

PRESENCIA DE REINALDO VILLASEÑOR

por Enrique Lihn

Sólo un tipo de exhibición que le tomara años en prepararla podía esperarse de Reinaldo Villaseñor; una muestra retrospectiva. Hay pintores especialistas en la multiplicación de la imagen; éste del que voy a hablar tiene un raro sentido de la productividad, en cierto modo antieconómico, según el cual cada una de sus obras —ejemplos de artesanía pictórica y de concentración emotiva— representa, muchas veces, años de trabajo; valor en absoluto inesencial aunque, en sí mismo, no podría encarecer una obra que no reuniera, como la de Villaseñor, muchas otras cualidades. Quiero insistir, con todo, en que aquí el valor trabajo no puede discernirse de todos los otros, formando con ellos esa unidad orgánica que se puso de relieve en el siglo pasado, cuando llegó a verse en el arte, contra el peligro de la tecnificación, “la expresión de la alegría que el artista encuentra en su trabajo”, una artesanía superior. En unos cuantos sentidos ocultos, menos y menos superficiales, uno se siente imperceptiblemente inclinado a aquilatar a este pintor según criterios valorativos que, sin desmedro de su contemporaneidad, han sido inutilizados por el arte más nuevo como elementos y herramientas de juicio.

Para empezar, me he referido a su “amor por el oficio”, expresión ésta un poco extemporánea que, si se la descostra de su vulgaridad, serviría para señalar una relación del artista con los instrumentos y materiales de ejecución que difiere de la adaptación radical a los mismos o a ese dominio despótico de ellos que recibe el nombre un poco ingrato de virtuosismo.

Fue en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación, dependiente del Departamento de Cultura y Publicaciones, donde se reunieron por fin los cuadros que mi amigo Reinaldo —funcionario de dicho departamento desde hace años— reuniera, en un conjunto excelente, armónico a la vez que naturalmente diversificado, unitario en su medida multiplicidad.

Como estas líneas aspiran a fijar algo más que unas observaciones críticas, impersonales, sobre una exposición de no importa quién, me complazco en anotar un hecho que, en vez de atentar contra la objetivi-

dad de este comentario debiera reforzarla: fuimos, Villaseñor y yo compañeros, durante unos cinco años, en la Escuela de Bellas Artes, a partir de 1943; amigos que han seguido siéndolo a una distancia de circunstancia, por así rimarlo. Sus años de formación, pues, forman parte de mis propios recuerdos de una época de la Escuela de Bellas Artes que tuvo sus propias, irrepetibles características.

Se vivía entonces, entre los alumnos y ayudantes más jóvenes, una bohemia genialoide, en muchos casos sin destino ulterior ninguno, o en un estado de paciente o apresurada búsqueda de ese sentido del arte que, si por una parte las academias desarrollan por la otra lo exponen a la extenuación y al embotamiento.

Si se tratara de pulsar el proceso que han seguido las artes visuales en los últimos veinte años, se observaría una notoria aceleración en la adaptabilidad a las nuevas modalidades expresivas; de modo que las audacias permisibles dos décadas atrás han dejado de serlo "según el orden del tiempo" histórico-artístico, en la conciencia estética actual, por lo menos hace medio siglo.

Recuerdo un período en que los jóvenes, impregnados de galicismo artístico, se debatían, ante todo quizás, por expurgarlo de las indeterminaciones y eclecticismos que malograron, en cierto modo, las "revoluciones" plásticas emprendidas en 1923 por los montparnassianos, por la promoción del año 28 y aun por quienes vinieron inmediatamente después a perfilarse artísticamente. Contra todos ellos, sin que esto significara en un principio la operación de ningún cambio sustancial, los más jóvenes "redescubrían" a los padres del arte moderno: Van Gogh, Cezanne y Gauguin, a los neoimpresionistas, fauvistas y expresionistas, tratando de establecer con ellos una relación un poco lúcida y epatante, pero de una pureza mayor y por lo mismo más insostenible, que la exhibida hasta entonces.

El curso de don Pablo Burchard, artista que ha sido enfáticamente revalorizado en el último tiempo como —figura precursora de ciertos pintores nuevos— debió ser, seguramente, el más insurgente; pues era el único profesor que con sus lecciones impartidas en una voz apenas inteligible por lo rápida y tajante, a veces estimuladora, otras irritadísima, procuraba inculcar a sus alumnos el respeto por esa apariencia académica de las cosas encarnada en la naturaleza muerta y en el desnudo que desanimaban al ojo, envolviéndolo tristemente en una luz grisácea, de invernadero. Añádase a estas causales de indocilidad, el inepto servilismo con que un grupo de señoras pretendía imitar al maestro "sobajeando" horribles paisajes. En cualquier caso, por supuesto, la lucha de las generaciones debía librarse, con especial intensidad, entre un hombre de

setenta y cinco años y unos muchachos de veinte, sin que la moderara el respeto y la simpatía que inspiraban la edad, el talento y el curioso carácter de don Pablo. Este había optado por mirar sin ver los trabajos subversivos de José Balmes y Luis Diharce, quienes pintaban, a veces, en sus maderas terciadas por las dos caras. Para sí mismos su versión de los paisajes arlesianos, de los girasoles, de los zapatos del hombre de la oreja cortada y, para el taller, las academias de rigor. En el curso trabajaban, entre otros, Gustavo Poblete, del futuro Grupo Rectángulo y Carmen Cereceda, actualmente.

El ayudante Ramón Vergara, que crearía el grupo nombrado, lo hacía en la sala contigua, en medio del adocenamiento academizante y burchariano total de las alumnas de los últimos años o pintando en la línea de un neorrealismo expresional, bodegones a la vez sensuales y austeros, en un disciplinario desollamiento de las materias pictóricas. Muertos en la juventud, trágicamente: Anita Barra y Fernando Olivier. Desaparecidos tantos otros para la pintura: esos muchachos provincianos que, como sus trabajos insignificantes no atraían la atención de nadie, empezaban a pesar las palabras aleccionadoras de don José María Díaz Vial, pintor instintivo, de domingo, jubilado de Carabineros que, muchísimos años antes, en su remota juventud, había sido compañero de academia de Burchard; a quien el maestro, ahora, detestaba con unos celos crueles y bastante pueriles, como instalara don José María en el curso su propia escuela, un apartado artesanal en el que hasta preparaba sus colores, como un pintor del Renacimiento, con la ayuda de sus acólitos.

Reinaldo Villaseñor merecía un diminutivo —Villita— o un sobrenombre —ese con el que firmaba sus caricaturas cordiales: Olito. Por una especie de afán de pasar inadvertido, como si hubiera abandonado su tierra natal en un trance de su cuerpo astral, disminuyéndose y concentrándose para dar una impresión somera de realidad. Nadie más silencioso, hasta para hablar, con la economía del introvertido y una repugnancia instintiva por cualquier tipo de tono que no discurriera por el cauce de la trivialidad, en un hilo coloquial que se desanudaba al instante. Empezaba a practicar, con adhesión total a su oficio incipiente un arte mudo en el que, si bien echó mano primero a recursos muy sobrios de *caracterización mímica y fisiognómica* (como en el lento de una pantomima) para la evacuación de contenidos sentimentales suavemente ironizados, luego ha ido despojándolo —a su arte— de todo elemento visualmente espúreo.

En un ambiente estudiantil anárquico como el que he evocado —le faltaba complexión y contemporaneidad para ser artísticamente revolucionario o de avanzada— Villaseñor se las arregló para entrar en el

juego de los más audaces sin arriesgar su participación diaria en los saldos a favor que arrojaba la pequeña aventura general. No perdía o no podía perder su propia conciencia artística imperceptible, pero indeleblemente individualizada, enajenándola bajo el impacto de los grandes maestros. Sus mismas limitaciones coadyuvaban al lento pero seguro proceso de su formación estilística. Era prudente, cauteloso, un poco desconfiado, cachazudo, porque no dejaba quizás de provincializar su vida santiaguina. Debía estudiar —a diferencia de la mayoría de los alumnos brillantes de la Escuela que eran alumnos libres o malos estudiantes secundarios— pedagogía en dibujo en el Instituto Pedagógico, a pesar del escaso interés que le despertaban las disciplinas intelectuales, falta de interés que, yo creo, respondía a la unilateralidad del hombre que se iba a concentrar, exclusivamente, en la producción del arte visual. Las teorías apresuradamente hojeadas y confusamente repetidas por alguno de sus compañeros no podían arrastrarlo a la confusión en la práctica de su pintura.

He hablado de su humor de caricaturista, de su humorismo que se expresaba, sin mordacidad, en un dibujo suelto, sumario y caracterizadamente exacto. Este humor suyo, que dejó huellas caricaturescas en sus producciones de hasta siete años, puede haber operado como entrañable rasgo de carácter en la obtención de un estilo maduro, podado de cualesquiera excesos, en el que espejea un depurado y tranquilo temple de ánimo. Sus primeros ensayos existosos responden, en la superficie del lenguaje pictórico, ponen en evidencia, el mecanismo de la ironía porque ésta no ha sido asimilada aún a dicho lenguaje y se expresa de un modo algo simplista, a través del motivo, temáticamente.

Me refiero, entre otras, a las obras siguientes que integraron la exposición de Villaseñor: "El autorretrato con sombrero hongo", "Autorretrato en compañía de una parisina", "El vendedor de maní", "El organillo" y "En casa de un veterano del 79", por así llamarlas, pues el pintor no titula sus telas. Recuerdo haber visto gestarse algunas de ellas. Falta en la serie la evocación más clara de Lautrec, en la imagen de una vieja dama finisecular encaramada en una victoria; recuerdo que no podía dejar de hacer un recóndito admirador del Picasso del periodo azul y rosa. La serie incluye algunos paisajes en los que, de una manera más sutil, se manifiesta la afición del pintor por los anacronismos.

Lo que en un tiempo se interpretó —erróneamente— como la tendencia lúdica del artista: el arte como juego, pervive en la reconocida libre arbitrariedad con que, luego de un proceso racionalmente imprevisible, surge el hecho plástico en el que revientan y se espuman tantas explicaciones. La supresión del *contenido representativo* en beneficio del

contenido formal, la fe en la primacía de la forma (W. Hoffman) no significa otra cosa que el reconocimiento de la libre arbitrariedad de la "razón" creadora que se pone en evidencia al despojarse el objeto artístico de "contenidos" que no son consustanciales a él. La pintura moderna ha efectuado por rápidas etapas este despojamiento en un orden que no repito por archisabido. Dentro de este proceso cabría historiar perfectamente el trabajo asordinado del humor que alivianando, adelgazando los contenidos inesenciales de la pintura, los impugna sin suprimirlos.

Los sentimientos que inspira una época que no es la nuestra tienen algo de abstracto, para aludir, de algún modo, a su falta de energía y al carácter generalizado de los objetos en que se pesa sin depositarse en ellos, sobre los que deambula. Esos objetos pueden despertar, ante todo, una suerte de curiosidad formal y el que uno mismo se sitúe entre ellos o en su mismo ambiente extemporáneo podría parodiar el egotismo del autorretrato tradicional tratando, en el fondo, al modelo con esa objetividad que es posible alcanzar respecto del pasado.

En suma Villaseñor encontró, en un imaginario principio de siglo (inspiración en las fotografías del viejo *Zig-Zag*, en el sombrero hongo que alguien olvidó en su taller, en el recuerdo de ambientes pueblerinos) el punto de arranque para descarnar su arte hasta dar en el hueso de una pura visibilidad de la expresión pictórica, sin eliminar por completo la narración y sus resonancias sentimentales, inmergiéndola en un mundo de formas y colores semiabstractos, ordenado y regularizado, en el cual, porque las cosas están allí más en su ambiente, los seres participan de las cualidades de los objetos inanimados, inventariándose los a estos y aquellos con igual énfasis como si el tiempo de la evocación a la que pertenecieran los hubiese trasfundido. Traté hasta aquí de caracterizar un cuadro en que culmina la primera época del pintor: la escena del anciano militar rodeado de muchachas, superándose en sí misma antes de ceder a la presión de una concepción más estricta del fenómeno artístico.

En los años a que me remonta el pintor recuerda, conscientemente lo creo, las tradiciones realistas nacionales porque, a su nostalgia humorística por la bella época se une en él una emoción auténtica por el arte de la generación del trece, inapreciada por tantos otros pintores incluso de los que aspiraban, hace veinte años atrás, a validar la chilenidad en el arte y, en general, una emoción por nuestra vieja pintura de la que Villaseñor se ha alimentado sutilmente como artista. Realismo, es claro, muy particular el suyo que no reside en la fijación de los tipos populares (los vendedores y músicos ambulantes brillan

REINALDO VILLASEÑOR:
"Organillero" (1 y 2)



REINALDO VILLASENOR:
"Caballero"



"El puente"



por la ausencia de sus fisonomías; los niños tienen algo de absurdamente neoclásico), sino en el tono afectivo de las telas citadas —menudeo de una tristeza trashumante, ingrátida, volandera— emoción indiscernible del tratamiento plástico en que cobra aliento. El "Autorretrato en compañía de una mujer", tiene algo de un falso recuerdo. Antes de conocer París, el pintor se veía a sí mismo en la atmósfera de un montparnasse retrospectivo, sentado a la mesa de un café, junto a una bella desconocida. Camilo Mori, de quien fue Villaseñor un observador atento, configuró escenas como esas, pero en memoria de sus reales años parisinos.

Después de un viaje real a Europa en 1957 (beca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile), se ha descascarado la obra del artista de toda anécdota pintoresca y sentimental, apuntando a una plenitud de sus valores intrínsecos, de su naturaleza entrañable. Es más pintórica hoy que ayer pues, guardando silencio en todo lo demás, minimizando, eliminando al máximo sus referencias a lo real, todo lo que ella es se ha materializado y cifrado en ella. Este proceso de condensación de los propios, inalienables medios expresivos refuerza la comunicabilidad de un arte, lejos de "silenciarlo".

La mesa de los cardos, las dos versiones de los cardos en los caballetes de pintura y la espléndida naturaleza que obtuviera el segundo Premio en el Concurso CRAV, para nombrar las nuevas producciones más importantes, ponen de relieve la feliz posición que ocupa Reinaldo Villaseñor en el panorama de la nueva pintura chilena. Obras de un artista maduro deslindan esa situación de las que se le comparan destacándola en su asentada singularidad.

Villaseñor fue una sombra de lo que es, para expresar de este modo un tránsito a la plenitud que se ha venido cumpliendo lenta, morosamente, conjugándose el pasado, y el presente en una continuidad de intenciones por la que no se distinguen, en general, nuestros pintores jóvenes más inquietos acaso que éste, pero también, en muchos casos, menos auténticos. Y aun esa receptiva que prestara el pintor a los maestros nacionales, ajena por completo a la chilenidad programada y buscada, no ha cedido en él y, por uno de esos vuelcos que dan las cosas, si representa, como se dice, don Pablo Burchard un antecedente paternal de la nueva pintura es en la obra de Villaseñor donde resuena, con mayor limpidez, la lección del maestro.