigor del trazo, capaz de comunicar a sus pinturas cierta consistencia de relieve, y una visión bastante dramática de la realidad caracteriza, entretanto, a Pedro Luna (1896-1956). Su temática resulta muy variada, comprendiendo desde vistas urbanas europeas hasta el rescate de la vida cotidiana del pueblo mapuche. Si a pesar de su corta vida Alfredo (1890- 1917) sobresale entre los hermanos Lobos, en general las telas de Benito Rebolledo Correa (1880-1964) se asocian con niños en la playa y una luminosidad que evoca a Sorolla.

Por entero ajeno al espíritu inconformista de Juan Francisco González y de los miembros de la Generación del 13 aparece José Caracci (1887-1979), alumno de Pedro Lira. Su verismo fiel al modelo halla su culminación a través del cuerpo humano. Nos lo entrega pleno de la más individual sensualidad. También logra conquistas señalables con escenas fluviales y sus respectivas embarcaciones. Asimismo Lira resulta maestro de Nicanor González Méndez.

Pero todavía más lejanos del autor anterior se sitúan los integrantes de un movimiento que, por primera vez, introduce dentro las artes visuales chilenas alientos fecundos de la creatividad más contemporánea. Al menos, de la de las décadas iniciales del siglo XX. Se trata del célebre Grupo de Montparnasse. Este se encuentra representado por Mori y Vidor en la colección de la Universidad de Talca.

Si ambos artistas testimonian las influencias renovadoras de Cézanne, su rigurosa construcción del cuadro y su afición por la estabilidad arquitectónica de las figuras representadas, Camilo Mori (1896-1973) va bastante más allá de eso. De este modo, no vacila en seguir la lección cubista y, años después, internarse hasta dentro de las rutas de la abstracción. Pintor de notable versatilidad, en toda su obra asoma un sello personal que sabe mantener incólume. En cuanto a Pablo Vidor (1892-1991), sus óleos y témperas conservan, provechosamente, la impronta cezanneana, aunque dotada de un colorido más intenso y contrastado.

El año 1928 oficializa la necesidad de abrirse a las nuevas corrientes de la época. El entonces Ministerio de Instrucción cierra la Escuela de Bellas Artes y manda a sus estudiantes más promisorios a completar su formación en Europa. De vuelta al país, se los agrupa con el nombre de Generación del 28. Si descontamos la posibilidad de incluir acá a Mori, Ana Cortés (1895-1998) pertenece por entero a esta tendencia. El ejemplo anímico francés de aquellos años anida en su obra. Por otro lado, en sus cuadros abstractos, el

recuerdo más o menos próximo al mundo de lo reconocible no deja nunca de sentirse.

Del siguiente agrupamiento de pintores, la denominada Generación de 1940, posee la Universidad un nutrido número de trabajos. Tenemos, pues, los de Roa, De la Fuente, Pedraza, Montecino -responsable del bautizo del grupo-, Cristi, Morales Jordán, Venturelli, Gómez, Wistuba, Larraín y de sus continuadores inmediatos, Barcia y Larenas. No pocos de sus integrantes recogen, en intensidades diversas, espíritu y formas procedentes del expresionismo. Ahora nacidos prácticamente todos dentro del siglo XX, en las edades cronológicas extremas se colocan dos destacados cultores de la acuarela.

Primero está Israel Roa (1909-2002). Recoge el repertorio temático desde el mundo popular, aunque sus visiones de veras monumentales hallan en la naturaleza nacional fuente directa de inspiración. Hardy Wistuba (1925) resulta el segundo de los acuarelistas. Paisajista feraz, obtiene sobre todo de los panoramas sureños rincones de especial elocuencia formal. No obstante, es Pedro Olmos (1911-1991) quien hace del pintorequismo folclórico su protagonista insistente; eso sí, lo vierte por intermedio de una construcción cuidadosa.

Un par de muralista aparece entre los autores del 40: José Gregorio de la Fuente (1910-1998) y José Venturelli (1924-1988). El mural mexicano con sus grandes superficies físicas y su mensaje ideológico se convierte en uno de los paradigmas decisivos para la creatividad de los dos pintores. En el caso de De la Fuente, un realismo con acento en lo social y elementos de la abstracción se dan la mano. Para Venturelli, en cambio, la permanencia en China marca su producción más madura. El soplo de la cultura oriental, pues, enriquece su verba narrativa, sus afanes indigenistas, su dramatismo en ocasiones un poco obvio. Así en su ejecución priman las cualidades estrictamente plásticas de la pintura: depuración de monotonías temáticas, mayor limpieza lineal, inesperada elegancia cromática.

Probablemente, Montecino y Cristi son los representantes más apreciados por el público de la presente generación. La unión estrecha entre espacio atmosférico, foresta frondosa, vasto horizonte y quebrada topografía se hace dueña y señora de la imaginería de Sergio Montecino (1916-1997). A menudo, bastante de perspectiva aérea poseen sus óleos. En éstos, y a veces con ímpetu grandiosos, cuajan el lirismo del entorno sureño, con su humedad vegetal, o bien la soledad cósmica de Isla de Pascua. Si una dosis de expresionismo penetra tales argumentos, los retratos y personajes infantiles muestran, en cambio, un Montecino más fauvista.

Acaso en el ejemplo Burchard residan la factura esquemática y el intenso ánimo lírico que caracterizan los lienzos de Ximena Cristi (1920). En cambio, las raíces de su arabesco lineal e intimismo cálido habría que buscarlos, respectivamente, en dos grandes de Francia: el Matisse preliminar y el último Bonnard. En nuestra compatriota cabría definir dos etapas

principales, asimismo vinculadas a los modelos recién anotados. Pero ambos períodos no sólo se suceden, también se entrecruzan. Con el fauvismo se relacionaría una. Se manifiesta en el colorido fulgurante, de gallardías audaces, y el trazado lineal sumario, en el fundir las figuras con su entorno, si bien subrayando algunos detalles. Animo expresionista manifiestan realizaciones de coloraciones más austeras, fondos de sustentación menos reconocibles y composición más rigurosas. En cuanto a los personajes con mayor individualidad de Cristi, tenemos los interiores caseros, donde un solitario sillón -con frecuencia, de espaldas al espectador- impone un aire silencioso y hasta onírico.

En las telas de Carlos Pedraza (1913-2000) se amalgama el gusto realista con nostalgia impresionista y rasgos de procedencia fauvista. Al mismo tiempo conjugan claridad y vivacidad colóricas con trazos ondulantes, cuyo dinamismo consigue una atractiva potencia barroca. En especial, dentro de la naturaleza muerta cosecha sus mejores esfuerzos. También luminosos, aunque intuitivos, directos y mediante pinceladas cortas emergen los paisajes -vistas urbanas incluidas- de Fernando Morales Jordán (1920-2003). La tendencia a reiterar motivos y factura suele darse en la labor pictórica de Manuel Gómez Hassan (1924). Acaso sus logros más perdurables corresponden a las traslúcidas acumulaciones de figuras humanas, carnosas y en actitudes de bacantes. El cubismo vértebra, mientras tanto, las composiciones de Hernán Larraín Perú (1899-1944).

Algo posteriores en el tiempo a la generación antes comentadas, pero continuadores de ella, resultan dos autores interesantes. El de mayor edad y obra más dispareja, Augusto Barcia (1926-2002), hace del paisaje un inmenso escenario, cuyos elementos constitutivos surgen mucho menos reconocibles que en la totalidad de los autores nombrados anteriormente. El recuerdo del alemán Nolde parece fundamentar su expresividad de colores saturados y en contraste, en un dinamismo generador de formas, a veces, poderosas. Mireya Larenas (1934) es, probablemente, una pintora más atractiva. Sus composiciones bien calibradas no impiden que sean el vehículo de una expresividad impetuosa. Coloraciones resonantes y de empaste generoso, un arrojado casi gestual en la pincelada, indicios mínimos de volumen definen su héroe exclusivo, la figura femenina. La ofrece ensimismada, en íntimo coloquio, como bañista, ante al espejo o frente al crepúsculo urbano. Pero siempre celosa cuidadora de una carga psicológica que podría tornarse inquietante.

Otros dos artistas apenas un poco posteriores a la Generación de 1940 dejan ver un expresionismo muy personal y administrado con nortes muy diversos. Detengámonos en ambos, pues mantienen hasta hoy una creatividad todavía en expansión. Ulrich Welss (1926), oriundo de Alemania, cultiva la deformación feísta, arcaizante, para retratar al ser humano. Y coloca a éste ya solitario, ya formando parte con otros congéneres de

desarrollos fragmentarios. En todos asoma, además de un humor a veces amargo, diseño de historieta cómica. En las antípodas de Welss es posible ubicar la sensibilidad peculiar de Hugo Marín (1930). Son, en primer lugar, sus esculturas en cuero el aporte suyo más significativo. Empero, eso no impide que su producción pictórica ocupe un lugar destacado. El mundo precolombino, antes que nada en su vertiente peruana, le proporciona una imaginería abundante.

LA TOTAL APERTURA AL PRESENTE

Lo mismo que sucede en el resto del continente iberoamericano, también en Chile el término de la Segunda Guerra Mundial y el consiguiente desarrollo prodigioso de las comunicaciones traen la internacionalización de las artes visuales. Con eso se amplía con rapidez el horizonte de los propios artistas y, de un modo bastante más paulatino, el del público masivo sudamericano. Para nuestra nación la apertura significa, a mediados de los años y a comienzos de los 60, respectivamente, el reinado de la abstracción en sus dos vertientes absolutas: la geométrica y la informalista.

Respecto a la primera, ésta se aplica entre nosotros de acuerdo a un exigente programa dogmático. Su rector es Ramón Vergara Grez, quien define el movimiento Rectángulo. El cual, después, pasa a llamarse Forma y Espacio. De los integrantes de la rupturista tendencia hay, en Talca, pinturas de Pérez, Herdan y Mora. Su miembro más importante llega a trascender, sin duda, los márgenes de la tendencia. Así Matilde Pérez (1920) cosecha sus mejores conquistas dentro del Op Art y del Arte Cinético. La lección de su maestro Vasarely ha sido, esta vez, bien aprovechada. En sus manos, la severidad descarnada de esta orientación, la repetición peligrosamente mecánica de determinados módulos, las complejidades estructurales lejos están de obstaculizar el flujo de una poesía plástica plena de elegancia y ritmos exquisitos. Podemos comprobarlo en sus lienzos, collages o construcciones luminosas.

Mucho más fiel al movimiento, Kurt Herdan (1923) pertenece a una generación mayor que la de Robinson Mora (1947). Este último aplica la geometría a sus característicos panoramas australes. Mediante una composición impecable y un cromatismo frío y con visos metálicos, despliega aproximaciones a astros y planetas remotos, donde un foco luminoso y de origen incierto baña con ráfagas oníricas esos escenarios; si bien antes nunca vistos, de su posibilidad de existir no dudamos. Más adelante introduce en sus cuerpos celestes una especie de lesión ígnea y, con ello, un efecto de crisis en el sistema o de anuncio de una futura e inquietante metamorfosis.

Sin mayores vínculos con Forma y Espacio, pero suficientemente tocados por la Abstracción nacida a partir de Mondrian, aparecen Ximena Mandiola (1954) y Andrés Vio (1973). Para la primera los números

constituyen forma y personaje. Con la repetición obsesiva, aunque siempre variada, de éstos establece filas que llenan las superficies del cuadro con ritmos de una cadencia casi musical. Vio, por el contrario, con sentido un tanto Pop opta por un material menos habitual, el papel de periódico. Y lo teje, lo trenza, lo amontona siempre a través de un ordenamiento cuidadoso que se adapta a las superficies geométricas. Aquí el color nace de su furtiva condición funcional dentro de la prensa cotidiana.

Como podía esperarse, del todo opuesta, teórica y prácticamente, a la corriente abstracta que hemos mencionado emerge en Chile, seis años más tarde, el Grupo Signo. Sin embargo, su sometimiento a una abstracción total parece sólo relativa. Es que nunca abandonan por completo la alusión a la realidad cotidiana, por más que el informalismo domine su método de elaboración. De tres de sus integrantes capitales ofrece testimonios la colección.

El más influyente y sólido de ellos es José Balmes (1927). De origen español, su posición artística comprometida se resuelve en todo momento a través de logros esencialmente plásticos. Rasgos de presencia humana asoman desde sus texturas espesas: ropas desgarradas, signos de identificación, noticias del periódico, el veloz y agresivo graffiti callejero, cuando no objetos adheridos. Un aliento trágico emana de estas huellas y despojos, donde el negro cumple un evidente rol mortuario.

Mucho más resuelta a conservar la figura humana, Gracia Barrios (1927) no deja de referirse, asimismo, a la tragedia en la existencia del hombre. Sobre sus superficies ásperas, rasguñadas, la reciedumbre de un dibujo con exactitudes de buril o vaguedades de mancha determinan la muchedumbre anónima, la mujer doliente. En ocasiones integra a la tela desechos elementales de arquitectura popular, capaces de traernos ecos de vidas extinguidas. Grabador ante todo, Eduardo Martínez Bonati (1930) ofrece una primera época anclada en la abstracción y el signo -puntos, cruces, triángulos, líneas entrecortadas-, aunque de ánimo harto más optimista que sus, entonces, compañeros de ruta. Sus elaboraciones posteriores, por el contrario, muestran una figuración más decidida y hasta sarcástica, volcada a través de formas dinámicas, juguetonas.

A una generación muchísimo más joven pertenece otra cultora abstracta, Paz Lira (1955). Ella somete sus soportes, por momentos de amplias dimensiones, a la fortuita acción de agentes naturales y a una monocromía relacionada con la naturaleza.

Si bien nuestro pintor máximo, Roberto Matta, realiza su obra capital fuera de Chile y su influencia entre sus compatriotas ha sido mínima, el credo surrealista no deja de estar presente, en mayor o menor medida, en algunos pintores nacionales concurrentes al presente fondo universitario. Esto no impide que el surrealismo más decidido y hondo embargue la producción de Rodolfo Opazo (1935). El llega a prometernos el atractivo de lo misterioso, de

lo desconocido. Amplios paisajes con cielos de nubes vaporosas y carga climática, arquitecturas abiertas hacia afuera y provistas de rincones inesperados permiten el deambular de siluetas espectrales, capaces de identificarse con hombres o mujeres salidos del ámbito de los sueños. La delicadeza de su modelado, la tersura y claridad de sus blancos y grises perlados refuerzan la actitud de desplazamiento fugaz, de huída que manifiestan esas figuras. En los grandes momentos -serie "Las tentaciones de San Antonio", "Los altares y cajas", por ejemplo- un nimbo mágico parece acompañarlas.

Muy distintas fantasías oníricas materializan, en sus cuadros respectivos, Poblete y Cádiz. Los protagonistas solitarios o agrupados de René Poblete (1941) se hallan penetrados por una ambigüedad de sueños, por más que revelen hacia afuera rostros sarcásticos y, en ciertos instantes, desesperanzados. Pero ellos suelen mostrarse también alados y envueltos por una tensión dramática que los vuelve grotescos ángeles caídos. El pigmento pastoso, seco y la sobriedad colórica intensifican el abismo que los separa del hombre común.

A través de extensos espacios celestes se desplazan, etéreos, las criaturas prontas a tornarse máquinas o las maquinarias que se humanizan de Ruperto Cádiz (1942). Signos de tránsito pretenden indicar y limitar, en estos cielos nubosos y cálidamente multicolores, el vuelo por los aires de esos actores juguetones e inestables, de objetos imprecisos pero de similar movilidad. Mientras tanto, edificios esquemáticos o asomos de vegetación determinan un mínimo margen terrestre. No obstante, a lo largo de su obra hallamos una evolución importante respecto a los cielos: transita ésta desde nítidas transparencias a una corporeidad creciente. La mayor densidad gaseosa hasta alcanza a hacer crisis, inflamándose en llamas inesperadas.

Sobre todo por sus argumentos, dos pintores mucho más jóvenes nos entregan visiones de atmósfera surrealista. De ese modo, Lorenzo Moya (1967) describe escenas bien reconocibles trastocadas por el absurdo. Son panoramas escenográficos, en los que el horizonte se fija a lo lejos, mientras la utilería de uso humano -desde construcciones a objetos diarios-, junto con empequeñecerse, invierte sus funciones y, especialmente, sus relaciones con el entorno. Acá, los tonos cerúleos y anaranjados constituyen una característica propia suya. Matilde Huidobro (1966), entretanto, coloca sus típicas doncellas en paisajes y situaciones soñadas. Frágiles, ensimismadas parece encarnar los deseos inconscientes de muchas mujeres. Imaginería semejante la desarrolla con delicadeza de formas y con poco frecuente inventiva. De alguna manera, por sus asuntos cabría colocar dentro de la órbita del surrealismo a un pintor de raigambre realista, Ernesto Barreda (1927). Y, más importante todavía, por constituir su vertiente cualitativamente más favorable. Por intermedio de un oficio minucioso y que no se priva de preciosismos de dibujo, emprende un memorial de tiempos idos. Siempre en rápida vía de decadencia, de deterioro, viejas residencias transidas de

soledad, mansiones cargadas de secretos constituyen sus protagonistas. En ocasiones, hombres enigmáticos, decadentes las habitan.

Con diversos aportes abstractos, la nueva figuración se convierte en renovadora de la figura reconocible, precipitando una orientación del todo original y autónoma. Importantes cultores nacionales se registran en su nómina, algunos aquí presentes. Principiemos por Roser Bru (España, 1923) y su unitaria amalgama de procedimientos gráficos y pictóricos, de enmadejados trazos certeros y de refinamientos cromáticos. A través de éstos realiza una genuina advocación de personajes del arte universal -en especial hispanos- marcados por el dolor, en un recobro expresivo nada más que suyo. Pero tampoco olvida las víctimas anónimas de persecuciones políticas y su proyección en signos, en símbolos que las identifican. A veces sus cuadros parecen murales callejeros, cruzados por rayados o manchas, de connotación luctuosa.

Las escenas apocalípticas de multitudes fantasmagóricas que se enfrentan, envueltas por un opresivo claroscuro ya de azules, ya de rojos, constituyen una de las etapas creadoras más atractivas de Hugo Jorquera (1939). En cierta medida, el mundo del romanticismo negro es acá interpretado con sensibilidad y libertad actuales. En otras márgenes, si ecléctico emerge el repertorio iconográfico de Gonzalo Cienfuegos (1949), esa característica la maneja con voluntad reminiscente y sujeta a bien graduadas dosis de un humor sutilmente caricaturesco. Su virtuosismo lineal y el colorido sensual materializan, con verismo meticuloso, la improbable existencia de personalidades de antaño. Estos suelen entremezclarse con representantes -anónimos o no- del hoy día, sobre todo con la concurrencia bien reconocible del propio autor. Bastante del juego de los espejos hay, además, en sus luminosas invenciones, donde se adivinan digeridos sentires de un Magritte con situaciones bellamente absurdas.

Aunque las complejas instalaciones pictóricas, fotográficas y con la concurrencia de video corresponden a lo más destacado de su producción, las telas de Ismael Frigerio (1955) interesan mucho. El vigor controlado de su temperamento se manifiesta en líneas impetuosas, trazos gestuales y manchados viscerales que atacan el soporte de madera o textil. Su tratamiento casi arquitectónico del espacio no impide desarrollos de un notable dinamismo formal. Dentro de su evolución creadora, el tránsito ha ido desde una abstracción inicial predominante hasta una figuración que llega a hacer del objeto veraz principal protagonista. Por otro lado, a Isabel Klotz (1962), una pintora de trayectoria mucho menos compleja, parece interesarle zambullirse en la conquista interior o externa del cuerpo femenino. Y lo lleva a cabo de un modo lúdico y ornamental, dentro de un entorno de limitaciones geométricas.

El arte conceptual, floreciente y dominador durante la década del 70, tuvo ecos, aunque menos radicales y a menudo entretelado con otras tendencias, en Chile. A él puede asociarse, entre muchos otros, artistas como Vattier, Birke, Nilo, Jarpa, Zomosa. La instalación ha sido el vehículo expresivo primordial de las dos primeras. Bernardita Vattier (1944), entonces, recurre tanto a la pintura como al heliograbado, generalmente agrupándolos en instalación. Acaso algunos de los trabajos más característicos suyos nos hablan de una interpretación metafórica del hombre. Así lo hace aparecer como piño de reses, apretujado y manipulable, dentro del corral de urbes deshumanizadas. Un aliento trágico se desprende de estas visiones, subrayadas por negros y blancos impetuosos. Tampoco deja de lado lienzos de coloridos brillantes y capaces de glosar alguna tendencia capital de comienzos del siglo pasado.

Los volúmenes blandos, rosados de Julen Birke (1973) determinan, en agrupaciones peculiares, una especie de jardín encantado, donde la condición tridimensional de tinte de una fuerte cualidad sensorial. También el color ocupa en la obra variadísima de Humberto Nilo (1954) un lugar capital. Es que para él, asimismo, la condición física de aquél se vuelve hermoso motivo de enjuiciamiento y de experimentación. Sin embargo, en los collages de cierto período al pigmento llegan a agregarse, de modo directo, materias naturales: pieles, plumas, insectos, entrañas avícolas, vegetales frescos, todos ellos dentro de envoltorios transparentes.

De igual generación a la de Birke, hallamos otras dos autoras influidas en alguna medida por el postulado conceptual. Una es Ximena Zomosa (1966). Ella no vacila en sobrepasar los límites tradicionales del cuadro y optar por el objeto directo -vestuario-, conducido a dimensiones gigantescas. Voluspa Jarpa (1973) resulta la otra. Mucho más pintora que su colega generacional, emprende una interpelación al lienzo tradicional, sobre todo a través de una interpretación intensamente intelectualizada del paisaje urbano y del rostro humano.

Valiosa ha sido dentro de nuestro territorio aquella corriente de los años 80 que recupera el sitio que siempre tuvo la pintura. Se trata del neoexpresionismo y de artistas como Guillermo Núñez (1930) y Omar Gática. (1956). Es cierto que antes de arribar a su etapa más reciente de coloridas telas y serigrafías neoexpresionistas, Núñez se hizo conocido dentro de otras orientaciones. Pero en la totalidad de ellas la distorsión, la desintegración del cuerpo humano y el ánimo ya violentamente trágico, ya lírico -durante el último tiempo- que de él extrae constituyen una constante. En el caso de Gática, la fresca plenitud del color asume el rol principal, empapando la rítmica soltura de sus trazos en sus aproximaciones al paisaje y a la corporeidad humana.

A pesar de los aportes de las contrapuestas corrientes más arriba indicadas, que articulan las artes visuales del siglo XX, la fidelidad al realismo

a secas nunca parece desaparecer en nuestro medio. Lo prueba su representante más famoso y evidente, Claudio Bravo con su realidad ilusoria. En la colección universitaria, si bien de una manera bastante diferente, defienden esa postura un par de pintores. Francisco de la Puente (1953) aparece como el mejor conocido. Quizá el dibujo se torne, a la larga, el intermediario que mayor propiedad transmite sus sentires expresivos. La fidelidad extrema con que recoge sus personajes -cuerdas de cáñamo, utensilios de labranza, signos araucanos- no excluye que los disponga de una inhabitual, de manera que el conjunto produzcan un atractivo efecto de irrealidad misteriosa. A Francisco Javier Fernández (1940), en cambio, le resulta suficiente entregarnos sus sentimientos sensoriales y anímicos frente a los panoramas descubiertos en rincones campestres de Chile central.

Ajeno a las corrientes contemporáneas, innovadoras o conservadoras, el arte ingenuo siempre ha tenido mucho que decir en nuestra patria. Por su alta calidad, también merece darse a conocer fuera de ella. En el arsenal pictórico talquino hallamos buenos testimonios suyos. Corresponden a los de Tatiana Alamos (1927) y Carlos Aceituno (1954). El primitivismo innato de la primera se fundamenta en sus búsquedas dentro de la artesanía popular y de fuentes vernáculas nuestras. En dos y tres dimensiones, sus ejecuciones se despliegan con fantasía inagotable, unida a un sentido riguroso de la función ornamental. Los más variados materiales se transforman en sus manos en olopeles preciosos. Aceituno, por su parte, con fervor de niño soñador recoge lugares y acontecimientos mínimos del diario vivir provinciano y sus pueblecitos quietos. En el recobro de detalles de viejos edificios y de la topografía panorámica que los circunda obtiene visiones más vitales que cuando fija la mirada en sus habitantes.

Pero la Universidad de Talca se ha enriquecido últimamente con obras muy destacables de artistas argentinos, integrantes de lo más valioso que puede mostrar hoy día la vanguardia transandina. Conforman el conjunto "Recado", trabajos recientes de Nora Correas, Matilde Marín, Zulema Maza, María Causa y Juan Lecuona, alrededor de un poema de Gabriela Mistral dedicado a Victoria Ocampo.